

UNIVERSIDADE FEDERAL DO CEARÁ
CENTRO DE HUMANIDADES
DEPARTAMENTO DE LETRAS VERNÁCULAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LINGÜÍSTICA

MARIA DO LIVRAMENTO RIOS OSTERNO

**A CANÇÃO ENGAJADA NOS ANOS 80: O ROCK NÃO
ERROU**

ORIENTADOR: PROF. DR. NELSON BARROS DA COSTA

FORTALEZA
2009

MARIA DO LIVRAMENTO RIOS OSTERNO

**A CANÇÃO ENGAJADA NOS ANOS 80: O ROCK NÃO
ERROU**

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará-UFC, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Linguística.

Orientador: Prof. Dr. Nelson Barros da Costa.

FORTALEZA
2009

MARIA DO LIVRAMENTO RIOS OSTERNO

A CANÇÃO ENGAJADA NOS ANOS 80: O ROCK NÃO ERROU

Dissertação apresentada à banca examinadora do Programa de Pós-Graduação em Linguística da Universidade Federal do Ceará-UFC, como requisito parcial para obtenção do título de mestre em Linguística.

Aprovada em: 04 / 09 / 2009

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Nelson Barros da Costa - UFC
Presidente – Orientador

Prof^ª. Dr^ª. Claudiana Nogueira de Alencar - UECE
1º Examinador

Prof^ª. Dr^ª. Sandra Maia Farias Vasconcelos - UFC
2º Examinador

À minha mãe (*in memoriam*) e primeira professora,

Maria Giffoni Rios

Através de uma fala polifônica, sempre utilizando canções e provérbios nas conversas cotidianas, instigou-me a refletir sobre o discurso do outro, ensinando-me as primeiras lições em análise do discurso.

AGRADECIMENTOS,

Ao meu filho Abel, por me apresentar ao mundo do rock cearense, em 1999, levando-me para o FORCAOS.

À minha filha Ludmila, por atuar como colaboradora de meu projeto sobre rock fazendo pesquisas na internet.

Ao meu pai, *in memoriam*, Francisco das Chagas Neves Osterno, o homem mais feminista que conheci. Gostava de cabelos curtos para mulheres e calças compridas, e empurrava minha mãe para o trabalho fora de casa, há 60 anos atrás. Ah!... Ia me esquecendo...adorava varrer a casa.

À minha irmã Regina, minha segunda mãe, e minhas sobrinhas Lana e Adriana que me ajudaram a atravessar algumas perdas quase insuperáveis.

Ao meu irmão Chiquinho, pelos préstimos na hora da necessidade da compra de livros.

À minha irmã Rosário, que tem me dado suporte logístico para poder escrever a dissertação.

Às amigas, Felícia, Helena, Margareth, Bruxinha, Zezé e Betânia, mulheres que influenciaram minha opinião na decisão pelo mestrado.

Ao amigo Martin, por me deixar roubar sua mulher, Felícia, por alguns momentos, para formatar minha dissertação.

Ao amigo Yan, que tem me salvado no momento de pane no computador.

À amiga Lena, pela amizade, e por me alugar seu ouvido nas confabulações de mulher e conversas sobre saudades.

Ao amigo Zé Júlio, pela amizade, e como colaborador da pesquisa nas composições das bandas de rock 80.

Ao amigo Mafinha, pelas conversas sobre Edgard Scandurra, (equivocadamente ele pronunciava Escandura, sem o segundo “r”, modificando a pronúncia), Dinho Ouro Preto e Marcelo Nova. Essas conversas de *happy hour* pelos bares da cidade, sobre rock, me foram inspiradoras.

Aos colegas da sala do mestrado, em especial Fabiana Lima, uma mulher de grande peito.

Ao amigo e pesquisador de Rock, Mário Bolacha, proprietário da casa de vinil *Bolacha Preta*, pela gentileza na busca dos meus vinis.

Aos camaradas da corrente O Trabalho, corrente Trotskysta na qual milito internamente no Partido dos Trabalhadores.

Ao meu orientador, Nelson Barros da Costa, cuja paciência tibetana permitiu minha chegada à reta final do curso. Nele encontrei um amigo. De fato um achado em minha vida.

Aos velhos amigos do clube da esquina, Omar, Corrinha e Márcia, pelas horas e horas de conversas jogadas fora sobre música e arte, até uma da manhã, na periferia da cidade, sem nenhum risco de vida, em 78, escutando os velhos bruxos psicodélicos Pink Floyd. Através do Omar conheci *Deep Purple* e Mick Jagger.

Aos companheiros da direção do SINDIUTE, sindicato combativo e intransigente na defesa dos direitos dos professores da rede oficial do ensino do Ceará e de cuja diretoria faço parte, por permitirem meu breve afastamento para escrever o projeto.

Ao camarada Eudes Baima, pelos exemplares das revistas *Bizz* e *General* que me emprestou e até hoje ainda não devolvi.

Aos meus colegas de trabalho da Escola Neudson Braga, em especial, Luzimar, Carmem e Sérgio por flexionarem meus horários de trabalho.

A todas as bandas de rock dos anos 80 por me propiciarem o deleite dessa pesquisa.

A todos os meus professores da escola pública que de alguma forma me ensinaram a ser curiosa.

Ao meu colega de trabalho, Alexandre, pelas horas de paciência na tradução dos textos de francês.

Ao Waldick Soriano, graças a ele cheguei até o rock.

Aos professores do Programa de Pós-Graduação em Linguística, em especial a Prof^a. Dr^a. Maria Elias Soares, por ocasião da elaboração do projeto e por elastecer os prazos referentes à

qualificação e dissertação em andamento. Sou como professora aquilo que fui como aluna. No Programa, fui como aluna aquilo que fui como professora da Escola pública.

De alguma forma, àqueles que jogaram sobre o meu corpo a lança e, na dor e no sofrimento, eu respondi, assim como a ostra, produzindo pérolas.

MUITO OBRIGADA!!!!!!

Estamos aqui para revolucionar a música popular brasileira, 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, dos Inocentes.

ABSTRACT

This research joins Costa's (2001) conception that the literary and musical speech as a discursive practice serves as a reference to the subjects, legitimizing truths and spreading ways how those subjects interact with reality, with other subjects and with themselves. Our association with Costas's mind increased further when the objective of our project was defined as the engaged songs and the songs of protest and neoprotest of the speech community of rock80, called Brock, a musical moment with great integration of youth, when the amused discourse of the rockers served as interaction and was confused with the copyright word of those young people, changing their ideas and the way they thought, felt and acted. The theory that guided our paper was the Speech Analysis by French line, the theoretic material provided by Maingueneau (2001). Our research set out to investigate the following categories *ethos*, *set design* and *linguistics code* in the speech of those songs, taking as reference the seminal engagement of the protest line which was in the songs of the sixties, choosing original songs of Geraldo Vandré, Zé Kéti e Sérgio Ricardo as emblem. In this paper, we proved the involvement of rock songs of eighties observing the linguistics materiality inside the code, at the capture of its *ethos* by those speakers, which was reflected in the construction of the scenery. The research clarified and confirmed our initial position about the existence of marks of protest in both the gestures: the literary and musical community of the sixties and the rock tribe of eighties, as well. The first one left its trademark in an analog, black and white speech, whereas the last one left its speech in a colorful, digital format. Using a visual media language, only the formats were subservient to the protest of those songs.

Keywords; Literary and musical speech: songs of protest; rock80; speech analysis

RÉSUMÉ

Cette recherche s'inscrit dans la conception de Costa(2001) selon laquelle le discours littéro-musical en tant que pratique discursive sert de référence aux individus, comme légitimateur de vérités et dissiminateur de manières par lesquelles les individus interagissent avec la réalité, avec les autres individus et avec eux-mêmes. Notre association à la pensée de Costa(2001) exacerbe encore plus puisque le but de notre projet a été les chansons engagées, de protestation ou de néo-protestation de la communauté discursive du rock1980, surnommé Brock, un moment musical de grande insertion en milieu jeune où le discours d'autrui des rockeurs a servi d'altérité et dans la plupart des cas s'est confondu avec le mot qui appartenait à cette jeunesse en changeant ses idées, sa manière de penser, de sentir et d'agir. La théorie de base qui a orienté notre travail a été celle de l'analyse du discours de tendance française de Dominique Maingueneau(2001). Notre recherche s'est proposé à investiguer les catégories *ethos*, *scénographie* et *code linguistique* dans le discours de ces chansons, ayant pour référentiel l'engagement séminal de la lignée de protestation des chansons des années soixante en choisissant des chansons matrices emblématiques du répertoire de Geraldo Vandré, Zé Kéti et Sérgio Ricardo. Nous avons prouvé l'engagement des chansons de rock de 1980 par le biais de matérialité linguistique exprimée dans le code, dans la captation de l'*ethos* de leurs énonciateurs lors de la construction de la *scénographie*. La recherche a expliqué et a prouvé notre position initiale à propos de l'existence des marques de protestation dans les deux gestes énonciatifs : autant dans la communauté littéro-musicale des années soixante comme dans la tribu des rockers de années 1980, la première en brevetant sa marque en *noir* et *blanc*, de façon *analogique* et la dernière en ponctuant dans son discours le *coloré* et la *taille numérique*. En utilisant un langage des médias visuelles, nous n'avons que les tailles qui sont soumises à la protestation des chansons.

Mots-clés : Discours littéro-musical ; chansons de protestation ; rock1980 ; analyse du discours.

RESUMO

Essa pesquisa se filia à concepção de COSTA (2001) de que o discurso literomusical enquanto prática discursiva serve de referência para os sujeitos, como legitimador de verdades e disseminador de maneiras de como esses sujeitos interagem com a realidade, com os outros sujeitos e com eles próprios. Essa nossa associação ao pensamento de Costa(2001) recrudescer ainda mais posto que o escopo de nosso projeto foram as canções engajadas, de protesto, ou neoprotesto da comunidade discursiva do rock80, o chamado Brock, momento musical de grande inserção no meio da juventude, onde o discurso alheio dos rockeiros serviu de alteridade e em muito se confundiu com a palavra autoral dessa juventude lhe modificando idéias, maneira de pensar, sentir e agir. A teoria de base que norteou o nosso trabalho foi a Análise do Discurso de linha francesa, material teórico fornecido por Dominique Maingueneau(2001). Nossa pesquisa se propôs a investigar as categorias *ethos*, *cenografia* e *código lingüístico* no discurso dessas canções, tendo como referencial o engajamento seminal da linha de protesto das canções da década de sessenta, escolhendo canções matrizes emblemáticas do cancioneiro de Geraldo Vandré, Zé Kéti e Sérgio Ricardo. Comprovamos o engajamento das canções rockeiras de 80 via materialidade lingüística expressa no código, na captação do *ethos* de seus enunciadores quando da construção da *cenografia*. A pesquisa esclareceu e comprovou nossa posição inicial acerca da existência das marcas de protesto nos dois gestos enunciativos: tanto na comunidade literomusical dos anos sessenta quanto na tribo rockeira de 80, aquela deixando sua marca registrada em *preto e branco*, de forma *analógica*, e esta pontuando no seu discurso o *colorido* e o *formato digital*. Usando uma linguagem midiática visual, apenas os formatos é que se emprestaram subservientes ao protesto das canções.

Palavras-chave: Discurso literomusical; canções de protesto; rock80; análise do discurso

SUMÁRIO

| | |
|--|------------|
| APRESENTAÇÃO..... | 13 |
| CAPÍTULO I..... | 19 |
| 1 O CENÁRIO DO ROCK: INFLUÊNCIA INTERNACIONAL..... | 19 |
| 1.1 O conceito de rock, origem do nome e raízes embrionárias..... | 19 |
| 1.2 Um pouco do que antecedeu à década de 80 NO Brasil: o rock, sua origem e história..... | 23 |
| 1.3 A espera do Brock como se espera um Messias para a MPB80..... | 27 |
| 1.4 Quanto ao termo Engajada..... | 35 |
| CAPÍTULO II..... | 42 |
| 2 A ANÁLISE DO DISCURSO E A AD FRANCESA: A PROPOSTA DE DOMINIQUE MAINGUENEAU..... | 42 |
| 2.1 Prática discursiva, posicionamento e investimentos..... | 42 |
| 2.2 A Estrutura enunciativa..... | 43 |
| 2.3. Cenografia..... | 44 |
| 2.4 Código linguageiro..... | 46 |
| 2.5. Ethos..... | 47 |
| 2.6 Dialogismo e polifonia..... | 48 |
| CAPÍTULO III..... | 51 |
| 3 METODOLOGIA..... | 51 |
| 3.1 Tipo de pesquisa..... | 54 |
| CAPÍTULO IV..... | 59 |
| 4 O ENGAJAMENTO DO ROCK 80-90 TENDO COMO SEMINAL AS CANÇÕES DE PROTESTO DOS ANOS 60 NUMA INTERFACE COM OS CONCEITOS DA AD FRANCESA..... | 59 |
| 4.1 Anos 80: uma revisita aos anos 60 num engajamento repaginado..... | 61 |
| 4.2 Investimento lingüístico: pontos e contrapontos entre o engajamento de 60 e 80..... | 71 |
| CAPÍTULO V..... | 80 |
| 5 ETHOS, CENOGRAFIA E INVESTIMENTO LINGÜÍSTICO NAS CANÇÕES DO ROCK 80..... | 80 |
| 5.1 Investimentos ético, cenográfico e lingüístico nas canções da primeira divisão..... | 82 |
| 5.2 Investimentos ético, cenográfico e lingüístico nas canções da segunda divisão..... | 114 |
| 5.3 Investimentos ético, cenográfico e lingüístico nas canções da terceira divisão..... | 130 |
| CONCLUSÃO..... | 143 |
| REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS..... | 145 |

APRESENTAÇÃO

O estudo em pauta inscreve-se no domínio dos marcos da Análise do Discurso de linha Francesa, na esteira da proposta de Dominique Maingueneau, numa interface com o discurso literomusical brasileiro, especificamente a canção engajada dos anos 80 – o rock.

Da Análise do Discurso, tomamos emprestado os conceitos-chave de Maingueneau, (1996, 1997, 2001, 2002, 2005, 2006), tais como cenografia, ethos, investimento lingüístico, elementos constitutivos da cena de enunciação. Do discurso literomusical brasileiro utilizamos um recorte das canções engajadas pertencentes ao rock dos anos 80 e tendo como ferramenta de trabalho para a seleção das mesmas, a divisão das bandas de rock estabelecida por Dapieve (2000). Utilizamos como trabalho capital, norteador, por ser um dos trabalhos pioneiros que faz um *link* entre conceitos da Análise do discurso e música, para nossa pesquisa, o de Costa(2001), e na sequência, os de Bezerra (2005), Peixoto (2005), Mendes (2007) e Pinho (2007). Esses últimos foram lidos para um amadurecimento de nossa parte, mas não necessariamente citados ao longo de nossa pesquisa, senão quando da extrema necessidade de fazê-lo.

O trabalho de Costa (2001), continua ímpar, inovador, e atualizado na medida em que mostra a diversidade de posicionamentos (MAINGUENEAU, 2001) no interior da produção literomusical brasileira, organizando-a em movimentos estético-ideológicos (Bossa Nova, canção de protesto, Tropicalismo), agrupamentos de caráter regional (os mineiros do Clube da Esquina, Pessoal do Ceará), agrupamentos em torno de temáticas (canção catingueira, canção romântica), agrupamentos em torno do gênero musical (sambistas, forrozeiros) e agrupamentos em torno da tradição (a canção pop e a MPB).

Segundo Costa (2001), eram raros os trabalhos que analisavam a MPB sobre o prisma da Análise do Discurso, que doravante abreviaremos para AD. O que constava, até então, no acervo de pesquisas da MPB, eram pesquisas voltadas muito mais para um campo de discussão literária do tipo compreensão e dissecamento de textos, obras e autores, o trabalho

desenvolvido muitas vezes em sala de aula pelos professores de Língua Portuguesa de teor puramente didático, escolar, um tanto distanciado do circuito acadêmico, mas que nem por isso de menor importância. Costa (2001) utiliza em sua pesquisa o instrumental teórico-metodológico da AD de linha Francesa, traçado por Dominique Maingueneau, e nesse sentido nosso trabalho lhe é filial.

Evidenciar, através dos conceitos da AD, que há canções engajadas e não apenas uma vaga rebeldia nas práticas discursivas do rock de 80-90 foi nosso dever de casa e entendemos que nossa pesquisa trabalhou o conceito de engajada e/ou de protesto (ou neo-protesto, segundo Dapieve), no sentido de enlarguecê-lo, ampliá-lo, dando uma melhor visibilidade ao termo, sedimentando-o e afunilando na perspectiva do convencimento dos leitores de que temos razão para ter adotado tal posição.

No caso da nossa pesquisa, o recorte fluiría na fronteira entre os agrupamentos estético-ideológico, por se tratar de canções de protesto, em torno do gênero, por se tratar de rock e agrupar-se-ia, também, como relativo à tradição, no caso a música pop.

Trabalhamos com um recorte musical – as canções engajadas no rock – no período de 80-90 e demarcaremos nossa posição frente a esse posicionamento musical. Faz-se necessário utilizar um recorte mais amplo com músicas de protesto da década de 60 e 80 e um recorte subconjunto desse conjunto maior. Estão na ordem do dia de nossa pesquisa algumas canções de protesto da década de 60 para efeito didático e de convencimento de nossos leitores acerca do conceito de *engajamento*, *protesto*, para que, do ponto de vista discursivo, as duas épocas possam ser comparadas. Reafirmamos: não é o escopo de nosso projeto as canções de protesto dos anos sessenta, mas elas são nossa referência e nos valeremos delas quando necessário.

Os supracitados trabalhos, Costa (2001), Bezerra (2005), Peixoto (2005), Mendes (2007) e Pinho (2007), abordam a canção não sob o ponto de vista do olhar trivial, lugar comum da análise textual interpretativa, a exemplo do que se faz nos exercícios escolares, como esclarecemos acima, mas com um “terceiro olho”, uma terceira visão, adotando o viés da perspectiva traçada pela Análise do Discurso que é levar em consideração as condições de produção, lugar social dessa prática discursiva.

Nossa teoria de base é ancorada na Análise do Discurso (AD) de linha francesa, e nosso objeto de pesquisa é de teor musical, embora aqui tenhamos que admitir nossa debilidade no que diz respeito ao domínio instrumental, e conforme Costa (2001), não é evidente essa relação: discurso literomusical e AD, não é um casamento predestinado, fácil de ser resolvido, ou que já haja um pacto tácito de numbentes. Ainda rastreando Costa (2001), tampouco o conceito de Música Popular Brasileira tem um contorno, lacrado, acimentado, hermético, e é nos utilizando desse viés que encampamos o rock em seus quadros. Outro aspecto ousado do trabalho de Costa (2001) é a discussão feita acerca do papel da música popular no Brasil, conjecturando se o discurso literomusical brasileiro não teria o papel de discurso constituinte, ou seja, discurso fundador dos atos da coletividade, exercendo influências no seu modo de agir e pensar.

Nosso objetivo geral foi investigar esse discurso enquanto prática discursiva no período de 1980 a 1990, objetivando descrever os investimentos ético, lingüístico e cenográfico dessas canções levando em conta seus diversos sub-posicionamentos: pop-rock, punk, progressivo. Nossa investigação cuidou de dar conta se houve ligações entre o movimento rockeiro dos anos 80 e o discurso engajado das canções de protesto da década de sessenta. Utilizando os conceitos da Análise do Discurso, verificamos a relação entre engajamento e posicionamento no rock brasileiro desse período. Tentamos, no percurso da pesquisa, responder a indagações do tipo:

- a- Quais os investimentos discursivos dos principais subposicionamentos do rock 80;
- b- Que ligações podem ser estabelecidas entre o discurso engajado dos anos 60 e o do rock-80;
- c- Qual a relação entre a tomada de posição política rockeira diante da realidade extradiscursiva e o subposicionamento no campo discursivo literomusical em que ele se insere;

Nossa hipótese central era a de que nosso objeto de estudo era constituído de canções marcadas por um discurso que se apresentava voltado não só para angústias existenciais de classe média, mas também comprometido com causas sociais coletivas e políticas de sua geração. No trajeto de nossa pesquisa delineamos toda essa conjectura através da análise exegética da materialidade lingüística das canções e ficamos convencidos com o resultado.

Nossas hipóteses secundárias apostaram que subposicionamentos do rock, pop-rock, punk-rock, psicodélico-progressivo, investem num ethos de homem entediado do seu tempo, urbanóide, esclarecido, questionador, provocador, crítico sobre o que acontece e o que deixa de acontecer como promessas do passado para a existência de um mundo melhor e isto ocorre num ambiente enunciativo fundado em espaços mais voltados para o moderno, contrapondo-se ao velho, num ambiente cenográfico cuja cronografia é sempre a modernidade e o pós-moderno.

O ambiente topográfico é a cidade e seus problemas, é o “eu” de um ambiente cenográfico de um homem que vive todos os dramas irresolvíveis que o desesperam. Daí esse ambiente cenográfico ter sempre como topografia, polaróides de megacidades como Brasília, Porto Alegre, São Paulo e Rio de Janeiro. Temos verdadeiros *frames* de crônicas urbanas bem ditas, bem escritas e bem cantadas em rasgantes, gritantes, enfim, DES-toantes melodias. No movimento do rock brasileiro de 80, encontramos o protesto encarnado em seus versos, de forma ácida, corrosiva, contrastando com o protesto das canções dos anos 60, cujo momento histórico de terrorismo de direita cerceasse talvez o desejo de explosão discursiva de um Geraldo Vandré que aducica seu protesto, ainda que convocando a população para fazer algo, tomar uma atitude, na sua simbólica e emblemática “*Pra não dizer que eu não falei de flores*”. Nossa opinião combina com a de Bivar (2006 p. 20), quando afirma que *nada existe em separado – por mais elitista (da esquerda ou direita, de cima ou de baixo, de dentro ou de fora, rico ou paupérrimo) que se possa ser; e quer queiramos ou não, as ondas acabam sempre com suas águas misturadas (quando não de todo turvas)*.

As duas gerações (60 e 80) protestaram, embora se utilizando de um formato literomusical diferente, uma natural exigência de cada uma das cenografias de sua época. Diferentemente dos anos 60, a política dos anos 80 era outra, o discurso já se inovara no dinamismo próprio das línguas, com novas investidas lingüísticas, a economia mudara, e o capitalismo engendrava maquiavelicamente uma nova forma de sobrevivência tentando mudar de feição: os anos 80 *encouraçavam* um enorme *Potenkim* pelo avesso, verdadeiro ensaio de uma contrarrevolução para a humanidade, o que se alcunhou inapropriadamente de neoliberalismo. A década de 60 vive a epopéia dos sonhos, com Beatles e Stones dominando o cenário pop musical do ponto de vista internacional, originalíssima na arte, na política, no

comportamento, na moda, nas relações pessoais, enfim, no modo de agir e pensar da juventude. Vários temas, de acordo com Bivar, eclodiram naquela época:

a permissividade, o rompimento com o tradicional ao mesmo tempo em que se falava de um retorno às raízes; Andy Warhol e a pop art; os happenings; na pintura, o pós-abstrato e o neofigurativismo; o Cinema Novo no Brasil, Cuba, Fidel e Che; as esquerdas: a lúcida, a séria, a festiva, a elitista e o partidão; o culto ao cinema de arte (...), a grande circulação das drogas e dos alucinógenos. Berkeley e o verão de 67 em São Francisco, com o *boom* do *Flower Power*; *Hair* em produções locais nos 1001 palcos do mundo, da Broadway ao Bixiga, (...) Paris 68 e o movimento estudantil no Brasil e no mundo todo. (BIVAR, 2006, p.18).

O cenário dos anos 60 era esse descrito por Bivar. Um cenário revolucionário em todos os aspectos. O protesto estava lançado atirando em todas as direções e no campo musical isto era apenas a ponta de um *iceberg*. Mundialmente se escrevia *protest songs*. Nos Estados Unidos Bob Dylan era um verdadeiro *Menestrel das Alagoas*¹ de posse de sua gaita e seu violão em visitas às universidades, aos parques, numa demonstração clara de protesto contra a guerra do Vietnam expandindo os sons de *how many times must the cannon balls fly before they're forever banned?*² Observamos que, sob o prisma do campo discursivo, havia, igualmente como nos anos 80, uma tomada de posição política no discurso dos anos 60, e não era um privilégio apenas das canções de protesto da nossa MPB. Igualmente a música folk de Dylan irradiava o protesto mundial junto a outros nomes como o de Joan Baez, sua parceira de investidas no cenário musical norte-americano com canções de protestos.

Particularmente em nosso projeto cujo recorte é constituído de canções brasileiras, dependendo do campo discursivo literomusical em que se inserem, a tomada de posição política diante da realidade extra-discursiva do roqueiro 80 mostrar-se-á mais forte ou mais tênue. No subposicionamento punk-rock ou aqueles seus mais íntimos, o modo de se dizer é irreverentemente extremado, do ponto de vista melódico não se incomodam se esbarram numa indigência técnica, mandam às favas qualquer gesto virtuose, e não preocupação em evolução da banda para algo mais comercializável. A evolução seria uma involução para eles, uma traição de princípios, assim eles preferem mesmo manter seu estatuto de sectários, nenhum tipo de refinamento, agressividade na voz dos vocalistas, que berram, esbravejam, gritam, sussuram, dedilham, *riffs* ensurdecedores, destilando todo o ódio, a ira contra todo o sistema. O pop-rock apresenta-se com uma feição mais abrandada, embora não menos

¹ Aqui fazemos uma alusão a Teotônio Vilela retratado na canção de Milton Nascimento, *Menestrel das Alagoas*.

politizado que o punk-rock. Os progressivos se apresentam, na realidade extradiscursiva, de forma aparentemente menos engajada. Mais preocupados com a estética musical, com a sonoridade, com sons etéreos, psicodélicos, verdadeiros sons espaciais, seu engajamento do ponto de vista extradiscursivo, limitava-se aos muros, ainda que paradoxalmente, da própria estética musical. Alguns músicos mais sectários chegam a denominá-los de reacionários, pequenos burgueses, ratinhos de conservatório.

Sobre a relevância de nossa pesquisa, acreditamos que ela dá algumas contribuições no que concerne aos estudos da canção engajada, especificamente no recorte – rock-80. Dá um passo adiante na compreensão de um discurso que merece investigações dado a sua importância na construção identitária da juventude brasileira. De onde vem então o uso de coturnos, roupa preta, camisetas com estampas de roqueiros, cabelos longos ou mesmo no melhor estilo de índio moicano norte-americano? Do ponto de vista empírico aplicamos os conceitos da AD referentes ao discurso validando a produção literomusical brasileira prestigiando-a e colocando-a em pé de igualdade com outros discursos. Oxalá nossos livros didáticos hospedassem as canções como aportam outros textos, como a poesia, contos, crônicas e excertos de romances.

² Trecho da canção *Blowin' in the Wind*, de Bob Dylan

CAPÍTULO I

1 O CENÁRIO DO ROCK: INFLUÊNCIA INTERNACIONAL

1.1 O CONCEITO DE ROCK, ORIGEM DO NOME E RAÍZES EMBRIONÁRIAS

Querer definir o rock seria pretensão “[...] uma vez que ele varia mais no tempo e no espaço[...] do que o fazia o barroco na Idade Média”. (CHACON, 1995). Para o referido autor o conceito de rock está associado ao fato de que canções rockeiras têm o poder de agitar as platéias e as notas musicais invadem as veias desses ouvintes que põem o seu sangue a borbulhar.

O rock, no que diz respeito às canções, faria uma interface direta com a dança, pelo menos nos seus primeiros momentos, daí Elvis Pélvis, de região pélvica, ao contrário da música erudita que exigiria um silêncio absoluto, para executá-la. Já se avizinha aí a questão do *ethos* para os dois gêneros musicais e suas discrepâncias mantendo-se o devido respeito a ambos. Imaginemos alguém dançando, efusivamente, gesticulando com forte expressão corpórea, em tempos dantanhos, em pleno Teatro Municipal ao som da nona sinfonia de Beethoven. Seria um cenário interpretado, no mínimo, como um ato desvairado ou na outra ponta, quixotesco. Chacon (1995) continua dizendo que se não houver reação corpórea ‘quente’ não há rock e antes de tudo rock é som, e, ao contrário de outras artes que nos tocam pelo mais racional órgão dos sentidos, a visão, a música nos chega pelo órgão mais sensível que é a audição. Chacon deposita uma grande importância na *performance* (presença de um *ethos* de rockeiro) do vocalista, na medida em que a interação canção e platéia é importantíssima. Ser vocalista de uma banda de rock é gozar de maior prestígio junto aos demais comparsas. São eles os mais lembrados, os mais requisitados pelos fãs, os mais entrevistados pela imprensa, enfim, gozam de um estatuto de “músico”, quando às vezes são apenas intérpretes (não tocando nenhum instrumento, por exemplo), não querendo, no entanto, desmerecer essa função exercida pelos nossos intérpretes na MPB.

Enfim, o conceito de rock para Chacon ultrapassa as barreiras da batida, do som, desse primeiro momento Elvístico, não é algo puramente norte-americano, e não é qualquer mercadoria. Para ele o rock deve ser conceituado a partir do seu mercado consumidor, daquele formado majoritariamente de jovens que compram os CD's, ouvem músicas nas FM's, assistem a shows, vêem MTV e o que é melhor, continuam comprando os bolachões, os lindos discos de vinil com capas dionisíacas e apolíneas simultaneamente, frustradas nas minicapas dos CD's. Estamos tensionados a concordar com o autor na medida em que o conceito de *jovem* seja estendido para *outras* idades e não apenas a uma geração supostamente *teen*.

O rock salta de um consumidor dito *transviado* nos anos 60 para um produto de consumo de massa nos anos 70. *Yellow Submarine*, canção dos Beatles, anos 60, é aceita até as gerações de hoje. Segundo Chacon(1995, p. 18) restringir o rock a um tipo especial de música é *não reconhecer sua profunda penetração numa parcela significativa das sociedades ocidentais [...] que ele se tornou uma maneira de ser, uma ótica da realidade, uma forma de comportamento*. Novamente se configurando o ethos do sujeito das canções rockeiras.

Soares (2005, prefaciando *Rock Underground*, de Ornela Rosas), sob uma ótica mais voltada para a linguagem define o rock da seguinte maneira:

O rock é uma das linguagens privilegiadas da juventude, nas sociedades modernas, pós- modernas ou hipermodernas—os adjetivos oscilam de acordo com as preferências teóricas políticas dos intérpretes. Linguagens, através das quais esse campo difuso e polissêmico, vasto e heterogêneo, a juventude, assinala referências comuns para ancorar a frágil e provisória unidade, que delimita a constelação de suas múltiplas trajetórias existências e sociais.

E continua Soares (2005, p. 16):

O rock seria a senha para o ingresso em universo plural de visões de mundo e experiências sensoriais e sociais, relativas a estéticas de si específicas. Gêneros, etnias, escolhas sexuais, classes sociais, famílias, redes de trocas e lealdades,[...] modos de inserção nos mercados, relações com drogas, lícitas e ilícitas: todos esses ingredientes [...] inscritos em um ou outro clã³.

Soares (2005) advoga que o rock não cessa de desdobrar-se, é babélico, assinalando diferenças, distinções no estilo musical, na auto-imagem, nas posturas

³ tribo rockeira.

corporais, no vestuário, no vocabulário, nas opções políticas e morais e no ethos de seus fãs ou criadores. Combinamos com Soares na medida em que observamos essas distinções na realidade extradiscursiva de cada sub-posicionamento: o Punk tem uma atitude mais tosca e irreverente, pela própria relação com o mercado fonográfico e midiático.

Um pouco mais marginalizado, há o ressentimento da exclusão, o sentimento de perda, por ser marginalizado; de outro lado há a crença na autenticidade e a valorização da liberdade, que só se pode exercer estando à margem.(SOARES, 2005, prefácio de Rock Underground de Ornela Rosa).

Ornela Rosa (2007) tem idéias bem aparentadas, do ponto de vista conceitual, com Chacon(1995) e Soares(2005), na medida em que para ele o rock questiona os padrões socialmente estabelecidos e esse autor estabelece uma divisão do rock em *pop* e *underground*, aquele mais comercial e este mais contestatório e mais fora do circuito corporativista midiático.

Afastando-se um pouco do conceito de rock, que não se esgota aqui, e inclinando-se sobre a sua origem, começamos pelo termo *rock'n'roll* que está numa gíria comum entre os negros norte-americanos dos anos 40 e era um convite para o sexo com alguém. A cantora blueseira Trixie Smith, em sua canção “My Daddy Rocks Me With a Steady Roll”, de 1922, faz um convite ao ato sexual.

No que diz respeito à árvore genealógica do rock, de acordo com Chacon (1995, pp. 22-26), este surgiu recolhendo elementos da *pop music*, o *rhythm and blues* e a *country and western music*. Estes três campos musicais, de acordo com Chacon, estão assim distribuídos no livro de Carl Belz, *The History of Rock*, obra não pesquisada por nós.

A *pop music* representava a herança da música branca, conservadora, *kitsch* dos anos 40, e que reproduzia os valores do *american way of life*. O *rhythm and blues* é a vertente negra do Rock com suas origens corpóreas. Os negros, reprimidos pela sociedade WASP (*White, anglo-saxon and protestant*), desde os tempos da escravidão refugiavam-se na música e na dança para dar vazão ao desejo de protesto que não podiam materializar. *O negro escravo lança nos campos de algodão da América seu grito primal, cantando banzo, a tristeza e saudade da mãe África.* (LUCENA, 2005, p. 7). A música era válvula de escape. Pelo

processo de aculturação, em contato com os sons europeus, molda-se o grito em canção e nascem as *work songs*, a *blue note* do *blues*, música simples estruturada numa escala de doze compassos divididos em três partes iguais, conhecimentos musicais que admitimos não termos o domínio.

O negro usa a gaita e o violão por serem instrumentos mais fáceis de serem carregados e, ao fim de cada frase, um tempo livre com uma resposta instrumental. Daí surge aquela batida do blues, forte, melancólico, banzeira e lamenteira, de dor intimista, pontiaguda.

Saindo do campo para a cidade, de acordo com Lucena (2005), com o fim da guerra de Secessão, os negros ocupam as cidades e seu grito de guerra (de dor, queremos dizer), precisa ser escutado e ele tem que gritar cada vez mais alto para ser ouvido e da *blue note* (o criador da *blue note* foi W. C Handy, que se autodenominaria o pai do blues),⁴ do *blues*, salta-se para o *rhythm'blues*, o blues urbano eletrificado, mais rápido, sincopado. É interessante em Lucena (2005), o resgate sociológico que ele faz em sua pesquisa dando uma tonalidade de prestígio a toda a história embrionária do rock, associada ao sofrimento dos negros, digamos que o seu apanhado literário carrega bem nas tintas e elas são todas de cor azul, a propósito, o sangue tem cor azul e não erroneamente como se pensa ser vermelho, daí o blues, a cor escura da pele negra.

Ainda de acordo com Lucena (2005), o negro invade os guetos das cidades grandes cantando em bares e clubes barulhentos. Nos anos 50, vozes como a de Muddy Waters, Chucky Berry, Bo Diddley John Lee Hooker, a chamada “escola de Chicago”, eram ouvidas e prestadas atenção pela sua própria rouquidão, lamento, e a utilização da guitarra elétrica serviu de atrativo a milhões de jovens norte-americanos e, *a posteriori*, no mundo inteiro.

Existem as mais diversas opiniões acerca da origem do rock, mas nenhuma delas contesta a importância da música negra em sua formação. Combinando com a opinião de Lucena (2005), existiram três determinantes na música do negro: uma seria a sua tradição musical baseada na dor profunda e a compensação espiritual (*spirituals*) por uma emoção

⁴ A blue note deve-se a um artifício, segundo Lucena (2005), uma notação musical criada para representar a voz e a modulação do negro ou o breque com seu tratamento característico na terceira tônica. E dela surgiu o blues, e chegamos até o rock

religiosa intensa. A segunda determinante seriam a alegria e o humor e sua rejeição à tristeza, seria então já um segundo momento, um novo passo, e a terceira vertente seria o *classical jazz*. Achamos por bem não deixar essas três determinantes constitutivas da música negra, que se tornou a paixão dos brancos, passar em brancas nuvens (que já foram bem negras) em nossa pesquisa.

Seguindo o raciocínio de historicidade embrionária do rock, o terceiro campo, o mais isolado dos três, de acordo com Chacon, é o da *country and western music*, esse ramo da *folk music* representou a versão branca para o sofrimento dos pequenos camponeses. Embora o rock tenha bebido nessas três fontes de água límpida e cristalina, foi na música negra que ele se embriagou e as outras duas vertentes serviram apenas para que o Rock não se transformasse na versão branca do *rhythm and blues*. Deixamos aqui rastreado um pouco da história do nascimento do rock do ponto de vista internacional.

1.2 UM POUCO DO QUE ANTECEDEU À DÉCADA DE 80 NO BRASIL: O ROCK, SUA ORIGEM E HISTÓRIA

Em 1954, *Bill Haley and his Comets* gravava nos Estados Unidos *Rock around the clock* que serviria de trilha sonora do filme *The blackboard jungle*, dirigido por Richard Brooks em 1955 e lançado no Brasil com o batismo de *Sementes da Violência*, fazendo tanto sucesso que Nora Ney (nenhum símbolo *sexo, drogas e rock'n'roll*, muito pelo contrário, dor-de-cotovelo total) dava sua versão para a música-tema do filme, nenhum bom cartão de visita uma vez que aqui e alhures, o filme gerara quebra-quebra nos cinemas provocado pela futura *juventude transviada*. Ano seguinte a dose de sucesso se repete com o *No balanço das horas*, de Fred Sears, musical que trazia o mulatinho-maluco Little Richard (junto com Chuck Berry representam a origem do rock americano), inclusive.

Interessante salientar como o rock nos chegou: através de trilhas sonoras do cinema. Motivo de uma boa tese de doutorado *a posteriori*. Fascinado pelo novo ritmo, Miguel Gustavo, em 1957, aproveita a deixa e lança o primeiro rock, aí sim, *made in Brazil*, *Rock and roll em Copacabana* no vozeirão-bastião defensor de toda a música brasileira Cauby Peixoto, um insuspeitável para quaisquer más línguas. Carlos Imperial pilota o *clube do rock*

na Tupy e descobre os irmãos Campello, de Taubaté: Cely Campelo, aquela que abandonando todo o sucesso, de tão pura e mamãe-ingênua que era, *sai da história pra entrar na cozinha* e ser boa dona de casa.

Finda aí a primeira geração do rock brasileiro quando uma segunda já se gesta, aí mesmo nessa primeira, numa relação meio incestuosa: surge a jovem guarda e o aparecimento da guitarra de forma massificada. Os *banhos de lua* e os *biquínis de bolinha amarelinha* foram esquecidos pelas menininhas puras na praia de Copacabana.

Nossas tardes de domingo que Roberto Carlos, num ato bem saudosista, bem mais tarde, faria um bom *remember* em sua canções, foram ocupadas pelo programa da Jovem Guarda (Roberto, Erasmo, Ronnie Von e, quem diria, o velho Jorge Ben, refutado pela Bossa Nova pelo fato de usar a guitarra) e antes mesmo que esse desocupasse o vídeo,

a terceira leva do rock brasileiro botara suas manguinhas de fora, e o fez, surpreendentemente, aliada de tal forma à (agora sim) MPB (termo sessentista, **grifo nosso**) que, durante certo tempo, não dava para dizer quem era o quê. Era tudo Tropicalismo. Se a Jovem Guarda era o reflexo dos Beatles fase iê-iê-iê, a Tropicália era o reflexo dos Beatles fase 'Revolver' (1966) em diante. (DAPIEVE, 2000, p. 14).

Paralelamente ao óbvio novo, em coexistência, a Bossa Nova, de João Gilberto, Tom Jobim e Carlos Lira e as músicas de festivais, encarnadas em Chico Buarque, Elis Regina e Jair Rodrigues e nas músicas de protesto de Sérgio Ricardo e Geraldo Vandré - que nos interessa, de fato - motivadas pelo golpe militar e tão necessárias naquela conjuntura.

Assim o rock passa a ser visto como um posicionamento musical alienante, não pelos gerais que só passaram, como já disse, a enxergar isso depois, mas pelos próprios universitários com sua visão míope de que só há um caminho para se fazer a mesma coisa.

Do berimbau à guitarra elétrica, o seminal do novo rock80, o Tropicalismo, vai agrupando, na contramão da história, a contragosto dos pseudo-intelectuais do reduto universitário (as organizações operárias continuavam na luta clandestina e os partidos de classe também, apoio da Igreja, portanto não era privilégio dos universitários o protesto, nem poderiam reivindicar exclusivamente para si - um certo complexo pequeno burguês de

superioridade do setor acadêmico - o que se fazia na época, e determinar o que é e o que não é), nomes como Os Mutantes, Capinam, Torquato Neto, Tom Zé, Rogério Duprat entre outros. Inclua-se aí, Nara Leão, a musa da Bossa Nova, a camaleoa.

Generais começam a sacar o tom, a voz subversiva do movimento, batem com o martelo (não aquele da cruzadinha com a foice soviética) no prego, viram sua ponta e acabam com toda a *festa de arromba*. Os mentores da Tropicália são exilados, uns migram para uma MPB mais conservadora e nela se mimetizam, e Os Mutantes, Rita e os irmãos Arnaldo e Sérgio, vão expandir consciências entre os supostos alienados.

Ressaltemos a existência de bandas como O Terço (ainda nos anos 60), A Bolha, Veludo Elétrico, Som Nosso de Cada Dia, Bixo da Seda, Barca do Sol, Moto Perpétuo, Peso e Vímana (dela faziam parte Lobão, Ritchie e Lulu Santos), essas já da década de 70 e que no ostracismo musical sustentaram o rock com trabalhos experimentais, influenciados pelo rock progressivóide do Yes, Emerson, Lake & Palmer e o ultra psicodélico Pink Floyd.

Nesse meio caminho, é salutar que se diga, por volta de 1976, uma nova explosão ocorre no rock internacional: Sex Pistols inauguram um novo sub-posicionamento do rock - *Do-it-yourself* - faça rock fora dos parâmetros do virtuose, dos sons bem elaborados da década de 70, do rock progressivóide, muito pelo contrário, faça você mesmo, não precisa ser um virtuose, nem freqüentar conservatórios, seminal do sub-posicionamento PUNK no mundo inteiro, inclusive aqui no Brasil. Nascia o Punk-Rock gestado no interior do próprio rock e subversivo a ele em protesto a uma comercialização e descaracterização de algumas bandas internacionais. Sex Pistols tornaram-se arquiinimigos número um de bandas como Led Zepelin e Pink Floyd, bandas que arrecadavam fortunas, verdadeiras fábulas de dinheiro, via mercado fonográfico e shows.

É na virada de 70 para 80 que se dá o *boom* do nosso rock brasileiro e esse ganha estatuto musical de maior porte e se legitima como um discurso que merece ser ouvido, que alguma atenção deve ser dispensada a ele e não se trata mais do discurso de um *bando de alienados com cara de bandido* (como se queixaria do preconceito, o pai do rock brasileiro, Raul Seixas).

A propósito de Raul, responsável pelo ethos de roqueiro do Brasil70, este faz mil peripécias e cambalhotas, sempre numa *metamorfose ambulante*, descendo a ladeira do Pelourinho, nas barbas de Antônio Carlos Magalhães, o famigerado Toninho Malvadeza, e chega ao Rio de Janeiro, classificando músicas no VII Festival Internacional da canção (1972), fazendo um rock'n'roll brasileiro, nada progressivóide na linha Arnaldo Baptista, temperado com sotaque nordestino: foi como uma *mosca na sopa* da MPB. A propósito de Raulzito, este em 1971 lança um disco esquisitíssimo pra época “Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta sessão das dez” cuja faixa final terminaria com uma descarga de privada, antecedendo o estilo SEX PISTOL (banda inglesa a que nos referimos um pouco acima) de degradação da sociedade. A Sociedade Kavernista desaparece, mas a *alternativa* e Raul continuam pela década de setenta.

Segundo Bryan (2004, p. 30), o Brasil assistia ao aparecimento de vários grupos de rock progressivo, inspirados no sucesso dos internacionais *Yes* e *Pink Floyd*, mas quase nenhum conseguia assinar contrato com gravadora e escapavam do esquecimento, e precisavam ser virtuose para executar melodias sinfônicas. Já na década de 80, ainda de acordo com Bryan (2004, p.30), alguns desses músicos como os da banda Bolha (dela faziam parte Paul de Castro e Marcelo Sussekind), que excursionaram acompanhando Os Mutantes, e que formaram o novo grupo Herva Doce, aproveitaram o novo *boom* do rock nacional.

Bom fazer justiça com as citadas bandas de rock progressivo-lisérgico dos anos setenta como *Vimana* (termo sânscrito que designa carruagem de fogo na qual os deuses desciam à terra), grupo do qual fizeram parte Lobão, Lulu Santos e Ritchie, *O Terço*, considerado a fina flor do rock progressivo no Brasil, *Veludo Elétrico*, *Barca do Sol* e *O Peso*.

Todas essas bandas diluíram-se para compor novas formações musicais. No interregno de 70-80, de acordo com Bryan (2004), o rock nacional vivia em seu gueto e as informações de fora levavam muito tempo para chegar por aqui.

Discos internacionais eram disputados a tapa, tanto quanto as publicações brasileiras de música, totalmente marginais, de pouquíssimas edições e lidas avidamente. Entre elas, estava o jornal *Canja* (onde escreveu Paulo Ricardo Medeiros, futuro leadbander do RPM), e as revistas com participação da jornalista Ana Maria bahiana—a versão brasileira da *Rolling Stone* (editada por Luiz Carlos Maciel em 1970, por onde passaram, entre outros, Okky de Souza e Ezequiel Neves – um dos

jornalistas musicais mais talentosos e que trabalhava então com o grupo Made in Brazil) e *Rock, a História e a Glória* (BRYAN, 2004, p. 30).

Na sequência, surgiram nomes e grupos musicais como Secos e Molhados, Joelho de Porco, A Cor do Som, 14 Bis, mas dessa fonte musical não sairia a consolidação artística e comercial do rock brasileiro, outrossim, de uma vertente de inspiração punk. É aí que começa a história do nosso rock80, filho de primeira hora do verão de 1976, punk de garagem (ninguém melhor que uma garagem os aceitaria para aquele horror-som da época) de raiz, do punk do Sex Pistols, nada aburguesado, nada virtuose, como já dissemos, numa linha *do-it-yourself*, nenhum interesse comercial, inclusive. Um rock desestabilizado, afastado de uma linha internacional, tornando-se, somente depois um rock de várias vertentes, de código linguageiro cujas letras e melodias bem cuidadas. É dessa árvore genealógica, de punk rock, que surge inesperadamente o nosso.

1.3 A ESPERA DO BROCK COMO SE ESPERA UM MESSIAS PARA A MPB80

De acordo com o célebre maestro e profundo conhecedor da música brasileira, Júlio Medaglia (2003, p. 217), *o que havia de música já não seduzia mais multidões. Ela era redundante, um resíduo da década anterior*⁵.

É curioso essa opinião vir de um maestro de postura ácida e contundente com toda e qualquer tipo de produção musical que não seja supostamente de “boa qualidade”. Quando, na mesma entrevista ao programa *Fora de Pauta*, foi perguntado se o mesmo teria acontecido com o rock dos anos 70, ou seja, se a qualidade havia decaído também, Medaglia (2003, p.217) respondeu:

Tem nível muito mais elevado![desapontando o próprio entrevistador que esperava resposta contrária] A falência dos ideais da Nação Woodstock e o desgaste artístico do rock-60 aconteceram sob condições muito mais trágicas do que as nossas movimentações tropicalistas.

Medaglia advoga que o cenário político provocava a inteligência dos rockeiros da época. Era um cenário de muito estorpor. O governador da Califórnia, Ronaldo Reagan,

⁵ Referindo-se, no Brasil, ao período final da década de 70, uma vez que para ele a maior efervescência da música brasileira teria se dado de 64 a 72.

fuzilou estudantes e transformou locais destinados a hippies em estacionamento de automóveis, os *Rolling Stones* em Altamont, na mesma Califórnia, presenciaram a morte de quatro pessoas e além desses quatro mortos, os neo-nazistas Hell's Angels⁶ motoqueiros rebeldes que apavoravam as estradas dos EUA, contratados pela segurança do show, esfaquearam um negro na frente do palco dos Stones (MEDAGLIA, 2003). Todo esse cenário serviu de provocação à sensibilidade e inteligência dos criadores da música rockeira.

Com a morte dos ídolos-gurus da geração 60, os primeiros fazem parte dos famosos três jotas, Janis Joplin, Jimmi Hendrix e Jim Morrison, Brian Jones (tem jota também), Duane Allman, a desintegração dos Beatles, mesmo John (outro jota famoso) com sua célebre frase *the dream is over*, surgem grupos internacionais como Emerson, Lake & Palmer, Pink Floyd, e os sempre novos Frank Zappa e Miles Davis, este último com uma curiosa fusão jazz-rock que vão influenciar a juventude musical do mundo inteiro. Medaglia (2003) vai ainda mais longe e diz:

Estes caras chegaram a níveis de sofisticação e desempenho técnico ainda maiores a ponto de, num dado momento, eles estarem fazendo mais rock no Royal Festival Hall com a Filarmônica do que no chão da Ilha Wight... Os nossos ídolos é que, ao voltarem, [referindo-se aos compositores da nossa década de 60, da música dos festivais] passaram a viver dos juro da produção anterior, optando pelos showzinhos do Canecão e gracinhas na TV. Se empanturraram de grana e abandonaram a luta. (MEDAGLIA, 2003, p. 218)

Medaglia, nesse sentido, tem acordo, e talvez somente aí, com Dapieve, que também advoga que houve um momento propício para a evolução e expansão do rock dos anos 80 no Brasil, pelo espaço lacônico, um verdadeiro vácuo deixado pela nossa tradicional MPB.

Fizemos questão de abordar o pensamento de Medaglia, exatamente para abortá-lo logo de imediato e temos assentamento em mesa redonda de comum acordo com as de Dapieve. Nossa sociedade de idéias com Medaglia é uma parceria simbiótica no campo das idéias acerca do cenário musical até a década de 70, mas que se desfaz a partir do que ele profere sobre o rock de 80 (2003, p.268):

[...] o rock tornou-se uma manifestação inteiramente 'descontendizada' [nos anos 80]. Ele substituiu a informação nova e a excitação espiritual por uma musicalidade simplória—distante de todo aquele rico universo sonoro e participativo que havia

⁶ Guarda-costas responsáveis pela morte de alguns hippies presentes no show dos Stones em Altamont.

conquistado--, por um histrionismo histérico e narcisista (à La Fred Mercury) ou por um baladismo melodoloroso e verborrágico (à La Phil Collins). (MEDAGLIA, 2003).

Para Medaglia (2003) o rock seria uma grosseira e repetitiva máquina que impiedosamente martelaria em todos os meios de comunicação criando dependência psicológica semelhante aos tóxico, deixando os adolescentes atuais, caretas, passivos e não criativos. O rock seria um instrumento de imbecilização coletiva, um tipo de vírus que atua devastadora e castradoramente quebrando resistências regionais urbanas ou não.

Analisando as canções engajadas de 80 é que percebemos um certo grau de equívoco de Medaglia, e de muito sectarismo, esquecendo ele o que num passado não muito remoto foi dito sobre a Tropicália.

Medaglia (2003) radicaliza o discurso e afirma que o Brasil possuía uma das mais ricas e inventivas culturas populares deste planeta, e reduziu-se a

um imenso e imundo pára-lamas de sucessos,[com certeza referindo-se aos Paralamas do Sucesso, grifo nosso] através de um rockinho tupiniquim que nada mais seria que um subproduto de um vasto detrito[aqui se referindo à banda de rock de Brasília, Detrito Federal] que seria o rock internacional de hoje. (MEDAGLIA, 2003, p.269)

Continua sectarizando afirmando que um fenômeno musical como o rock, que foi num passado não muito remoto, um dos mais brilhantes espasmos criadores do talento humano, transforma-se no mais reacionário da atualidade.

Quando preferimos adotar as posições de Dapieve em detrimento das de Medaglia é porque verdadeiras obras primas musicais foram geradas pelas bandas da década de 80, como veremos adiante e que não gozaram desse estatuto diante do maestro, bandas que destilaram um bom humor, ironia, inteligência, irreverência e, sobretudo, um engajamento político, que é o que mais nos interessa na pesquisa, produções musicais que Satie⁷ com certeza diria que não têm o sabor de chucutre.

⁷ Erik Satie, músico, hoje considerado clássico e não muito aceito em seu tempo.

Vejamos uma certa contradição encontrada em Medaglia (2003, p. 102), referindo-se à obra de Erik Satie, compositor considerado um clássico:

Existe um elemento que com igual talento e coragem abalou as estruturas da música deste século [XX], azucrinando corações e mentes de músicos, críticos e teóricos mas, cuja arma empregada em sua investida contra idéias desgastadas era até então desconhecida: o humor- mais precisamente o deboche.

E continua Medaglia (2003, p.103):

Satie criou os primeiros *happenings* na música européia, fazendo entrar um Citroën no palco em plena execução de uma de suas músicas, ou colocando sons e instrumentos ‘não musicais’ como máquinas de escrever, apito de navio, ruído de roda de loteria .

É do próprio Erik Satie a exótica frase: “não se trata de ser antiwagneriano⁸ e sim fazer uma música sem sabor de chucutre (MEDAGLIA, 2003, p.105). Importante notificar o uso de sons domésticos, ruídos, barulhos externos, sons onomatopaicos, nos trabalhos musicais de Pink Floyd e outras bandas de rock.

Perguntamos: Não estaria a Música Popular Brasileira, com alguma exceção, no fim da década de 70, com sabor de chucutre, de estagnação? Dapieve usa esse como um dos argumentos para a rápida proliferação do rock 80.

Erik Satie renegou tudo que a geração anterior havia erigido em matéria de construção musical fazendo rupturas e reconhecendo as crises de fim do século XIX, aquela no código do sistema tonal da composição ocidental, não foi à-toa que Debussy precocemente detecta-a e posiciona-se de forma crítica, criando uma barreira intransponível entre ele e os imortais chegando a proferir a célebre frase: ”No Conservatório não se aprende a desenvolver a criatividade, mas a entrar numa camisa-de-força” (MEDAGLIA, 2003). O que Satie fez, no século XX, foi escandalizar os conservadores e sua tirania musical saudosista. Ao contrário de Debussy, que, *débâcle*, resolve mandar tudo às favas, inclusive no momento de uma apresentação de um seu concerto que o consagraria na galeria dos famosos e imortais, e foge com as partituras debaixo do braço minutos antes, rompendo definitivamente com a

⁸ Referindo-se ao clássico compositor alemão Wagner

plutocracia musical francesa e entregando-se à boemia de Montmatre de Paris de *fin de siècle*. Satie não se entregou ao capitulacionismo e enfrentou a sociedade acadêmica musical.

Se a questão fosse o código linguageiro dos rockeiros, no caso dos PUNKS, que são mais linguarudos e extravagantes nesse aspecto semiótico, com mais liberdade de expressão, o que dizer de Satie que vociferou frases tais como: “ Eu cago música”, “O piano é como o dinheiro – só é agradável para aqueles que o tocam”, “O impressionismo é a arte da imprecisão. Hoje se caminha para a precisão”. “O negócio não é recusar a ‘Legião de honra’⁹ e sim *fazer tudo* (grifo nosso) para *não merecê-la* (grifo nosso)”.

Pautamos o dito acima para justificar o comportamento contemporâneo (anos 80) da nossa comunidade rockeira, que com certeza foi bem menos iconoclasta que os ditos “imortais” do século XIX e meados do XX, que sua obra pode ser incompreendida por Medaglia, uma vez que para ele o rock instrumental dos anos 70, de Floyd, Lake, Capra são construtos de uma *belle époque* moderna, com o que temos perfeito acordo, e a comunidade rockeira 80 do Brasil constituiria a *belle merde*. Embora acordemos em alguns pontos com Medaglia, fazemos um desligamento de opinião em alguns contrapontos, mas daqui a algum tempo, bem pode nosso recorte musical ser estudado em meio ao que pode ser chamado de clássico, gozando de mesmo prestígio, se é assim que os acadêmicos preferem.

Tentamos ir às catacumbas musicais e cascaviar o pensamento dos imortais, hoje adotados como clássicos e num passado não muito remoto como malditos, iconoclastas, para uma melhor fundamentação na defesa de nossa dissertação e, em última análise, explicitar em que pé estavam as coisas do ponto de vista internacional, do ponto de vista nacional como estagnava a música brasileira, e como o rock era esperado aqui como algo que viria de forma messiânica abrir o panorama dessa explosão musical ainda que os mais desavisados preferissem não dar o menor crédito a essa vertente musical e se fingissem de cegos e surdos.

Os anos setenta findam, no Brasil, como se o Punk, o rock’n’roll, a beatlemania, o heavy metal e o progressivo não existissem por aqui, como se nada estivesse acontecendo em matéria de criação estético-musical, paralelamente à música popular brasileira. O nosso Punk, o heavy metal e o progressivo, permaneciam enclausurados, no Rio de Janeiro, ao redor de

pequenos bares como o famoso da cena blueseira (no Brasil os blueseiros eram primos legítimos dos rockeiros), o Appalloosa, na Barata Ribeiro, numa esquina do *bas-fond* da Prada Júnior, em Copacabana. Em São Paulo rolava o punk de garagem mesmo, tocado na periferia, em meio às classes operárias, daí o uso da botina-coturno, calçado entregue pelos patrões aos operários, como sapato, para designar a origem do punk, aqui, pura pancadaria, cem anos-luz de distância estética dos que faziam o rock'n'roll seminal dos anos 60.

Vejamos o que dizia o manifesto Punk redigido por Clemente (junto com Marcelo Rocha, do Legião, formam os únicos negros do movimento no Brasil: um dado estarrecedor), dos Inocentes na revista *Gallery Around: Estamos aqui para revolucionar a música popular brasileira, 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*.(DAPIEVE, 2000, p.165) Mas foram exatamente esses grupos que subverteram a cena da música brasileira em grande estilo: os anos oitenta que o digam. Tiveram sua fatia na ocupação da mídia por toda a década.

Para Dapieve (2000), a crise comercial e criativa na MPB e a abertura política da década de 80 impulsionaram a formação de bandas e abriram um espaço para sua evolução. A crise comercial na nossa MPB a que se refere Dapieve é constatada pelo todo poderoso Senhor da gravadora Warner, André Midani (2008, p.199):

A situação da Warner que tinha menos de cinco anos de existência no mercado brasileiro, ficou tão grave que, de um dia para o outro, estávamos tecnicamente quebrados. As soluções eram poucas: ou eu conseguia um aporte de capital da matriz, em Nova York, ou encontrava uma solução mágica localmente, ou eu fechava a companhia.

Para salvar a Warner da bancarrota, André Midani contratou o genial músico Liminha e o caçador de talentos Pena Schmidt. E olha com quem ele vai esbarrar nos botecos da vida e galpões de São Paulo?

Encontraram rapidamente o que estava diante dos olhos de todos, mas ninguém via: rockeiros de nomes estranhos, como Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, Ultraje a Rigor, Titãs do iê, iê, iê, Ira!, Camisa de Vênus, Kid Vinil, e, posteriormente, o Barão Vermelho. Kid Abelha e Lulu Santos foram os primeiros sucessos que deram à companhia uma nova alma e a confiança de haver descoberto artistas para uma nova geração de público jovem (MIDANI, 2008, p. 201)

⁹ Referindo-se a honrarias cobiçadas por muitos músicos de sua época.

É nesse clima que surgem bandas cujos posicionamentos se subdividem no que denominamos de subposicionamentos: pop-rock, rock de arena, metal, hard, punk rock, rock progressivo. Não firmamos uma linha divisória muito fixa entre esses sub-posicionamentos da comunidade roqueira, de forma que há migração entre os grupos, com entrada e saída, sofrendo as bandas todo tipo de defecção e mudanças, ora por uma vertente inclinando-se, ora orbitando em um outro sub-posicionamento, de forma que uma mesma banda pode muito bem está incluída e/ou evoluir para outros sub-posicionamentos.

Fora de tempo para alguns mais exigentes—cinco anos atrasado do rock internacional—o rock brasileiro põe suas manguinhas de fora no início de 80 quando nossa MPB se aburguesara um pouco—assim como o rock lá fora também, é honesto que se admita—e havia uma certa crise na nossa criação musical. Numa tentativa de salvá-la, a Globo prepara os festivais e no de 81 os roqueiros torceriam pela banda *Gang 90 & As Absurdetes* tendo o genial Júlio Barroso à frente e sua (nossa) niú-êive *Perdidos na Selva*. De Nova York, Júlio escrevia para o *Jornal do Disco*, de fevereiro de 81:

Não existe nada de novo, existe tudo sendo feito de maneira nova, velhos riffs renascidos através da paixão criativa dos que vivem o tempo de agora, apaixonadamente. Nós sabemos que não existe nenhuma onda nova, *new wave*. Mas uma onda permanente. Mente mutante. (DAPIEVE, 2000, p. 25)

Enquanto Júlio permanece em NY, surge a *Blitz*, um casamento perfeito entre alguns músicos da cantora *Marina Lima* e atores da turma *Asdrúbal trouxe o trombone*, que estourou de norte a sul, e ele retorna ao Brasil lançando, já que as gravadoras *agora* estão à caça de novas *Blitz's*, um disco em 1983.

Infelizmente esse visionário do Brock morre em 1984, no frescor dos 30 anos. Paralelamente à subversão feita por Júlio, o movimento punk repercute no setor do proletariado (assim como surgiu na Inglaterra também) de São Paulo, na Freguesia do Ó e Vila Carolina com jovens identificados com Sex Pistols, Ramones e The Clash. De forma anarco-politizada, gerando brigas entre os grupos e fãs de platéia (pela própria dança, *o pogo*, que já oferece um ritmo e coreografia violenta) e por isso mesmo sempre sob a vigilância da polícia.

O que era marginal, salta, agora, aos olhos da imprensa burguesa como *música para seus ouvidos* com a realização do 1º Festival Punk de São Paulo sob o título de “O começo do Fim do Mundo”, em 1982. E é aí que entra em cena aquele que vai dar guarida ao roqueiro do Rio de Janeiro, o *Circo Voador*, abrindo suas portas, sua lona devo dizer, para os punks como *Cólera, Inocentes, Psycoze, Ratos do Porão, Coquetel Molotov, Olho Seco, Eutanásia, Descarga Suburbana* e é bom não deixar escapar a participação dos *Paralamas do Sucesso* junto aos demais na *1ª noite Punk no Rio de Janeiro*.

Grupos como *Acidente* lançam o LP independente *Guerra Civil* em 1981 e não passa em brancas nuvens pela imprensa. Essa mesma banda grava a canção *Assassinato de Trotsky* atingindo o ápice da irreverência e consciência políticas. Aliada ao *Circo Voador*, com sua lona primeiramente fincada no Arpoador e depois indo para a Lapa, estava a Rádio Fluminense FM no projeto Rock voador.

O Rock autoafirmou-se também através de pessoas-chave como Ana Maria Bahiana na revista *Pipoca Moderna* e *Jornal O Globo*, Jamari França no *Jornal do Brasil* e em São Paulo, na revista *Som Três* e Rádio Excelsior FM, Maurício Kubrusly.

O berço do rock brasileiro⁸⁰ está, pois, no punk e tem como cenário as cidades de Brasília, São Paulo (local seu privilegiado), Rio de Janeiro e Porto Alegre. São megacidades e daí já podemos observar que o rock é um posicionamento urbano, mas não *de todo* de uma classe média. O punk nasceu no proletariado e muitas bandas não se renderam à mídia.

Outras vertentes do rock foram aparecendo (já existiam no exterior) e criando uma malha de ramificações que tentaremos, para efeito didático, conceituar, embora nossa classificação seja aquela que apresentamos de acordo com Dapieve:

- a. **Pop-rock:** um rock menos barulhento, de acomodação social, de absorção das massas, inserção de mídia e mais comercial como o **Paralamas do Sucesso e Titãs**;
- b. **Rock de arena:** um rock que se tornou tão popular que enche ginásios, auditórios, do gosto de multidões, exagerada inserção de mídia e das massas. Diz-se do famoso

Queen, um rock de arena, pois lotava ginásios ingleses, estádios mundiais, etc. *Legião Urbana* conseguia essa proeza. É pop-rock também;

- c. **Rock de humor-debochado-ácido:** um rock mais debochado, escrachado, que ironiza o próprio rock, mesmo inserido nele, bem humorado do ponto de vista das críticas sociais, não deixando de ser politizado, um rock inteligente-bem alegre. Poderíamos enquadrar aí, *Lobão*, *Ultraje a Rigor* e outros mais. É também pop-rock.
- d. **Punk:** existem várias sub-divisões como Punk de *garage*, Punk *hardcore*, Punk *de raiz*, Punk *grunge* (influência de Seattle). Para exemplificar, *Ratos do Porão*, *Replicantes*. Um rock pesado, bem pancada, agressivo, bem politizado, escrachado.
- e. **Rock Progressivo:** Um rock de som mais elaborado, mais instrumental, neopsicodélico, mais básico, um pouco depressivo. Para exemplificar, o *Hoje* *Hoje*, numa linha neopsicodélica chega a musicar o poema do simbolista *Jean-Arthur Rimbaud* traduzido por Ledo Ivo, *Canção da Torre mais alta. Finnis Aeficae e Violeta de Outono* cultuaram uma linha mais dark, de plácida melancolia, um trabalho mais contemplativo, de inspiração Floydiana.

Enfim, como ficava difícil trabalhar com esses subposicionamentos, dado que os galhos que vinham de uma mesma árvore genealógica eram tantos, trabalharemos, adotando a divisão feita por Dapieve (2000) que o faz em três divisões, usando os critérios de inserção de mídia e massa, crítica e vendagem de discos, mas não podendo também usar de muito rigor: tudo no rock é meio imprevisível.

1.4 QUANTO AO TERMO ENGAJADA

De acordo com o Novo Dicionário de Aurélio Buarque de Holanda (1975, p.526), o termo *engajar* vem do francês, e uma das significações é “filiar-se a uma linha ideológica, filosófica, etc., e bater-se por ela; pôr-se a serviço de uma idéia, de uma causa, de uma coisa” e para *engajamento* o referido dicionarista afirma significar no campo da filosofia “situação de quem sabe que é solidário com as circunstâncias sociais, históricas e nacionais em que

vive, e procura, pois, ter consciência das conseqüências morais e sociais de seus princípios e atitudes”. Exploramos o significado do verbete para maior clarificação do significado de nosso recorte musical.

De acordo com Lucena (2005), *Eve of Destruction*¹⁰ foi uma das primeiras *protest songs* e correu as rádios do mundo na voz de Barry McGuire, que depois tornara-se cantor de músicas religiosas. Atacava violentamente o governo americano e a guerra do Vietnã. A violência de ‘*Eve Destruction*’ revelava o estado de consciência dos estudantes, que sentiam que a qualquer momento poderiam ser convocados para a luta. (LUCENA, 2005, p. 101).

Não poderíamos deixar de fora a intervenção artística feita por Bob Dylan e suas canções de protesto que tensionaram sua época e repercutiram no mundo inteiro. *Blowin’ in the Wind*¹¹ representou um libelo contra a guerra do Vietnã. Seus belíssimos versos *Quantas vezes devem as balas do canhão explodir até que sejam banidas para sempre*, de *Blowin’ in the wind* eram cantados nas manifestações de todo o país. Dylan tornara-se o porta-voz da esquerda americana e *protest symbol* do mundo inteiro. Fizemos questão de registrar em nosso estudo a contribuição de Dylan na música de protesto, haja vista que semana antes de ser absorvida pela mídia fonográfica dos EUA, a televisão americana, de acordo com Lucena (2005), havia mostrado cenas com imagens de Birmingham, Alabama, onde milhares de crianças negras foram atacadas por policiais com cães e mangueiras de incêndio. Dylan tinha apenas 21 anos e influenciou os artistas de vanguarda do mundo inteiro.

No Brasil, nos anos sessenta, a música engajada refere-se às músicas de protesto contra o regime da ditadura militar, ocasionado pelo golpe de 1964. O momento político anterior calcificou bases para tal comportamento na MPB. Vejamos o que diz Favaretto (2000) acerca das canções de protesto:

¹⁰ **Eve of destruction**/Barry McGuire.

The Eastern World/It is exploding/Violence flaring/Bullets loading/you’re old enough to kill/ but not for voting/you don’t believe in war/ but what’s that guri you’re totin/And even the Jordamn River has bodies floatin...(trecho da canção que traduzida ficaria: O ocidente está explodindo/Violência e balas carregadas/Você é velho ciente para matar/ Mas não para votar/ Não acredita na Guerra/ mas o que é essa arma que você está montando/E corpos flutuam no rio Jordão...

¹¹ **Blowin’ in the Wind**/ Bob Dylan.

[...] esta corrente artística, de inspiração populista, obteve muito sucesso, repercutindo nos meios intelectuais de esquerda, devido à sua tônica agressiva e à sua ampla difusão em discos, espetáculos e festivais de música popular. Constituiu-se numa forma adequada de expressão do inconformismo, por parte de muitos artistas, sendo elevada à condição de estratégia de resistência política. Espelhou com eficácia as insatisfações de um público basicamente universitário ou intelectualizado. (FAVARETTO, 2000 p. 144).

A opinião de Favaretto (2000) é que a música de protesto, além da atitude política que veiculou, impulsionou o samba, utilizou o folclore, a música rural e definiu uma forma expressiva de cantar. Artistas de várias linhagens alinharam-se a esse momento da canção brasileira, tais como Carlos Lyra, Vinícius de Moraes, Nara Leão, Sérgio Ricardo, Zé Keti, Chico Buarque, Milton Nascimento, Geraldo Vandré, Fernando Lona, João do Vale, Bethânia, Gilberto Gil entre outros. Agregados a esses cantores outros setores do meio artístico vieram somar: poetas, cineastas, teatrólogos, artistas plásticos, cada um dentro de suas especificidades e peculiaridades de estilo, procurava desenvolver o tema em torno de um projeto maior que era falar do país, denunciar a miséria, a exploração de grupos econômicos, a dominação estrangeira, o autoritarismo político, a repressão, enfim, falavam *por aqueles que não podiam – os pobres da cidade e do campo*.

Em nosso estudo o termo engajamento possui um espectro mais largo, mais abrangente, embora na década de sessenta, aqui também tenha ocorrido *engajamentos* e *engajamentos*, e para além de um regime exercido por um determinado governo. A tropicália teve seu próprio engajamento, sua outra maneira de dizer a mesma coisa, com um formato linguageiro diferenciado, embora haja polêmica em torno do assunto.

Para não dizer que *não falei das flores* não basta. É preciso dizer que *o concreto já rachou*. Os tempos avançaram, e a areia da ampulheta já virou... Os anos 80 possuem outros problemas e outras formas de engajamento, tais como denúncias sobre o machismo, racismo, problemas políticos, sociais, econômicos e ecológicos.

Nos anos 60 havia um momento de vanguarda no mundo inteiro: os russos volteiam o planeta azul, os estudantes americanos se contrapõem à guerra do Vietnã e rebelam-se, ainda que de forma genuína e romântica através de movimentos *hipongos*, as mães americanas

How many roads must a man walk down /Before you call him a man?/Yes, 'n'how many seas must a white dove sail/B efore she slepes in the sand?/yes, 'how many times must the cannon balls fly/Before they're forever

negras clamam nas ruas em severos protestos dizendo *Não à Guerra Assassina*, para que seus filhos dela desertem, culminando com uma derrota das forças imperialistas (no Laos e no Camboja um pouco antes) no Vietnã, as universidades são um celeiro de debates e discussão política acerca das idéias marxistas — o socialismo não era uma utopia -- Cuba (entenda-se aí o povo cubano) acabava de expulsar (1959) Fulgêncio Batista, um representante imperialista que a massacrara e prostituiu suas mulheres durante décadas; na Europa, a *Sorbone* era ocupada pelos estudantes, ainda que por pouco tempo, e nas artes havia uma nova linguagem, um novo modo de dizer as coisas. Havia um *Blow-Up*, filme de *Michelângelo Antonioni* soprando nas telas da sétima arte e aqui, no Brasil, surgia o Cinema Novo do irreverente, questionador e inquietante *Gláuber Rocha*, e sua *Eztetyka da Fome*, pondo fim a um raquitismo filosófico e a uma impotência política geradoras, no primeiro caso, de uma esterilidade artística e, no segundo caso, de uma certa histeria política.

E a terra continua em transe... nem a ingenuidade cega da esquerda nem a cegueira cruel da direita. A fome de Glauber é a fome da América Latina e essa fome é o nervo de sua própria sociedade. Aí reside a originalidade do Cinema Novo diante do cinema mundial e de todas as artes: nossa originalidade é a nossa fome e nossa maior miséria é que esta fome, sendo sentida, não é compreendida.

Seria o engajamento das canções-rock dos anos 80, o *udigrúdi* – forma mais debochada de enxergar toda a conceituação de cinema novo na linguagem de Sganzerla dos anos sessenta que influenciou o protesto da época, como resposta correspondente ao engajamento político *underground* psicodélico e irreverente de Gláuber Rocha. De forma que o *udigrúdi* do cinema sganzerliano estaria para a inspiração de protesto dos anos 80 como o *underground* glauberiano estaria para o protesto dos anos sessenta. Esse correlato ajustar-se-ia bem com a música. Um engajamento por outras vias: um novo discurso dos anos 80 revelador de um ethos de sujeito insatisfeito com o mundo, com as questões gerais que afligiam o universo, o ecológico, o sofrimento, a solidão, a tristeza, causados por um mundo doentio, afinal mudanças esperadas não aconteceram, aquilo que foi plantado nos anos 60 não foi colhido nos 80, e era natural uma certa desesperança no homem. Era a era de um discurso mais globalizante, de homem fragmentado, mas que serviria para um homem universal, a cenografia poderia muito bem não ser apenas retratada por uma topografia de São Paulo, Rio,

Brasília ou Porto Alegre, mas igualmente serviria como cenários validados para guetos do Harlem, do Bronx, a dor era a mesma e a solidão e desespero humanos também eram, e são, e continuarão sendo, ingredientes privilegiados nesse discurso.

Abrimos todo esse parêntese, para dar ênfase à obra de Gláuber Rocha (ele estava inserido no contexto de 60, influenciou-o e só depois com ele fez ruptura) para que possamos compreender sob que condições se impuseram o Cinema Novo e seu tipo de engajamento muitas vezes incompreendido pelas massas e odiado pela esquerda: o enfrentamento com o comercialismo, com a pornografia, a exploração, o tecnicismo, enfim, muito mais valia um *cinasta com uma câmara na mão e uma idéia na cabeça* (no rock, essa atitude corresponderia ao *Do-it-yourself* do Punk Rock de inspiração dos *Sex Pistols* e *Ramones*, ou seja, um trabalho sem muitos recursos técnicos mas de idéias geniais).

Mostramos tudo isso para um convencimento de que havia formas e mais formas de engajamento político já mesmo naquela época efusiva da década de sessenta. Não bastava pincelar de tinta coral todo o arco-íris e refratar outras opiniões porque outras opiniões *também* existiam. Chegávamos, é verdade, no perigo quase que do maniqueísmo *esquerda* versus *direita*, recaindo sobre o cineasta Glauber Rocha, figura emblemática desse mesmo *engajamento*, um certo patrulhamento ideológico, tão nefasto e emburrecedor das mentes.

Estamos tentando mostrar em nossa pesquisa que há um engajamento nas canções de 80 que é quase caudatária, embora por um viés diferente, das canções de 60: ambas trazem uma marca de engajamento, de não conformismo com a conjuntura da época, uma marca de denúncia social, enfim, uma preocupação com o homem, com o social e seu *modus vivendi*. Em “*vem, vamos embora que esperar não é saber, quem sabe faz a hora não espera acontecer*”, Geraldo Vandré¹² faz um chamamento para que as multidões acordem pra que saiam da cegueira política e caminhem na perspectiva de que a espera não é a melhor atitude. .

¹²**Pra não dizer que não falei de flores/** Geraldo Vandré, disco Pérolas, 2000.

Caminhando e cantando e seguindo a canção/somos todos iguais braços dados ou não/ nas escolas, nas ruas campos, construções/ caminhando e cantando e seguindo a canção/vem vamos embora que esperar não é saber/quem sabe faz a hora não espera acontecer/ pelos campos há fome em grandes plantações/ pelas ruas marchando indecisos cordões/ainda fazem da flor seu mais forte refrão/ e acreditam nas flores vencendo o canhão /Há soldados armados amados ou não /quase todos perdidos de armas na mão/nos quartéis lhes ensinam uma antiga lição/de morrer pela pátria e viver sem razão/Nas escolas nas ruas campos construções/somos todos soldados armados ou não/caminhando e cantando e seguindo a canção/somos todos iguais braços dados ou

Em “*Pátria amada cantei hinos em seu louvor, mas tudo o que fiz de nada adiantou na boca amarga ainda resta esse perdão*”, *Pátria Amada*¹³, dos *Inocentes* e em “*É tão difícil viver entre a miséria e a fome*”¹⁴, da mesma banda, atestamos também a preocupação com o social; em “*bebida é água, comida é pasto*”, trecho da música *Comida*¹⁵, dos Titãs, nos deparamos com o mesmo. Em “*Apenas conto o que vi*”, *Miséria e Fome* dos *Inocentes*, remete inclusive à Estética da Fome, de *Gláuber*, do engajamento dos anos sessenta que não estava presente apenas nas canções de Zé Keti, Sérgio Ricardo, Geraldo Vandré. O homem revelado nas canções dos *Inocentes* é aniquilado, amargurado pela derrota daquilo que ele esperou que se realizasse, vindo dos sonhos dos anos sessenta e já o homem da canção dos Titãs é apenas constatador: comida não é isso que as massas comem, afinal eles não são bichos.

Assim, há um engajamento mais ou menos próximo para cada subposicionamento, mas nada hermético, extremamente lacrado, cimentado, que nunca possa haver pontos que os una e contrapontos que minimamente os separe. Há o que une em alguns momentos e o que dilacera em outros: “*vem, vamos embora que esperar não é saber*”, trecho da canção *Pra não dizer que não falei de flores*, de Geraldo Vandré, oferece a simbologia de homem esperançoso como em “*até quando esperar*” da canção *Até quando esperar*¹⁶, do *Plebe Rude*.

não/os amores na mente as flores no chão/a certeza na frente a história na mão/ caminhando e cantando e seguindo a canção/aprendendo e ensinando uma nova lição/vem vamos embora que esperar não é saber/

¹³ “**Pátria Amada**”/ Clemente, dos *Inocentes*, Álbum “*Adeus carne*”, 1987, Warner.

Pátria Amada/ é pra você esta canção/Desesperada canção de desilusão /Não há mais nada entre eu e você/eu fui traído e não fiz por merecer/Pátria Amada cantei hinos em seu louvor/ mas tudo o que fiz de nada adiantou/na boca amarga ainda resta esse perdão/Pátria amada é pra você esta canção/Desesperada canção de desilusão/não há mais nada entre eu e você.

¹⁴ “**Miséria e Fome**”/ Clemente, dos *Inocentes*, do Álbum *Miséria e Fome*, disco *Inocentes Discos* (independente), 1988.

É tão difícil viver entre a miséria e a fome/senti-la na carne e ter que ficar parado/calado/É tão difícil entender como homens armados/Expulsam outros homens das terras em que Eles nasceram e se criaram /que são deles/por direito para lá plantarem nada...nada/É tão difícil entender como o governo pode permitir /que os homens saiam do campo e venham/Para a cidade criar mais miséria/Criar mais fome/Não estou culpando ninguém/Não estou acusando ninguém/Apenas conto o que vi/apenas conto o que senti/Miséria e Fome.

¹⁵ “**Comida**”/ Titãs, álbum *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*, WEA, 1987.

Bebida é água!/comida é pasto Você tem sede de que?/Você tem fome de que?/A gente não quer só comida/a gente quer comida diversão e arte/a gente não quer só comida a gente quer saída para qualquer parte/a gente não quer só comida a gente quer bebida/diversão balé/a gente não quer só comida/A gente quer a vida como a vida quer/A gente não quer só comer/a gente quer comer/e quer fazer amor/A gente não quer só comer/a gente quer prazer/prá aliviar a dor/a gente não quer só dinheiro/a gente quer dinheiro/e felicidade/a gente não quer só dinheiro/e felicidade/a gente não quer só dinheiro/a gente quer inteiro/e não pela metade/Diversão e arte/para qualquer parte/Diversão, balé/Como a vida quer, Desejo, necessidade, vontade/Necessidade, desejo, eh/Necessidade, vontade, eh/ Necessidade.

¹⁶ “**Até quando esperar**”/Plebe Rude/ Philippe Seabra/Gutje/André X, álbum *O concreto já rachou*, EMI-Odeon, 1986

Mas voltando o giro das câmaras para o panorama político do Brasil, temos um Jânio que renuncia e assume o populista/esquerdista Jango e avança a insatisfação popular exigindo mudanças radicais. É quando se dá o golpe militar de 1964. No interregno até o golpe,

Fortaleceu-se o movimento estudantil de esquerda, e a União Nacional dos Estudantes (UNE) ganhou representatividade. Núcleos de cultura se espalharam pelo país, permitindo que em estados como a Bahia se constituísse o caldo nutritivo para o surgimento de figuras como Glauber Rocha, à época jornalista e futuro cineasta[...] os Centros Populares de Cultura (CPCs) se consumavam e se espalhavam pelo país, advogando, por meio de arte e de cultura, conscientizar as populações oprimidas da necessidade de mobilização e[...]revolução social”.(SANCHES, 32).

Os CPC's apresentavam-se pelo país inteiro com peças didáticas e engajadas. Observemos que o *engajamento* era em todas as artes, embora tenha ecoado no cinema e na música com mais veemência. Havia, portanto, um cunho politizador no termo, gestado nos movimentos sociais e instituições populares artes e na MPB,

A Bossa Nova paria filhos politizados na corrente que seria chamada canção de protesto, de temas engajados revestidos de vocais entre bossa-novistas e tornitruantes e de musicalidade convencional, oscilando entre samba, marcha, cantiga de roda, ciranda, frevo[...] ganhavam representatividade nomes como Zé Ketí, Sérgio Ricardo, João do Vale, Geraldo Vandré [...] militantes da bossa nova como Vinicius de Moraes, Baden Powell, Carlos Lira, Nara Leão, igualmente se voltaram para o protesto. (SANCHES, p 32,33).

Essa era a conjuntura político-cultural do momento de expressão da música engajada, de protesto, politizada, ou outro que queiramos nomeá-la. Pelo visto, o protesto pegou. Era necessário e, sobretudo, belo. Gostaríamos de que esse termo (engajamento) fosse de mais largo espectro semântico possível para a utilização em nossa pesquisa uma vez que o momento histórico é outro, (abertura política do início dos anos oitenta) a conjuntura político-econômica também outra e os investimentos ético, linguageiro, cenográfico, daí serão herdeiros derivativos.

Não é nossa culpa/nascemos já com uma bênção /mas isso não é desculpa/ pela má distribuição/com tanta riqueza por aí, onde é que está/cadê sua fração/até quando esperar/E cadê a esmola que nós damos/sem perceber que aquele abençoado /poderia ter sido você/com tanta riqueza por aí onde é que está/cadê sua fração/com tanta riqueza por aí, onde é que está/cadê sua fração/Até quando esperara plebe ajoelhar/esperando a ajuda de Deus/Até quando esperar a plebe ajoelhar/Esperando a ajuda de Deus/Posso vigiar teu carro/Te pedir trocados/Engraxar seus sapatos/posso vigiar teu carro/te pedir trocados/Engraxar seus sapatos/Sei/ não é nossa culpa nascemos já com uma bênção/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/ até quando esperar a plebe ajoelhar/Esperando a ajuda do Divino

CAPÍTULO II

2 A ANÁLISE DO DISCURSO E A AD FRANCESA: A PROPOSTA DE DOMINIQUE MAINGUENEAU

2.1 PRÁTICA DISCURSIVA, POSICIONAMENTO E INVESTIMENTOS

Como se trata de lugar comum em trabalhos anteriores de alguns pesquisadores, inclusive de alguns citados em nossa introdução, no espaço reservado a opções teóricas, o trajeto histórico da AD, não daremos o lugar especial que a AD ocupa no tocante às suas fases, mas seguiremos, para não deixar passar em brancas nuvens, a orientação do trabalho de MENDES (2007), inclusive nos utilizaremos do seu quadro demonstrativo que ratifica as suas fases. De acordo com Mendes (2009), existem várias abordagens disponibilizadas, de caráter mais amplo que propõem defini-la como uma análise do funcionamento dos fenômenos lingüísticos maiores que a frase, bem como definições mais específicas, que correspondem à denominação que recebem as disciplinas que têm o discurso como objeto de estudo. Mendes (2009) continua afirmando que a AD conceberia que há um funcionamento não somente lingüístico do discurso, ainda que surja da revisita a estudos antigos relacionados com a linguagem como a filologia e a hermenêutica e a outros mais recentes, gestados no ambiente dos anos 60, como a Linguística Textual e as teorias da enunciação. Pode ser vista como um procedimento de leitura, como dissemos na introdução, mas o que dela nos interessa é o seu veio ideológico, atravessado pelo verniz marxista e Freudiano. O texto não é um mero pretexto de conhecimento do contexto e nem há preocupação de *única* ou *melhor* leitura. Não se fundamenta numa posição subjetiva de linguagem. Na tabela abaixo, de acordo com o quadro resumo de MENDES (2007), fases e textos representativos de sua trajetória:

| Percurso da Análise do discurso | |
|--|---|
| Primeira fase: o primado do mesmo (Pêcheux | PÊCHEUX, Michel. “A Análise do discurso: três épocas” (1983). In: GADET, F. HAK, T. (orgs). Por uma análise automática do |

| | |
|--|--|
| e a Análise Automática do Discurso) | discurso — uma introdução à obra de Michel Pêcheux. Campinas: EDUNICAMP, 1987. |
| Segunda fase: o primado da relação (o papel desestabilizador de Michel Foucault) | FOUCAULT, M. A arqueologia do saber. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2005. _____. A ordem do discurso. São Paulo: Edições Loyola, 2001. |
| Terceira fase: o primado do outro (o retorno ao círculo de Bakhtin) | AUTHIER-REVUZ, Jacqueline. Heterogeneidades enunciativas. Tradução de Celene M. Cruz e João Wanderley Geraldí. In: Cadernos de estudos Linguísticos, 19: 25-42. Campinas: EDUNICAMP, 1990. BAKHTIN, M. (VOLOCHINOV). Marxismo e filosofia da linguagem. 7ª Ed. São Paulo: Hucitec, 2004. |
| Possível quarta fase: o primado da prática (a orientação de Dominique Maingueneau) | MAINGUENEAU, Dominique. Novas tendências em análise do Discurso. Tradução de Freda Indursky. Campinas: Ed. Da Unicamp/Pontes, 1997. _____. O contexto da obra literária. Tradução de marina Appenzeller. São Paulo: Martins Fontes, 2001. |

Quadro 1. Obras representativas das fases da AD. Fonte: baseado em Costa, 2005.

2.2 A ESTRUTURA ENUNCIATIVA

De acordo com Maingueneau (2006), o *dizer* é construído dentro de um quadro de enunciação levando em consideração que o discurso encena seu próprio processo de comunicação, construindo uma encenação que venha compor o sentido que o texto procura impor. “A situação de enunciação não é, com efeito, um simples quadro empírico, ela se constrói como ‘cenografia’ por meio da enunciação (MAINGUENEAU, 2006, p. 47). Toda enunciação implica a construção de uma cenografia que ao mesmo tempo que é quadro é

também processo. Ela é ao mesmo tempo dada e construída, não é uma simples cena, um quadro estável no interior do qual ocorreria a enunciação. O discurso implica uma certa situação de enunciação, um "código linguageiro", um "ethos", que através dos quais se configura uma cena que os valida no seu próprio desenrolar. O que é dito, o conteúdo, não é inseparável da cenografia que o porta. "Todo discurso, por sua manifestação mesma, pretende convencer instituindo a cena de enunciação que o legitima"(MAINGUENEAU, 2002, p. 87). Vejamos:

Toda produção discursiva implica a criação de uma **cenografia**. Esta se refere não aos elementos empíricos de suas circunstâncias de produção, mas à fundação, no nível do texto, de uma **cena enunciativa** na qual se definem um **enunciador**, um **co-enunciador**, uma **topografia** e uma **cronografia** da enunciação. (MAINGUENEAU, *apud* COSTA, 2001, p. 36)

Enunciador e co-enunciador são representações construídas pela enunciação de posições referentes ao *eu* e ao *tu* estabelecidos no texto, e não ao mundo empírico, mas se tratando de lugares enunciativos devendo ser distinguidos do locutor, e co-locutor, estes, sim, *emissor e receptor* empíricos do enunciado. *Um texto não é um conjunto de signos inertes, mas o rastro deixado por um discurso em que a fala é encenada.* (MAINGUENEAU, 2002, p. 85). O autor subdivide a cena de enunciação em: cena englobante, cena genérica e cenografia. Incluiremos nosso olhar para a cenografia, posto que o gênero já está definido - canções engajadas do rock80.

2.3 CENOGRAFIA

A noção de cenografia é muitas vezes interpretada como cena, como um quadro estável no interior do qual se desenrolaria a enunciação, como já foi mencionado. É preciso concebê-la simultaneamente como quadro e processo. Não é simplesmente um quadro, um cenário, como se o discurso aparecesse inesperadamente no interior de um espaço já construído e independente dele, é a enunciação que, ao se desenvolver, esforça-se para constituir progressivamente o seu próprio dispositivo de fala. É um processo de inscrição (grafia) legitimamente que traça um círculo: o discurso implica uma certa situação de enunciação, um *ethos* e um *código linguageiro* através dos quais se configura um mundo que os valida por seu próprio desenvolvimento. Ela não é quadro pronto, um cenário emoldurado como se o discurso aparecesse no interior de um espaço, outrossim, é a enunciação que, durante o seu

trajeto material de existência, empenha-se de um super-esforço para constituir o seu próprio dispositivo de fala, havendo um processo de *enlaçamento paradoxal*: a fala supõe uma situação de enunciação que vai sendo validada progressivamente por intermédio da própria enunciação.

A cenografia *é ao mesmo tempo a fonte do discurso e aquilo que ele engendra*. Ela legitima um enunciado que por sua vez deve legitimá-la. É uma *construção textual na qual se definem um enunciador e um co-enunciador, uma topografia e uma cronografia da enunciação que validam as mesmas instâncias responsáveis por sua existência*. (MAINGUENEAU, *apud* COSTA, 2001, p. 39). Para caracterizar uma cenografia dispõe-se de indícios de vários tipos tais como indicações paratextuais, um título, um prefácio, indicações explícitas de cenários enunciativos preexistentes, enfim, uma obra pode recorrer a cenários já validados, ou seja, cenários já instalados no universo de saber e de valores do público.

O *enunciador* e o *co-enunciador* são os protagonistas da interação da linguagem assim como sua ancoragem espacial e temporal (EU e TU, AQUI, AGORA). São representações construídas pela enunciação, são lugares referentes ao eu e ao tu estabelecidos no texto, não necessariamente marcados. De acordo com Costa (2001), não se trata do autor e do leitor, mas de lugares enunciativos. Não podendo também ser confundidos com locutor e co-locutor que são os correspondentes a emissor e receptor empíricos do enunciado como já foi dito acima e fazemos questão de reiterar.

A *topografia* e a *cronografia* se constituem pela representação de um espaço e de um tempo validados onde se desenrola a enunciação construída pelo texto.

Em nossa pesquisa, como trabalharemos com um gênero já definido – canções - poderemos mobilizar as mais variadas cenografias, posto que o gênero trabalhado é suscetível dessa ocorrência, ressaltando que o *conteúdo* é indissociável da cenografia que o porta. Ela não estaria apenas como um procedimento a serviço de um pensamento, idéia, mas construindo e modificando aquilo a que se pretende. Não se pode falar de difusão de um conteúdo independente da cenografia estabelecida por uma enunciação já que ela toma parte do posicionamento tanto quanto o próprio conteúdo.

Como a cenografia pode apoiar-se em cenas de fala, chamadas de cenas validadas, ou seja, cenas já instaladas na memória coletiva, um acontecimento histórico como o golpe militar de 1964 é uma cena validada na memória de todo brasileiro e que nos valeremos, assim seja necessário, no cenário de músicas engajadas do rock⁸⁰. Há uma quantidade enorme de cenas validadas, ou supostamente validadas, compartilhadas pelos ouvintes do nosso repertório musical brasileiro. Falar de um *Simca Chambord*, por exemplo, canção que analisaremos, é admitir no repertório imaginário do outro a cena validada de que é do conhecimento partilhado que *era um automóvel de marca famosa utilizado na década de sessenta*.

3.4 CÓDIGO LINGUAGEIRO

O código languageiro está indissociavelmente ligado a uma cenografia. A língua não é um instrumento neutro, havendo todo um investimento languageiro que dá sentido ao posicionamento que pretende impor. Dependendo do posicionamento, escolheremos palavras, expressões, que melhor se acomodem à cena enunciativa.

Considerando a língua como um jogo de tensões entre variedades, planos e registros os mais diversos, faz-se necessário perceber que o discurso se inscreve nessas tensões posicionando-se: legitimando línguas, dialetos ou registros e legitimando-se através deles, e até mesmo contribuindo decisivamente para a emergência sócio-política bem sucedida de variedades lingüísticas. (COSTA, 2001, p. 40)

O autor não situa sua obra em um gênero mais do que o situa em uma língua: o posicionamento rock utiliza-se de um código lingüístico bem peculiarmente apropriado ao gênero que se enquadra. É a maneira como a obra gere a língua que a faz parte do sentido dessa obra. *O escritor não é confrontado com a língua, mas com uma interação de línguas e de usos, com aquilo que se poderia chamar de uma **interlíngua***. (MAINGUENEAU, 2001, p.104)).

O termo **interlíngua** deve ser compreendido como sendo as variedades dessa mesma língua, numa determinada conjuntura, e entre essa língua e as outras, passadas ou contemporâneas. O escritor negocia através da interlíngua um código de linguagem que lhe é próprio: o posicionamento rock utiliza-se de um código languageiro pesado, por vezes tosco, palavras cortantes, escrachadas, acachapadas, etc. No caso do rock, um posicionamento

internacional, esse código faz uma travessia com o **plurilinguismo externo**, numa relação com “outras” línguas até mais presente que em outros posicionamentos.

No que diz respeito a um **plurilinguismo interno**, numa relação de diversidade da própria língua, o rock é bastante peculiar, utilizando-se, às vezes com extremo exagero, de um código quase que guetista. Acreditamos que o código languageiro é um dos investimentos que ocupa destaque na cenografia roqueira.

Vale salientar que como em muitos momentos da língua há uma proximidade entre o plurilinguismo interno e a hipolíngua, inversamente, a hiperlíngua “*atrai o código de linguagem para o sonho de uma escrita ‘matemática’ com elementos e relações necessárias*”(MAINGUENEAU, 2001, p. 115).

Em nossa pesquisa abraçaremos o código não importando se constituindo uma hipolíngua, ou hiperlíngua, não adotaremos nenhum tipo de preconceito lingüístico: a nós nos interessa a língua dos anjos e demônios. Estaremos no céu e purgatório ao mesmo tempo.

2.5 ETHOS

Ethos diz respeito ao modo de enunciação, como o discurso vai tomando **corpo**, como o enunciador se constrói através de um **tom**, ganhando um **caráter**, uma **corporalidade**. O **enunciador** é encarnado de tal forma numa **corporalidade** que é possuidor de uma voz, um modo de se expressar que carrega a enunciação de uma total eficácia. O que é dito e o tom que é dito são igualmente importantes e inseparáveis. Qualquer gênero de discurso escrito deve gerir sua relação com uma vocalidade fundamental. O texto está sempre relacionado a alguém, uma origem enunciativa, uma voz que atesta o que é dito.

Um posicionamento não implica apenas a definição de uma situação de enunciação e uma relação com a linguagem: deve-se igualmente levar em conta o investimento imaginário do corpo, a adesão “física” a um certo universo de sentido. As idéias são apresentadas através de uma maneira de **dizer** que é também uma maneira de **ser**, associada a representações e normas de disciplinas do corpo. (MAINGUENEAU, 2006, p. 48).

O enunciador legitima seu dizer em seu discurso, atribuindo-se uma posição institucional e marca sua relação a um saber. Deixa-se apreender como uma voz e um corpo, não se manifestando somente como um papel e um estatuto. O ethos está vinculado ao exercício da palavra, ao papel que corresponde a seu discurso, e não a um indivíduo real.

Em se tratando do **posicionamento rock**, atestamos a incorporação de uma *vocalidade* manifesta nas canções através de um *tom* num ambiente cenográfico cujo enunciador é fiador de um ethos de sujeito contestador, insatisfeito, preocupado com as injustiças sociais, homem bravo, corajoso, o que é capaz de enfrentar as milícias, destruidor de uma moral carquética, um bravo da modernidade. O fiador possui um caráter e uma corporalidade.

Ao feixe de traços psicológicos, denominamos caráter enquanto a corporalidade é associada a uma compleição do corpo do fiador inseparável de uma maneira de se vestir e se movimentar no espaço social. Para o *co-enunciador*, o *ethos* permite que a obra tome corpo. É dessa forma que o co-enunciador incorpora a obra: a enunciação confere uma corporalidade ao fiador dando-lhe corpo, o co-enunciador incorpora, assimila um conjunto de esquemas que correspondem a uma maneira de se relacionar com o mundo e estas duas incorporações permitem a constituição de um corpo. O ethos parece indissociável de uma ‘arte de viver’, maneira de agir, que leva Bourdieu a denominar de *habitus* e afirmar que

o uso mais comum da palavra é igualmente ‘uma técnica do corpo e a competência propriamente lingüística e especialmente fonológica é uma dimensão da **hexis** corporal em que se exprime toda a relação com o mundo social. Desse modo ‘o estilo articulatório das classes populares’ seria ‘inseparável de toda uma relação com o corpo dominado pela recusa das ‘afetações’ ou dos ‘fricotes’ e a valorização da virilidade’. (MAINGUENEAU, 2001, p. 147)

Tudo isso para atestar que os condicionamentos associados a uma classe particular de condições de existência produzem *habitus*[...], princípios geradores e organizadores de práticas de representações. Há pontos e contra pontos nessa discussão de ethos. No caso do movimento roqueiro⁸⁰, o ethos ocupa um papel de extrema relevância haja vista que devemos levar em conta o investimento imaginário do corpo, a adesão física a um universo de sentido.

2.6 DIALOGISMO E POLIFONIA

Dialogismo é um termo cunhado por Mikhail Bakhtin e desenvolvido quando o autor direciona suas críticas ao que ele denomina de objetivismo abstrato e ao subjetivismo idealista. Para ele, a essência da língua nem estaria na imanência de um sistema abstrato nem na mente dos falantes, mas na interação verbal, no enunciado. De acordo com Costa (2001), a linguagem é um fenômeno essencialmente dialógico, tratando-se de uma atividade que consiste numa dinâmica pluriinterativa, marcada pela presença irreduzível da subjetividade e da alteridade. O signo enquanto objeto significativo dessa atividade é ideológico e vive em disputa, uma verdadeira arena onde se desenvolve a luta de classe. Subtraído das tensões da luta social, esse signo perderia vida e tornar-se-ia alegoria, objeto morto, estudo apenas para filólogos.

Para o lingüista russo, cada palavra é marcada pelo uso que dela fazemos e que outros já devem ter feito e que outros com certeza farão, assim como também todo enunciado está enraizado em um contexto social pelo qual é marcado profundamente. Todo enunciado é sempre atravessado por outros pontos de vista, pelas visões de mundo alheias:

Toda enunciação mesmo na forma imobilizada da escrita é uma resposta a alguma coisa e é construída como tal. Toda inscrição prolonga aquelas que a precederam, trava uma polêmica com elas, conta com as reações ativas da compreensão, antecipa-as. Cada inscrição constitui uma parte inalienável da ciência ou da literatura ou da vida política. (BAKHTIN, 1995, p. 46)

Quando esse dialogismo constitutivo torna-se escancarado, dando mais visibilidade às relações entre subjetividade e alteridade, revela-se aí o que ele denominou de polifonia. De acordo com Costa (2001), a polifonia manifesta a subjetividade do falante, traduzida por sua atitude dialógica sobre o discurso do outro. Para Costa (2001) a hipótese teórica de Bakhtin sustenta que o discurso é manifestação de subjetividade e sociabilidade afinal nossa consciência é formada socialmente e como tal é síntese de múltiplas subjetividades. O sujeito do discurso utiliza sempre palavras dos outros. Mesmo não marcando de forma explícita, seu discurso é sempre uma resposta a discursos de outros e o futuro de novos discursos, de forma que a linguagem é uma atividade constitutivamente heterogênea, social e plurilingüística onde a relação com o OUTRO é a base da discursividade. De forma paratópica o discurso engajado dos anos sessenta deixou suas pegadas nos bolachões pretos (discos de vinis), e que os rockeiros souberam bem trilhá-las. Dar ouvidos às diversas vozes desse discurso e dirigir o olhar ao que o movimento rockeiro produziu de melhor nos anos 80 é nossa tarefa

CAPÍTULO III

3 METODOLOGIA

Descortinaremos esse capítulo da pesquisa pedindo permissão à academia para uma concessão feita à linguagem que adotaremos em seu trajeto. Gostaríamos de que a formalidade do meio acadêmico permitisse a utilização de uma linguagem mais próxima da literária ou, no limite, a possibilidade de uma linguagem que pudesse conviver numa interface com ela. Que como autora dessa pesquisa e discorrendo sobre canções rockeiras, pudéssemos adotar um código linguageiro mais livre do preconceito lingüístico, mais próximo do código jornalístico e pudéssemos nos valer de metáforas e expressões metafóricas que por ventura viessem dar um embelezamento literário ao trabalho, já que se trata do discurso literomusical. Todo o respeito à formatação será mantido, e todo respeito também será garantido no que toca às regras estabelecidas pela Associação Brasileira de Normas e Técnicas – ABNT. Entendemos que a escolha que fizemos - o rock como posicionamento - e um recorte dentro desse posicionamento que é a canção engajada nos anos 80, adequar-se-ia perfeitamente a um código linguageiro mais próximo da música, deixando o trabalho mais *vibe*. Não gostaríamos de subtrair de todo a possibilidade de uma escrita que pudesse carregar um pouco mais nas tintas quando necessário, e em outros momentos eufemizá-la. Enfim, gostaríamos de ousar numa aproximação romanesca entre a literatura e a lingüística.

Depois de colocarmos a necessidade da manutenção de uma linguagem mais livre durante o percurso da pesquisa e acabando de defender o engajamento/protesto/neo-protesto nas canções do rock de 80, resta-nos estabelecer uma metodologia de trabalho que nos permita prosseguir em nossa empreitada, em tal defesa. Nosso *corpus* foi selecionado tendo como referência as divisões de base do rock brasileiro - período 80 a 90 - feitas por Dapieve (2000), com algumas alterações nossa, embora de nossa bibliografia conste ainda Chacon (1982), Rosa (2007), este dividindo o rock apenas em *pop* ou *underground*, Lucena (2005) e Medaglia (2003). Pesquisamos sites oficiais dos cantores e das bandas, sites na Internet sobre

música e revistas especializadas, dentre as quais a *Show-Bizz*, a *Bizz* e a *General* (revistas que desapareceram já das bancas).

Sentimos muita dificuldade em traçar uma linha divisória no rock brasileiro no que diz respeito aos seus subposicionamentos (Se é *Pop-rock*, *niuêive*, *Punk*, *Rock* de garagem, *Rock* Psicodélico, etc.). Se voltarmos o olhar para o rock internacional, tornar-se-ia menos dramática a divisão em muitas vertentes possíveis: *rock* puro ou *rock'n'roll* (Chuck Berry, Little Richards, Elvis), *rock* clássico (Beatles, Stones), *rock* progressivo (Floyd, Jethro Tull, Yes, Rush), *hard rock*, (Black Sabbath, Deep Purple, Led Zepelin, Kiss), Heavy metal (Iron maden, Motorheads), *punk rock* (Ramones, Sex Pistols, The Clash, Buzzcooks), *Trash*, *Black rock* (Merciful Fate, Metálica), Grunge de Seattle (ressurgimento do punk uma vez que não sabiam tocar direito: Nirvana, Mudhoney, Pearl Jam), Pop rock (U2, Bonjovi e a maioria dos que fazem o rock mais popular), Metal melódico (Angra, Halloween), *rock* experimental (Frank Zappa), *rock* alternativo (Muse, The Cure), *rock* de garagem (alguns punks) , *rock* gótico (Night and wish) , *rock* instrumental (os progressivos de uma maneira geral), *rock glam*, *glitter* ou purpurina (The Kiss) etc., mas quando se trata do rock brasileiro esta divisão se dilui e não há tantos representantes para tantos sub-posicionamentos, ou não há tantos sub-posicionamentos embora tantos representantes. Na verdade não há um esgotamento dessas divisões, e uma miríade de bandas constituem-se na confluência entre dois ou mais sub-posicionamentos, mesclando características, ora tendenciosas mais para um tipo de rock, ora tendendo a enquadrar-se com maior aproximação depurando para um outro tipo. As bandas evoluem e involuem. Em alguns momentos apegam-se mais às suas raízes seminais e noutras conjunturas musicais avançam utilizando-se de maiores diversidades sonoras. Mas uma coisa fica evidenciado: são filhos que nunca fogem do solo gentil – o rock .

Em nossa pesquisa demos preferência ao trabalho de Dapieve (2000) e suas três divisões, levando em consideração critérios como a aceitação da banda pela crítica, sucesso de crítica portanto, vendagem de discos, a inserção das bandas pela mídia e inserção no gosto popular. Quando Dapieve(2000), acrescenta o –ONA para Segundona e nós estendemos à terceirONA¹⁷ é porque em nada estas bandas deixam a desejar com relação àquelas escalonadas no primeiro grupo em matéria de estética/antiestética. Exemplo disso é a banda

¹⁷ Dapieve denomina de Bandas de Divisão de Base porque sem elas o rock não teria sido o mesmo. Elas completavam a multidão de soldados que impulsionaram o rock a dar o salto qualitativo na década.

Ira! que sempre gozou de prestígio de crítica e nunca foi efetivamente uma banda *top* de linha em vendagem de discos. O nome de uma banda pode constar na divisão de base e pode musicalmente estar inserida num universo de primeira grandeza.

Apresentaremos abaixo um recorte maior dessas bandas em nossa pesquisa, a partir dessas especificações, e dentro dessa amostra maior, retiraremos nosso recorte menor, nosso *corpus* propriamente dito. Atentemos para o significado das siglas: **PR** significa pop rock, **PKR**, punk rock e **RP**, rock progressivo. Seguem-se as divisões centradas em Dapieve (2000):

PRIMEIRA DIVISÃO

Blitz (**PR**), Lobão (**PR**), Lulu Santos (**PR**), Ritchie (**PR**), Barão Vermelho/Cazuza (**PR**), Paralamas do Sucesso (**PR**), Titãs (**PR**), Ultraje a rigor (**PR**), RPM (**PR**), Legião Urbana (**PR**) e Engenheiros do Hawaii (**PR**). RPM (**PR**), entre outras.

SEGUNDONA DIVISÃO (não menos importante que a primeira)

Ira! (**PKR**), Kid Abelha e Os Abóboras Selvagens (**PR**), Capital Inicial (**PR**), Camisa de Vênus (**PKR**), Inocentes (**PKR**), Plebe Rude (**PKR**), Biquini Cavado (**PR**), Nenhum de Nós (**PR**).

TERCEIRONA, denominação nossa, na verdade, tida como *Divisão de Base*, não menos importante que os dois escalonamentos anteriores e nela incluiremos outras denominações do rock, a título de conhecimento, embora não trabalhem com elas.

Dessa lista constam mais de cem nomes de bandas e citaremos apenas algumas:

Hojerizah (**RP**), Picassos Falsos (**RP**), Black Future (**Rock Experimental**), Detrito Federal (**PKR**), Ratos do Porão, do lendário João Gordo, (**PKR**), Cólera (**PKR**), Olho Seco (**PKR**), As Mercenárias, uma das poucas bandas femininas (**PKR**), Fellini (**PKR**) e Detrito Federal (**PKR**), Replicantes (**PKR**), De Falla (**PKR**), Uns e Outros (**RP**), Violeta de Outono (**RP**), Rapazes de Vida Fácil (**PR**), Metrô (**PR**), Zero (**GÓTICO DEPRÊ**), Obina Shock (**niueive**),

Garotos Podres (**PKR**), TNT (**niueive**), Finnis Africae (**GÓTICO MELANCÓLICO DEPRÊ/PKR, PROGRESSIVO, DARK**), Arte no Escuro (**GÓTICO DEPRÊ**), Herva Doce (**PR niueive**), Fausto Fawcet e os Robôs Efêmeros (**PR**), enfim. Não trabalharemos com todos esses subposicionamentos, posto que não temos pernas para tão longo alcance.

Fizemos questão de traçar essa divisão para dar ênfase à *overprodução* de nossos cantores-compositores do período com que pretendemos trabalhar, e que para alguns setores conservadores, isso não é levado em consideração. Nosso recorte é um subconjunto, daí chamarmos de subposicionamento dentro do posicionamento musical Brock. Faremos um recorte que chamaremos de subposicionamento deste posicionamento acima.

É de bom tamanho colocar que uma mesma banda de rock brasileira, a exemplo do que foi dito acima, a despeito das bandas de rock internacionais, pode ser colocada na interseção com outro subposicionamento (não há pureza absoluta nos estilos, na divisão, havendo migração entre bandas que abandonam uma tendência e acompanham outros). Para simplificar nossa pesquisa e facilitar a compreensão de possíveis leitores, didaticamente trabalharemos apenas com as divisões abaixo e ao lado colocaremos a sigla:

- 1 **Pop-rock (niuêive) PR**
- 2 **Punk-rock – PKR**
- 3 **Rock progressivo – RP**

3.1 TIPO DE PESQUISA

Nossa pesquisa é de teor descritivo (não experimental), basicamente descreve características de determinados fenômenos, não havendo possibilidade de manipulação de variáveis. Os fatos são observados, registrados e analisados, comparados, correlacionados sem serem manipulados. Apresenta abordagem qualitativa por estar inserida numa interface com as ciências sociais e humanas, utilizando conceitos da AD francesa, tratando de fenômenos não quantificáveis.

Com relação ao pesquisador enquanto sujeito, há envolvimento sim, e impossível neutralidade: tudo é música aos nossos ouvidos. Pretendemos descrever e analisar aspectos de interdiscursividade nos sub-posicionamentos nas canções engajadas do rock-80 utilizando conceitos da AD francesa: ethos, cena enunciativa, código de linguagem, dialogismo, polifonia, cenografia, investimento, gênero, conceitos esses fincados pelos autores Bakhtin (2000 e 2004) e Maingueneau (1996, 2001, 2002 e 2005).

Nossa pesquisa passou por quatro etapas:

- a- Uma abordagem discursiva sobre o Movimento BRock, situando-o nacional, reafirmando-o nos quadros da MPB, e internacionalmente, embora aqui de forma breve, sem delongas, impossível falar de rock sem um rápido panorama internacional, para o que necessitaremos de leituras de uma bibliografia bem mais ampla.
- b- Uma investigação nas práticas discursivas do engajamento/protesto/neo-protesto politizado das canções do rock 80 tendo como referência seminal as canções dos anos 60, sem necessariamente abordá-las: o que os une e o que os dilacera.
- c- Uma caracterização discursiva dos subposicionamentos, as três divisões feitas anteriormente de acordo com Dapieve, em particular, com letristas, cantores e compositores com os quais trabalharemos.
- d- Discussão acerca da noção de engajamento confrontando com outras noções de protesto.

Abordaremos, de acordo com Costa (2005), a canção engajada tendo a compreensão de uma prática discursiva, produzida por sujeitos situados sócio-historicamente, inscritos, no caso, numa comunidade roqueira dos anos 80 que envolvem investimento ético, genérico e lingüístico específicos.

Quanto às canções engajadas da década de 60, não analisaremos no corpo do trabalho, mas nos valeremos delas quando necessário e faremos uma leitura minuciosa das mesmas já que serão ponto seminal de referência, como já dissemos. No que concerne ao recorte do

rock80 necessariamente não trabalharemos apenas com músicas de domínio do público, ou seja, músicas que ganharam uma popularidade e espaço na mídia, sentir-nos-emos à vontade na escolha de canções que representem um fiasco de público e de vendas também. Com relação a quantidade de canções do recorte, está livre de uma razão direta com a proporcionalidade produtiva da banda, de modo tal que se colocarmos uma maior quantidade de canções do Legião Urbana ou do Cazuza é de forma aleatória e não porque houve, na década de 80, uma *overprodução* sua, em contrapartida a bandas como Hojerizah, Violeta de Outono, Finnis Africae, por exemplo, que não se fizeram representar em mesma quantidade musical mas nem por isso perderam valor e qualidade criativa.

A última etapa da metodologia, e, finalmente, de acordo com o exposto, selecionaremos canções de acordo com as reais e concretas possibilidades de cada banda/compositor, e desde que não ultrapasse seis canções de cada uma delas, presentes em cada uma das três divisões baseadas na divisão feita por Dapieve, levando também em consideração a nossa observância dos sub-posicionamentos (pop-rock, rock de arena, punk, punk de raiz, rock-psicodélico-progressivo), que do ponto de vista dos conceitos básicos da AD, é o que mais nos interessa.

Eis o nosso recorte fonográfico:

PRIMEIRA DIVISÃO:

- **Legião Urbana** – “Fábrica”, do disco “Dois”, Emi-Odeon, 1986; “Que país é este” do Álbum “Que país é este?”, Emi Odeon, 1987; “Faroeste Caboclo”, “Música Urbana 2” do álbum “Dois”, Emi-Odeon, 1986;
- **Paralamas do Sucesso** – “Selvagem”, do disco “Selvagem”, Emi-Odeon, 1986; “Alagados”, do “Álbum D”, EMI-Odeon, 1987.
- **Titãs** – “Comida”, “Armas para lutar”, “Violência”, do Álbum “Jesus não tem dentes no país dos banguelas”, WEA, 1987;” “Bichos escrotos”, e “Homem Primata” do álbum “Cabeça dinossauro”, WEA, 1986; “Miséria”, do álbum “Ò Blesq Blom”, WEA, 1989.

- **Barão Vermelho/Cazuza** - “Burguesia” do Álbum “Burguesia”, Polygram, 1989; “O Tempo não Pára” do Álbum “O tempo não pára”, Polygram, 1988; “Ideologia” do álbum “Ideologia”, Polygram, 1988.
- **Ultraje a Rigor** - “Inútil e “Nós vamos invadir sua praia”, do álbum “Nós vamos invadir sua praia”, Warner, 1985.
- **Lobão** – “Vida bandida”, do Álbum “Vida Bandida”, BMG, 1987; “Cuidado”, do Álbum “Cuidado!”, BMG, 1988.

SEGUNDA DIVISÃO:

- **Ira** – “Gritos na multidão”, no vinil compacto “IRA”, de 1983 e depois no “Vivendo e não aprendendo, Warner, 1986; “Dias de Luta”, do álbum “Vivendo e não aprendendo”, Warner, 1986; “Pegue essa arma”, Álbum “Psicoacústica”, Warner, 1988; “Nasci em 62”, álbum “Clandestino”, BMG, 1989.
- **Camisa de Vênus** - “Simca Chambord”, do álbum “Correndo o Risco”, WEA, 1986; “Metástase”, Álbum “Camisa de Vênus”, Som Livre, 1983; “O País do Futuro”, do Álbum “Duplo Sentido”, WEA, 1987;
- **Inocentes** – “Miséria e Fome” e “Torturas, medo e Repressão” do Álbum “Miséria e Fome” do selo independente Inocentes Discos, 1988; “Pátria Amada”, “Pesadelo” e “Não é permitido” do Álbum “Adeus Carne”, Warner, 1987;
- **Plebe Rude** – “Até Quando Esperar” e “Proteção”, do álbum “O Concreto já Rachou”, Emi-Odeon, 1986; “48”, do Álbum “Nunca fomos tão brasileiros”, Emi-Odeon, 1987 .

- **“Capital inicial** – “Veraneio vascaína”, do Álbum “Capital Inicial”, Polygram 1986; “Autoridades” do Álbum “Independência”, Polygram, 1987; “Fátima” do álbum “Capital Inicial”, Polygram, 1986.
- **Biquini Cavado** – “Múmiás”, do Álbum “Cidades em Torrentes”, Polygram, 1986.

TERCEIRA DIVISÃO:

- **Ratos do Porão** – “Amazônia Nunca Mais”, Álbum “Brasil”, Eldorado, 1989; “Devemos Protestar”, Álbum “Periferia”, coletânea, 1982; “Crianças sem Futuro”, Álbum “RDP ao vivo”, Eldorado, 1990.
- **Detrito Federal** – “Vítimas do Milagre”, “O vírus do Ipiranga”, “Tá com nada” do Álbum “Vítimas do Milagre”, Polygram, 1987.
- **Replicantes** – “Mentira” do Álbum “Histórias de sexo e violência”, PLUG/ RCA Victor, 1987.
- **Finis Africae** – “Deus Ateu” álbum “Armadilha”, Emi-Odeon, 1987.
- **Fausto Fawcett e os robôs efêmeros** – “Kátia Flávia, Godiva do Irajá”, álbum “Fawcett e os Robôs Efêmeros”, WEA, 1987.
- **Hojerizah** – “Gritos”, “Pessoas”, ambas do álbum “Hojerizah”, Plug, 1987 e “Canção da torre mais alta”, álbum “Pele”, Plug/RCA, 1988.
- **Violeta de Outono** – “Declínio de maio” e “Fases” ambas do Álbum “Violeta de Outono”, Plug/RCA, 1987.

Com o conjunto dessas canções especificamente e nos valendo de um recorte mais abrangente, inclusive com as canções de protesto dos anos sessenta e nos utilizando dos

conceitos-base da AD francesa, achamos que damos cabo, ou seja, levamos a termo uma interpretação dessa relação de canções de engajamento/protesto de duas épocas, levando, no mais possível, a uma exaustão de sua exegese, através da audição desse recorte musical e leitura minuciosa dos poemas.

CAPÍTULO IV

4 O ENGAJAMENTO DO ROCK 80-90 TENDO COMO SEMINAL AS CANÇÕES DE PROTESTO DOS ANOS 60 NUMA INTERFACE COM OS CONCEITOS DA AD FRANCESA.

Caudatário do trabalho de Costa (2001), que toma como embasamento para a sua pesquisa a divisão em seis fases do período cancionário da nossa MPB, na esteira de uma leitura de Jairo Severiano e Zuza Homem de Mello em seu livro “ A canção no tempo”, nos inscrevemos na 6ª fase que corresponde, no trabalho de Costa (2001), o interregno de 1973 a 1985, mesmo que nosso estudo prossiga de 1980 a 1990, e é aí que temos a compreensão de que estamos dando nossa contribuição e expandindo o leque da nossa MPB e continuidade às suas pesquisas. A pesquisa de Costa (2001) demarca em seus quadros a presença das canções *pop* e o referido autor elenca vários nomes incluindo Raul Seixas, Rita Lee, Mutantes, Cazusa, Renato Russo, Titãs e outros. Vejamos de que forma conceitua Costa a música *pop* dos anos 80:

O posicionamento pop brasileiro(...) tem seu momento de consolidação nos anos 80, possui três grandes fontes constitutivas: o movimento jovem-guardista e sua incorporação do *ieieiê* anglo-americano, mais ligado ao rock leve dos jovens Beatles e ao rock italiano dos anos 60: a *soul music* brasileira, cultuada por autores como Jorge Benjor, Tim Maia, Cassiano e outros, nas décadas de 60 e 70; e a versão brasileira do rock psicodélico, desenvolvida por autores como Rita Lee, Raul Seixas e Os Mutantes, nos anos 70.(COSTA, 2001, p. 152).

Já a pesquisa de Pinho (2007) nos chama atenção para a escolha em seu projeto de dissertação da terminologia “Pop Rock”, argüindo que seu trabalho *tem o intuito de ressaltar o papel que a ‘indústria cultural’ exerce na escolha, no desenvolvimento e na distribuição da produção artístico-cultural em nossa época.* Na concepção de Pinho (2007, p. 63) *nada escapa de se tornar mercadoria: o sujeito, o trabalho e a expressão artístico/musical.* Pinho (2007) ancora-se em Brandini (2004, p. 62):

Por mais que suas raízes ideológicas representem ruptura, autenticidade e liberdade, o rock é um produto da indústria cultural que adquire notoriedade e é definido pelo mercado. Nesse ponto, as regras do jogo são definidas e o destino de músicos, bandas e sonhos é decidido. Dessa forma o sonho romântico rebelde do rock torna-se um pesadelo de números e cifras.

Vejamos, nossa pesquisa não é bem sobre o *pop*, mas o rock, posicionamento mais estendido, que dele fazem parte vários sub-posicionamentos como o *pop*, o progressivo, o *punk*. No sub-posicionamento *punk*, alguns setores seu, mais arraigados, mais sectários, sequer vislumbravam a evolução de sua música, evoluir, para as respectivas bandas e de acordo com Dapieve(2000) seria uma traição, uma verdadeira entregação ao capital, portanto a disputa mercadológica não estava nos planos de alguns. Há bandas que se recusaram a gravar. Suas músicas estão apenas em fitas demo¹⁸ e se gravaram, não se renderam ao jogo do vil metal e continuaram no subterrâneo musical sem um grande alcance das massas uma vez fora do *power* da mídia.

No que diz respeito ao pop, acordamos com as idéias de Costa (2001) quando afirma *que a composição camerística de base é o clássico conjunto guitarra elétrica base, guitarra solo, baixo elétrico, bateria*. Ainda de acordo com a opinião de Costa (2001), *essa composição camerística implica a presença de dois componentes indispensáveis para a boa execução do pop: o equipamento de som e os sintetizadores de efeitos para as guitarras, baixo ou teclados*. (COSTA, 2001, p. 153).

Para Costa a cultura pop exigiria um *virtuosismo* que seria um dos critérios para a formação de um *archéion*, ou seja, um conjunto de enunciadores, mais conhecidos, mais escutados, mais executados em rádios, mais lidos, mais citados, aqueles que recebem menções elogiosas em outras canções, aqueles cujos textos ganham intertextualidade em textos de outrem. Consideramos Cazuzza e Renato Russo dois arqui-enunciadores do rock-80, haja vista, por exemplo, que no caso de Renato suas canções são disputadas por outros enunciadores em suas produções musicais. No que concerne ao rock nem sempre esse *virtuosismo* é condição *sine quae non*. O Punk, por exemplo, deliberadamente optava pelo não-virtuosismo, e muitas vezes sequer dominavam o uso dos instrumentos.

¹⁸ Gravações feitas em fitas K-7 para demonstração, daí a forma apocopada *demo*.

Como o cerne do nosso estudo são canções engajadas de 80-90, incluiremos, em nossa introdução, canções das três divisões feitas por Dapieve, quer inscritas no pop, no progressivo ou punk. Escolheremos uma canção de Cazuzza, Burguesia, uma de Renato, Faroeste Caboclo, estas pertencentes à primeira divisão. Da segunda divisão trabalharemos a canção “Simca Chambord” do Camisa de Vênus, “Até quando esperar” do Plebe Rude, “Gritos na multidão” do IRA!. Da terceira divisão selecionamos “Devemos protestar” do Ratos do Porão, e numa linha neopsicodélica, mais instrumental, ficamos com “Declínio de Maio” do Violeta de Outono e “Gritos”, do Hojerizah. Faremos, ao longo dessa visão panorâmica, um *link* com algumas canções de protesto de Sérgio Ricardo, Zé Keti, Geraldo Vandré e Nara Leão. Os três primeiros, compositores, e Nara, como intérprete apenas.

Acreditamos que esse subconjunto do nosso *corpus* estará bem representativo dos três subposicionamentos, pop, punk e progressivo e envolvendo simultaneamente canções das três divisões feitas por Dapieve. Achamos importante começarmos caracterizando canções das três divisões apenas para efeito didático, uma forma de ilustração de como trabalharemos nossa exegese. Na sequência, depois de ter feito um pequeno intróito, num segundo momento, especificaremos nossa análise utilizando todo o restante do *corpus* obedecendo ao enquadramento das canções nas três divisões supracitadas.

4.1 ANOS 80: UMA REVISITA AOS ANOS 60 NUM ENGAJAMENTO REPAGINADO

O ambiente cenográfico das canções do rock 80 nos remete às megacidades, como São Paulo, Brasília, Porto Alegre e Rio de Janeiro, ocorre num ambiente enunciativo fundado em espaços mais voltados para o moderno, contrapondo-se ao velho, tradicional, e a cronografia é sempre a modernidade e a pós-modernidade. O ambiente topográfico é a cidade e seus problemas, é o “eu de um ambiente cenográfico de um homem que vive todos os dramas irresolvíveis que o desespera. Daí afirmarmos que o ambiente cenográfico ter sempre como topografia polaróides de megacidades.

Temos verdadeiros *frames* de crônicas urbanas bem ditas, bem escritas e bem cantadas em rasgantes, gritantes enfim DES-toantes melodias e não-melodias. São verdadeiros *frames* de um novo cinema novo de Quentin Tarantino que com sua obra revela a brutalidade da cidade, a banalidade da vida e a incapacidade do homem de resolver problemas gerados por

ele mesmo. A cena enunciativa é descrita por enunciadores que pouco, com algumas exceções, estão entusiasmados com o mundo, embora a denúncia social e o protesto sejam formas de engajamento presentes em todas essas. Em “Faroeste Caboclo”¹⁹, temos 160

¹⁹ **Faroeste Caboclo**, Legião Urbana, Renato Russo, disco “Dois”, 1987.

Não tinha medo o tal João de Santo Cristo/Era o que todos diziam quando ele se perdeu/deixou pra trás todo o marasmo da fazenda/Só pra sentir no seu sangue o ódio que Jesus lhe deu/quando criança só pensava ser bandido Ainda mais quando com um tiro de soldado o pai morreu/Era o terror da sertania onde morava/E na escola até o professor com ele aprendeu/Ia pra igreja só pra roubar o dinheiro/que as velhinhas colocavam na caixinha do altar/Sentia mesmo que era mesmo diferente /sentia que aquilo ali não era o seu lugar/ele queria sair pra ver o mar/E as coisas que ele via na televisão/Juntou dinheiro pra poder viajar/De escolha própria, escolheu a solidão/Comia todas as meninhas da cidade/de tanto brincar de médico, aos doze era professor aos quinze foi mandado pro reformatório/Onde aumentou seu ódio diante de tanto terror/Não entendia como a vida funcionava/Discriminação por causa de sua classe ou sua cor/Ficou cansado de tentar achar resposta/E comprou uma passagem foi direto a Salvador/E lá chegando foi tomar um cafezinho/E encontrou um boiadeiro com quem foi falar/e o boiadeiro tinha uma passagem e ia perder a viagem/Mas João foi lhe salvar/Dizia ele:”Estou indo pra Brasília/Neste país lugar melhor não há/Estou precisando visitar a minha filha/Eu fico aqui e você vai no meu lugar”/E João aceitou sua proposta/E num ônibus entrou no Planalto Central/Ele ficou bestificado com a cidade/Saindo da rodoviária, viu as luzes de natal”/”Meu Deus, mas que cidade linda,/No Ano-Novo eu começo a trabalhar”/Cortar madeira aprendiz de carpinteiro/Ganhava cem mil por mês em Taguatinga/Na sexta-feira ia pra zona da cidade/Gastar todo o seu dinheiro de rapaz trabalhador/E conhecia muita gente interessante/Até um neto bastardo do seu bisabô/Um peruano que vivia na Bolívia/e muitas coisas trazia de lá/Seu nome era Pablo e ele dizia/Que um negócio ele ia começar/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/Mas ele não queria mais conversa/ e decidiu que como Pablo Ele ia se virar/Elaborou mais uma vez seu plano santo/E sem ser crucificado, a plantação foi começar/ Logo logo os maluco da cidade souberam da novidade:”Tem bagulho bom aí”/ .E João de Santo Cristo ficou rico/E acabou com todos os traficantes dali/Fez amigos, freqüentava a Asa norte/ e ia pra festa de rock, pra se libertar/ mas de repente/ Sob uma má influência dos boizinhos da cidade/Comçou a roubar/Já no primeiro roubo ele dançou / e pro inferno ele foi pela primeira vez/Violência e estupro do seu corpo”/”você vão ver eu vou pegar vocês/Agora o Santo Cristo era bandido/Destemido e temido no Distrito Federal/ Não tinha nenhum medo de polícia / Capitão ou traficante playboy ou general/Foi quando conheceu uma menina/ E de todos os seus pecados ele se arrependeu/Maria Lúcia era uma menina linda/E o coração dele pra ela o Santo cristo prometeu/ Ele dizia que queria se casar/e carpinteiro ele voltou a ser”/”Maria Lúcia pra sempre vou te amar/ e um filho com você eu quero ter”/O tempo passa e um dia vem na porta/Um senhor de alta classe com dinheiro na mão/e ele faz uma proposta indecorosa/E diz que espera uma resposta , uma resposta do João”/”Não boto bomba em banca de jornal/ Nem em colégio de criança isso eu não faço não/e não protejo general de dez estrelas/Que fica atrás da mesa com o cu na mão/E é melhor senhor sair da minha casa/Nunca brinque com um Peixes de ascendente Escorpião”/Mas antes de sair, com ódio no olhar, o velho disse:”Você perdeu sua vida, meu irmão”/”Você perdeu a sua vida meu irmão/Você perdeu a sua vida meu irmão/Essas palavras vão entrar no coração/Eu vou sofrer as conseqüências como um cão”/Não é que o Santo Cristo estava certo/Seu futuro era incerto e ele não foi trabalhar/Se embebedou e no meio da bebedeira/Descobriu que tinha outro trabalhando em seu lugar/Falou com Pablo que queria um parceiro/E também tinha dinheiro e queria se armar/Pablo trazia o contrabando da Bolívia/E santo Cristo revendia em Planaltina/Mas acontece que um tal de Jeremias,/Traficante de renome, apareceu por lá/Ficou sabendo dos planos de Santo Cristo/E decidiu que com João ele ia acabar/Mas Pablo trouxe uma Winchester-22/E Santo Cristo já sabia atirar/E decidiu usar a arma só depois/Que Jeremias começasse a brigar/Jeremias, maconheiro sem-vergonha/Organizou a Rockonha e fez todo mundo dançar/Desvirginava mocinhas inocentes/Se dizia que era crente mas não sabia rezar/E Santo Cristo há muito não ia pra casa/E a saudade começou a apertar”/”Eu vou me embora eu vou ver Maria Lúcia/Já ta em tempo de a gente se casar”/Chegando em casa então ele chorou/e pro inferno ele foi pela segunda vez/Com Maria Lúcia Jeremias se casou/E um filho nela ele fez/Santo Cristo era só ódio por dentro/E então o Jeremias pra um duelo ele chamou/Amanhã às duas horas na Ceilândia/Em frente ao lote 14, é pra lá que eu vou/E você pode escolher as suas armas/Que eu acabo mesmo com você, seu porco traidor/E mato também Maria Lúcia/Aquela menina falsa pra quem jurei o meu amor/E o Santo Cristo não sabia o que fazer/ Quando viu o repórter da televisão/Que deu notícia do duelo na TV/Dizendo a hora e o local e a razão/No sábado então, às duas horas /todo o povo sem demora foi lá só para assistir/Um homem que atirava pelas costas /E acertou o Santo Cristo, começou a sorrir/Sentindo o sangue na garganta./João olhou pras bandeirinhas e pro povo a aplaudir/ e olhou pro sorveteiro e pras câmeras e / a gente da TV que filmava tudo ali /E se lembrou de quando era uma criança/ E de tudo o que vivera até ali/E decidiu entrar de vez naquela

versos, uma narrativa que apresenta, além da cena englobante e genérica, que vão juntas formar o quadro cênico, temos uma cenografia primária e cenografias secundárias. Consideramos a viagem de João de Santo Cristo à Brasília a cenografia encaixadora das demais. A cenografia que codinominamos de tronco-arbórea de cujos galhos partirão as cenografias secundárias. Um cenário validado por co-enunciadores, principalmente por nordestinos que abandonam sua terra para ganhar a vida nas metrópoles e que se enxergam na fundação do discurso do enunciador, legitimando-o. *Faroeste Caboclo* é uma revisita, portanto uma cena validada, de *Domingo no Parque* de Gilberto Gil, inclusive quando do momento da morte de João que “*que sentindo o sangue na garganta olhou pro sorveteiro*” uma nítida intertextualidade com Gil, aquele *d’O sorvete e a rosa... é vermelho*. O mesmo vale para “Burguesia²⁰”, assim como “Faroeste Caboclo”, que se assemelha a um *western* moderno na linha de *Kill Bill*, filme do genial Quentin Tarantino²¹, Burguesia é uma avalanche de versos, cerca de sessenta, fora o refrão, um pouco menos de Faroeste, que possui 160. O enunciador dessa canção chega a ter pena de si por ter vindo do “*seio da burguesia*” e diz que “cheira mal”, que a *Burguesia fede/ A burguesia não repara na dor da vendedora de chiclete/, a burguesia só olha pra si/ a burguesia é a direita/ é a guerra*.

dança”Se a via-crucis virou circo, estou aqui”/E nisso o sol cegou seus olhos /E então Maria Lúcia ele reconheceu/Ela trazia a Winchester -22/ A arma que seu primo Pablo lhe deu”/Jeremias, eu sou homem, coisa que você não é/ E não atiro pelas costas não/Olha pra cá filho-da-puta, sem-vergonha/Dá uma olhada no meu sangue e vem sentir o teu perdão”/E Santo Cristo com a Winchester-22/Deu cinco tiros no bandido traidor/Maria Lúcia se arrependeu depois/E morreu junto com João, seu protetor/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/E João não conseguiu o que queria /Quando veio pra Brasília com o diabo ter/Ele queria era falar pro presidente/prá ajudar toda essa gente que só faz.../Sofrer.

²⁰ **Burguesia**, Cazusa, Álbum Burguesia, Polygram, 1989.

A burguesia fede/a burguesia quer ficar rica/enquanto houver burguesia/não vai haver poesia/a burguesia não tem charme nem é discreta/com suas perucas de cabelos de boneca/a burguesia quer ser sócia do country/a burguesia quer ir a New York fazer compras/pobre de mim que vim do seio da burguesia/sou rico mas não sou mesquinho/eu também cheiro mal/eu também cheiro mal/a burguesia tá acabando com a Barra /afunda barcos cheios de crianças/e dormem tranquilos/e dormem tranquilos/os guardanapos estão sempre limpos/as empregadas, uniformizadas/são caboclos querendo ser ingleses/são caboclos querendo ser ingleses/a burguesia fede/a burguesia quer ficar rica/enquanto houver burguesia/não vai haver poesia/a burguesia não repara na dor/da vendedora de chicletes/ a burguesia só olha pra si/a burguesia só olha pra si/a burguesia é a direita, é a guerra/a burguesia fede/ a burguesia quer ficar rica/enquanto houver burguesia/não vai haver poesia/as pessoas vão ver que estão sendo roubadas/vai haver uma revolução/ao contrário da de 64/o Brasil é medroso/ vamos pegar o dinheiro roubado da burguesia/vamos pra rua/vamos pra rua/vamos pra rua/vamos pra rua/prá rua/ prá rua/vamos acabar com a burguesia/vamos dinamitar a burguesia/vamos pôr a burguesia na cadeia/ /numa fazenda de trabalhos forçados/eu sou burguês, mas eu sou artista/estou do lado do povo,/ burguesia fede-fede,fede,fede/a burguesia quer ficar rica/enquanto houver burguesia/não vai haver poesia/porcos num chiqueiro/são mais dignos que um burguês/mas também existe o bom burguês/que vive do seu trabalho honestamente /mas este quer construir um país/e não abandoná-lo com uma pasta de dólares/o bom burguês é como o operário/é o médico que cobra menos pra quem não tem/e se interessa por seu povo/em seres humanos vivendo como bichos/tentando te enforcar na janela do carro/no sinal/no sinal/ no sinal/no sinal/a burguesia fede/a burguesia quer ficar rica/enquanto houver burguesia não vai haver poesia

O enunciador conclama todos a ir pra rua e pegar o dinheiro roubado da burguesia e ainda acalenta o sonho revolucionário: “*vai haver uma revolução/ ao contrário da de 64/ O Brasil é medroso/ Vamos pegar o dinheiro roubado da burguesia/ Vamos pra rua*”. O fiador desse discurso protesta mas se diferencia do discurso cancionista dos enunciadores de 60, convida a ocupar as ruas *sem flores na mão* e como para ele *the dream is over*, propõe tomar quase de assalto o dinheiro roubado pela burguesia. É quase um insulto ao conjunto de co-enunciadores, é uma instigação a se tomar uma postura de mais rebelião, um tanto quanto anárquica e de romantismo quase guevariano. Utilizando-se de um discurso político, bem caberia codinominar tal situação cênica de *foquista*²² tal é o imediatismo do quadro cênico.

Se *quem sabe faz a hora/não espera acontecer*, de acordo com o enunciador de Vandré, Cazuzza por sua vez dá corporificação a seu fiador conclamando a fazer *agora*. É como se o enunciador de Vandré propusesse uma não-espera mas que de fato só seria resolvida pelo fiador de Cazuzza. O *vem, vamos embora*, do enunciador de Vandré, é um ponto de intertextualidade na enunciação com o fiador de Cazuzza quando incita os co-enunciadores a *vamos pra rua, vamos pra rua, pra rua*, ou seja, vamos fazer agora e não-mais a *hora* apenas, ou melhor ainda, vamos fazer **agora, a hora**. O que demarca o contraponto nas duas cenas enunciativas é o ethos dos enunciadores: enquanto o fiador de Cazuzza é rebelde, escrachado, anarquizado, com ferrão em brasa, marca o burguês como quem marca uma rês, o de Vandré é possuidor de um ethos apocalíptico e ao mesmo tempo constataador de que *pelos campos há fome em grandes plantações* mas ainda assim os seus co-enunciadores *ainda fazem da flor seu mais forte refrão*. É a possível presença do *flower Power*.

A cenografia de *Burguesia* é de um espaço topográfico urbano, moderno, e apresenta vários co-enunciadores, inclusive intima alguns a posturas mais revolucionárias, mais imediatistas, e embora com velocidades diferentes, tanto é que o seu enunciador afirma que a revolução que ele deseja é diferente da de 64, ainda assim, há, aí, pontos de convergência com as canções de protesto de 60, aliás, só o fato de evocar o quadro cênico da revolução de 64 é um indício forte de intertextualidade.

²¹ “Quentin Tarantino faz parte da safra de cineastas do Novo Cinema Novo Hollywoodiano que denuncia o mundo do capital e seu narco- tráfico através da banalização do crime, com poucas cenas de movimento e muitos diálogos entre os personagens.

²² Foquismo é uma situação revolucionária designada à ação desenvolvida a partir de um foco e daí partindo para uma suposta expansão. A guerrilha do Araguaia é exemplo de foquismo.

O protesto de 60 é seminal, é romantizado pelos *amores na mente* embora *as flores no chão*, é embrionário, é ensinador de lição do engajamento anunciado no discurso literomusical no rock brasileiro dos anos 80-90. Os garotos do rock80 não só aprenderam a lição com seus dinossauros como também foram apóstolares em ensinar o seu evangelho: a sua **boa nova** foi absorvida pela geração musical que a sucedeu. Há, portanto, pontos e contrapontos entre o engajamento das canções de protesto de 60, inclusive pelo veio universitário que era o cenário daquela época, e o cenário enunciativo das cenografias do cancionário do rock80, que necessita de resultados mais rápidos, com enunciadores que, embora desiludidos em sua maioria, são desejosos de que algo venha acontecer *ontem*, que não há mais o que esperar, que algo necessita de fato mudar. Mas o prometido nos anos 60 não aconteceu. *Nada mudou*, como bem profetizou Leo Jaime²³.

Em “Gritos na Multidão”²⁴ a cenografia é o quadro cênico de um enunciador que quer ir embora da cidade, que passa pelo desemprego, que está famélico, passando mal e que mobiliza todos os co-enunciadores que são os brasileiros que vivem esse mesmo desespero das megacidades. A canção finaliza com os versos “*pobre de ti, meu irmão*”. O enunciador avisa que está com fome, passando mal mas que “*vai entrar na luta*”, que “*vai sair na rua*”. Os *indecisos cordões*, de Vandré, viraram, agora, *mais de um milhão na confusão* que resulta em *gritos da multidão* do fiador de Edgar Scandurra. A cena enunciativa de “Gritos na Multidão” está numa relação quase que direta com *Calabouço*²⁵, de Sérgio Ricardo. As

²³ **Nada Mudou**, de Leo Jaime, roqueiro contemporâneo dos anos 80

²⁴ **Gritos na multidão**, do IRA!, vinil compacto, 1983, e depois no “Vivendo e Não Aprendendo”, Warner, 1986.

Sabe faz, faz tanto tempo faz/já faz um tempo faz, estou querendo mais/preciso ir embora, tomei uma coca-cola/não se preocupe mais/eu não perturbo mais/ já disse adeus a mãe/já disse adeus ao pai/estou desempregado, estou desgovernado/a fome me faz mal, estou passando mal/mas vou entrar na luta, eu vou sair na rua/já vejo a poluição/ já está ficando perto/esse é o coração da máquina do esperto/e aqui estou então, não estou sozinho não/é mais de um milhão, ninguém mais pensa irmão/existe confusão/ gritos na multidão/é o fim da convenção/gritos na multidão/pobre de ti irmão.

²⁵ **Calabouço**, de Sérgio Ricardo, do disco Piri, Fred, Franklin e Paulinho de Camafeu com Sérgio Ricardo, Continental, 1973

Olho aberto ouvido atento/e a cabeça no lugar/cala a boca moço, cala a boca moço/do canto da boca escorre/metade do meu cantar/cala a boca moço, cala a boca moço/eis o lixo do meu canto que é permitido escutar/cala a boca moço. Fala!/olha o vazio nas almas/olha um violeiro de alma vazia/ cerradas portas do mundo/cala a boca moço/e decepada a canção/cala a boca moço/ metade com sete chaves/cala a boca moço/nas grades do meu porão/cala a boca moço/a outra se gangrenando /cala a boca moço/na chaga do meu refrão/cala aboca moço/cala o peito, cala o beijo/calabouço, calabouço/olha o vazio nas almas/olha um violeiro de alma vazia/ mulata mula mulambo /milícia morte e mourão/ cala a boca moço, cala aboca moço /onde amarro a meia espera/cercada de assombração/cala a boca moço, cala a boca moço/seu meio corpo apoiado/na muleta da canção/cala a boca moço. Fala!/ olha o vazio nas almas /olha um violeiro de alma vazia/meia dor, meia alegria cala a boca moço/nem rosa, nem flor, botão/meio pavor, meia euforia/cala a boca moço/meia cana caiana eu canto/cala a boca moço/só o bagaço da canção/cala a boca moço/cala o peito, cala o beijo/calabouço, calabouço/olha o vazio nas almas/olha um violeiro de alma vazia/as paredes de um inseto/me vestem como a um

cenografias são de um clamor indizivelmente convergentes. Bem ao contrário do enunciador de Vandr , o de Calabouço faz um contraponto com a própria gera o de 60, não se contenta com *rosa nem flor*, prefere entregar-se ao cantar *de um violeiro de alma vazia*, que opta *pelo lixo do seu canto*. Estaria mandando as flores de Vandr  para o Calabouço? Estamos diante de enunciadores que em ambas as can es beiram o desespero, onde a polui o de um cenário enunciativo   o lixo do outro, os *gritos na multidão* de um, fazem um ponto com a irreverência dos *versos em bílis*, do outro. E o *Calabouço* de ontem não *cala* mais a *boca* de hoje, e tudo ainda   grito e dor... e ira.

Pela própria escolha do nome da banda, IRA!, há toda uma ira, uma indigna o, há uma nuance de protesto já explícito e essa banda mod²⁶ escolhe esse nome mesmo sem saber o seu significado relacionado ao Exército Irlandês, mesmo assim adota-o depois de sab -lo, colocando o ponto de exclama o.

“A can o Simca Chambord”²⁷ revela um ambiente cenográfico cuja topografia   a própria cidade de Brasília ou qualquer outra metrópole brasileira, com seus carros Gordini, Ford, carros pertencentes a uma cronografia dos anos 60. O sujeito enunciador está feliz pela compra do Simca Chambord, e pela promessa que o presidente João Goulart faz ao povo brasileiro de que todos ter o dinheiro. Há uma cena validada na memória dos co-enunciadores acerca do golpe militar e do próprio Simca Chambord que d  toda uma

cabide/cala a boca moço, cala a boca moço/e na lama de seu corpo/vou por onde ele decide/cala a boca moço/metade se esverdeando no limbo do meu revide/cala a boca moço. Fala!/olha o vazio nas almas/olha um violeiro de alma vazia/quem canta traz um motivo/cala a boca moço/que se explica no cantar/cala a boca moço/meu canto   filho de Aquiles/cala a boca moço/também tem seu calcanhar/cala a boca moço/por isso o verso   a bílis/cala a boca moço/do que eu queria explicar/cala a boca moço/cala o peito, cala o beijo/calabouço,calabouço/olha o vazio nas almas/olha um brasileiro de alma vazia

²⁶ “Mod” vem de *modernist*, ou seja, modernos, como o grupo *The Who*, que se vestiam de forma bem arrumadinha, tipo bem vestidinhos.

²⁷ **Simca Chambord**, do Camisa de Vênus, Marcelo Nova, do disco “Correndo o Risco, 1986, WEA

Um dia meu pai chegou em casa, nos idos de 63/e da porta ele gritou orgulhoso/agora chegou a nossa vez/ eu vou ser o maior, comprei um Simca Chmbord /o inverno veio impedir o meu namoro no jardim/mas agente fugia de noite/ numa fissura que não tinhafim/na garagem da vov /tinha o banco do Simca Chambord/fazendo Simca Chambord/fazendo Simca Chambord/fazendo Simca Chambord/meu pai comprou um carro/ele se chama Simca chambord/e no caminho da escola eu ia tão contente/pois não tinha nenhum carro/que fosse na minha frente/nem Gordini nem Ford/o bom era o Simca Chambord/o presidente João Goulart/um dia falou na TV/que a gente ia ter muita grana/para fazer o que bem entender/eu vi um futuro melhor,/no painel do meu Simca Chambord/fazendo Simca Chambord/fazendo Simca Chambord/fazendo SimcaChambord/meu pai comprou um carro, /ele se chama simca Chambord/mas eis que de repente, foi dado um alerta/ninguém saía de casa e as ruas/ficaram desertas/eu me senti tão só, dentro do Simca Chambord/Tudo isso aconteceu há mais de vinte anos /vieram jipes e tanques que mudaram os nossos plano /eles fizeram pior/acabaram com o Simca Chambord/ acabaram com o Simca Chambord /acabaram com o Simca Chambord /acabaram com o Simca Chambord/eles fizeram pior/acabaram com o Simca Chambord/acabaram com o Simca Chambord...

legitimidade ao sujeito da canção. “*Mais eis que de repente/ foi dado um alerta/ ninguém saía de casa/ e as ruas ficaram desertas*”. Temos aí um engajamento político retratado na canção que faz um *link* direto com a década de 60 e sua cronografia.

Em “Devemos Protestar”²⁸ o Ratos do Porão atesta “*todos devemos protestar/não podemos nos intimidar/a terra foi um lugar de amor e paz/quem está aqui tem que lutar/ devemos protestar/Queremos Revolução/Devemos acabar com o sistema/Ele já causou muito problema/todos devemos protestar até alguém vir nos calar/devemos protestar/queremos Revolução.*” Imaginemos esses versos em um locutor como o João Gordo, o *bandleader* do Ratos, trazendo numa cena enunciativa um sujeito cujo ethos é pura provocação ao sistema, pura insatisfação e desejo de radical mudança. Note-se aí que revolução está grafado, não à toa, com “R” maiúsculo, para dar uma conotação de REVOLUÇÃO, de uma necessidade mesmo. O enunciador deseja acabar com o sistema e conclama a todos os co-enunciadores a fazer o mesmo. Não seria o João Gordo, o nosso Vandré dos anos 60 sem flores na mão? Do ponto de vista melódico, nada parecido, só contrapontos.

Embora pertencentes a sub-posicionamentos diferentes, a cena rockeira traz cenografias articuladas entre si. Há um enlaçamento cenográfico entre os sub-posicionamentos pop, punk e progressivo; todos retratam cenas enunciativas cujas cenografias revelam o homem devorador do homem, a cidade e o grande mal do século, a solidão, a dor, o sofrimento, o alheamento, a fome, a miséria, as injustiças sociais e outros dramas do século XXI.

Mesmo na canção “Gritos”²⁹ da banda Hojerizah, que é uma banda mais instrumental e neopsicodélica, cujos integrantes fizeram um rock stoniano, básico, e que caíram no pós-

²⁸ **Devemos Protestar**, do Ratos do Porão, Álbum Periferia 1982, gravadora Voice Music

Todos devemos protestar/não podemos nos intimidar/a terra nunca foi um lugar de amor e paz/quem está aqui tem que lutar/devemos protestar/queremos revolução/devemos acabar com o sistema/ele já causou muito problema/todos devemos protestar/até alguém vir nos calar/devemos protestar/queremos Revolução

²⁹ **Gritos**, do Hojerizah, Álbum “Pele”, PLUG/BMG Ariola, 1988

Ouçõ gritos/de onde vem os gritos?/bordam risos, espaços e abrigos/louvam sinos, por quem que ardem os sinos?/e cantam hinos da pátria dos vencidos/tocam um louco final./que faz o unir de punidos mortais e o que o som dirá?/ dizeis, dizeis hum um refrão raivoso virá/ canteis, / dançais/eviteis um engano agora/como há em tudo/ ouçõ gritos que trazem um aviso/mordem caminhos, preferem os baldios /forjam ninhos, refúgio dos aflitos e servem ao cio/fogueiras de perigo bebem a todo suor/ que a febre possui,/como um cálice de vinho e que o sermão dirá?/dizeis, dizeis hum, se o pior encanto vingar,/ volteis atrás eviteis um engano agora como há em tudo .

punk, revelam, ainda que sutilmente, através de um enunciador aterrorizado através de gritos, os horrores dos tempos contemporâneos. “*Por quem que ardem os sinos?*” um excerto de **Grito** assemelhando-se indubitavelmente numa relação de intertextualidade com “*Por quem os sinos dobram*”³⁰.

O enunciador *ouve gritos e pergunta-se de onde vem* e adverte ao conjunto de co-enunciadores que bem pode ser todos aqueles crédulos no cálice de vinho, que representa simbolicamente a dor, numa cena englobante, o discurso religioso. Vejamos a letra da canção: “*ouço gritos/de onde vem os gritos?/bordam risos/espacos e abrigos/louvam sinos/por quem que ardem os sinos/da pátria dos vencidos/tocam um louco final/ que faz o unir de punidos mortais e o que o som dirá?/dizeis/dizeis/hum um refrão raivoso virá/ canteis, canteis/ eviteis um engano agora/ como em tudo ouço gritos que trazem um aviso/ mordem caminhos/ preferem os baldios/ forjam ninhos, refúgio dos aflitos/ e servem ao cio/ fogueiras de perigo/ bebem a todo suor/ que a febre possui/ como um **cálice de vinho** e **que o sermão** dirá?/ dizeis, dizeis/ hum, se o pior encanto vingar/ volteis atrás eviteis um engano agora como em tudo*”.

A letra da canção é nebulosa, mas mesmo diante de tanto simbolismo, e aí queremos registrar que essa mesma banda gravou “Canção da torre mais alta” de Arthur Rimbaud, as angústias do sujeito expresso na cena enunciativa não são destoantes das demais canções dos outros subposicionamentos como o punk, o pop, apenas o modo de dizer se expressa por um sujeito cujo ethos é mais abrandado e sutil enquanto provocador e crítico de seu tempo. Vale salientar que a escolha do Hojerizah pela gravação de “Canção da torre mais alta” não foi por acaso. Vejamos: “*venha, venha o tempo que nos enamora/de pacientar para sempre esqueço/temores e dores/ aos céus já se foram/ e a sede malsã me obscurece as veias/venha, venha o tempo que nos enamora/assim a campina entregue ao olvido/extensa, florida/de incenso e de joios/ao zumbir sinistro/das moscas imundas/venha, venha o tempo que nos enamora*”. O enunciador é portador de um ethos preocupado com o tempo com o *sinistro zumbir das moscas imundas*, com a *sede malsã que lhe obscurece as veias*. A desilusão propalada pelo enunciador de Acender as Velas em *é mais um coração que deixou de bater/um anjo vai pro céu*, do ponto de vista do código linguageiro, embora escritos em séculos diferentes, nos dois discursos seu ethos se congratula parcialmente com o ethos do sujeito de *de pacientar para sempre esqueço/temores e dores aos céus já se foram*.

³⁰ “Por quem os sinos dobram”, livro de Hemingway

Do ponto de vista da materialidade cenográfica mantêm uma mesma sintonia cronográfica: um tempo de religiosidade simbólica com a presença de anjos, céus, de muita paciência, de acender de velas e pedido de perdão a Deus por morrer sem querer, tecido lingüístico que vem compor no campo da hiperlíngua rimbaudiana um discurso constituinte. Ora, de Rimbaud sabe-se ter sido um poeta que apesar da pouquíssima idade, dezesseis anos começara a escrever, esteve no *front* de combates revolucionários em Paris, junto com Paul Verlaine sua grande paixão. Após alguns desencontros fora parar na Absínia, região da África, caindo na clandestinidade envolvido com atividades excusas, onde sofrera de enfermidade que lhe levaria à morte.

A sua presença BIO-gráfica está patente em um enunciador que clama pela chegada do tempo, pela vinda desse tempo, pela mesma hora de Vandrê dita de outro jeito, porque outra época, outra conjuntura, pela antecipação desse espírito revolucionário também dito por João Gordo em *queremos Revolução*. A tonalidade poética na materialidade lingüística não-profana encenada por Toni Platão e Flavio Murrah em *Canção da torre mais alta* e em *Gritos* pode ser comparada ao acetinamento da refinada voz de Nara Leão em *Acender as velas*.³¹

A qualidade na materialidade lingüística do poema rimbaudiano cancionado pelo Hojerizah, numa cena englobante, é de fazer qualquer coração empedernido dissolver-se em ternura. Note-se aí que o poema foi escrito num mundo empírico de cem anos atrás, mas do ponto de vista da AD, a cronografia é de uma modernidade mantida, onde a dor está simbolizada pelo *sinistro zumbir de moscas imundas*. De fato, Rimbaud presenciou um cenário real, empírico, no norte da África, de misérias e de sinistro zumbir de moscas, mas que não lhe inspirou esta materialidade lingüística, uma vez que sua produção poética lhe é anterior à sua permanência na África. O quadro cênico compõe uma cena validada e reatualizada no fiador de Nara Leão.

³¹ **Acender as Velas**, de Nara Leão, Coletânea A arte de Nara Leão, Phonogram, 1976.

Acender as velas já é profissão/ quando não tem samba, tem desilusão/É mais um coração que deixa de bater/um anjo vai pro céu/Deus me perdoe, mas vou dizer, Deus me perdoe, mas vou dizer/ o doutor chegou tarde demais/porque no morro não tem automóvel pra subir/não tem telefone pra chamar/e não tem beleza pra se ver/ e a gente morre sem querer morrer/acender as velas já é profissão/quando não tem samba, tem desilusão quando não tem samba, tem desilusão

Em “*A Etiópia de meus problemas*”³² com Edgar Scandurra, canção fora do nosso escopo de pesquisa, repete a mesma cantilena: *Na Etiópia moscas e fome/na Etiópia outro lado do mundo/na Etiópia moscas e fome/na Etiópia do outro lado do mundo/moscas/fome/paixão/solidão/eu te espero/eu te peço/me exorcize ou me seduza/ pois não sei se sou a fonte / ou se sou o vampiro/agora sou eu*. Estamos diante de uma mesma cronografia, os tempos modernos e pós-modernos com a extrema solidão do homem, embora tempos empíricos distantes, mesma topografia, posto que o “eu” do fiador dessa canção é praticamente veiculador do mesmo *ethos* da canção de Rimbaud. Enfim, no investimento cenográfico do posicionamento rockeiro é comum observar-se cenografias que focalizam, em especial, espaços do mundo moderno e topografias onde as cidades, com sua dor, fome, presença simbólica de moscas, sofrimento, solidão, sejam sempre universais constantes em sua materialidade lingüística.

O fiador da canção “*Declínio de Maio*”³³, do Violeta de Outono, traz todas as incertezas vividas pelo homem em seu cotidiano, com todas as indagações, o que lhe pode acontecer, a constante presença do medo. “*o vento sopra e você pergunta/o que pode acontecer/as nuvens fogem e o céu em luta/você tenta se esconder*”, temos aí a marca do co-enunciador expressa em “*você*”. “*Você*” mobiliza qualquer ser humano, de qualquer cidade, de qualquer época, de qualquer classe social, de qualquer cor, é um sujeito atemporal, mas que vive as incertezas do tempo moderno.

No sub-posicionamento progressivo, psicodélico, de inspiração Floydiana, constatamos na pesquisa, conforme havíamos hipotecado, um tipo de engajamento, um tanto mais sutil, mais universal tendo como inspiração discursiva um cenário simbolista. A cena enunciativa traz uma cenografia de “*final de maio*”, *de anjos caídos no abismo* e um co-enunciador que tenta se esconder quando *nuvens fogem e o céu está em luta*. Mesmo diante de toda sutileza que o simbolismo da canção sugere é possível se fazer uma leitura de que se trata de um engajamento.

³² **Etiópia de meus problemas**, do Ira!, Álbum Meninos da Rua Paulo, Warner, 1991

³³ **Declínio de maio**, do Violeta de Outono, composição de Fábio Golfetti, Álbum Violetas de Outono, Plug, RCA, 1987

Este é o final da sua glória/espero que fique além da memória/anjos procurando se esconder/caídos no abismo, tentam se recolher/o vento sopra e você pergunta/o que pode acontecer/as nuvens fogem e o céu em luta/você tenta se esconder/explodem lágrimas, cristais vão flutuar/não tenha medo, é apenas mais um luar/figuras mudas queimam sob as flores/cintilam dez mil sóis de todas as cores/O vento sopra e você pergunta/o que pode acontecer/as nuvens fogem e o céu em luta/você tenta se esconder.

Essa vertente do posicionamento rock é acusada muitas vezes de individualista, por dar cuidado especial ao instrumental, muitas vezes sobrepujando a letra das canções. De fato o subposicionamento impõe e agrega alguns valores discursivos e associado a eles um enunciador cujo ethos com ele bem aparentado. O ethos do enunciador do subposicionamento punk está para o azeite que queima no fogo do inferno a alma da mais cândida vovozinha, assim como o do fiador das canções psicodélicas progressivóides está para o vinho que inebria o mais santo anjo barroco colado na capela cistina: nenhum *link* os une, só os dilacera.

Enfim, o subposicionamento é determinante na escolha do código languageiro, cenografias e ethos do sujeito que enuncia. O tipo de engajamento político do subposicionamento progressivo se expressa através de uma discursividade nebulosa e opaca bem distinta do tipo de engajamento do subposicionamento punk cuja discursividade é bem transparente, rascante, acachapante, nada simbólica, onde o dito é quase o que se quer, de fato, dizer.

O percurso discursivo perseguido pelos progressivos rumo a uma hiperlíngua e seu desejo de luminosidade e perfeição lingüísticas, clivando com outros subposicionamentos que rufam seus tambores e bateras por um leque discursivo e musical mais descolado, dialogando com linguagens diversificadas tomando emprestado usos de uma hipolíngua, sem nenhum pudor na escolha do código: de fato, a obra gera a língua, e essa é como a agulha que apenas abre caminhos para diversas linhas na tecitura discursiva, disso temos convencimento e acordo com o mestre Maingueneau.

4.2 INVESTIMENTO LINGUISTICO: PONTOS E CONTRAPONOS ENTRE O ENGAJAMENTO DE 60 E 80.

O investimento lingüístico que permeia os sub-posicionamentos nas canções engajadas no rock 80 é propositalmente, do ponto de vista estético (ou anti-estético, porque era, e é, esse o estético, às vezes, no rock, também intencionalmente) bem colocado. Já não era sem tempo um investimeto languageiro bem mais acordado com a juventude de seu tempo. O fiador de tal código languageiro dos anos 80 tanto pode se utilizar de uma hiperlíngua, como ilustramos com as bandas neopsicodélicas Hojerizah e Violeta de Outono, nas canções supracitadas, como da hipolíngua. Numa mesma canção presenciamos essas duas faces da

perilíngua como fica evidenciado na canção “Cidade Bunda”³⁴ através dos versos “*aqui na cidade bunda não dá pé quando se afunda*” um exemplo de hipolíngua, preconceitos lingüísticos à parte, e na mesma canção, “*na cidade bunda o prazer é raso e a dor profunda*”, marcas de uma certa perfeição lingüística e transparência no dito.

O mesmo *Ratos do Porão* que através do seu enunciador de ethos arisco e desbravador, audaz, contumaz em sua voz enraivecida, clama em “*Temos crianças mortas para exportação umas morrem de doença outras de inanição, [...] qual será o futuro das crianças do Brasil?*”³⁵ com um valor estético de hiperlíngua numa melhor performance de sua utilização, é o mesmo que esbraveja horrores lingüísticos através de uma voz de um fiador que ganha corporalidade na materialidade de “*pau no cu esclarecido, falar é fácil, quero ver agir, diplomado instruído, sempre pronto pra discutir [...] cururu enraivecido [...] urubu atrás do lixo*”³⁶ que aparentemente poderiam ser inscritos num limite inferior da língua, se abstendo dessa língua materna erudita no que ela pode supostamente lhe oferecer de **melhor**, mas que em contrapartida outros recursos enunciativos e não enunciativos, postura no palco, roupas, tipo de atitude, corte de cabelo, enunciados que em outras conjunturas poderiam ser classificadas como de baixo calão (Bandas punks chegam a dar cusparadas na platéia numa atitude de irreverência absoluta e esbravejam sons guturais, arrotos, enfim) são co-participantes e que vêm alterar e dar sentido ao dito, de forma tal que não há um rebaixamento criativo nas canções. O que estamos constatando em nosso percurso da pesquisa é que nos anos sessenta havia um discurso, uma materialidade lingüística que acenava com **a possibilidade de perfeição luminosa de uma representação idealmente transparente ao pensamento**, num claro esforço acadêmico de uso da hiperlíngua, como percebemos em “*vem vamos embora que esperar não é saber, quem sabe faz a hora não espera acontecer*”, no discurso do rock 80 esse engajamento também acontece mas por vias outras dessa mesma língua materna como em “*Até quando esperar? E cadê a esmola que nós damos sem*

³⁴ **Cidade Bunda** do “Camisa de Vênus”, Álbum Duplo Sentido, 1995, Polygram.

³⁵ **Crianças sem futuro** do Ratos do Porão, Álbum RDP ao vivo, 1990, Eldorado.

Temos crianças mortas para exportação/umas morrem de doença, outras de inanição/agora a Etiópia está com inveja do Brasil/ganhamos em pobreza e mortalidade infantil/não!!eu não sei de nada/temos aqui também um “xou” de alienação/a gostosinha da TV que ganha grana de montão/Ronald Mac donald’s herói da molecada/vai ganhando seus milhões vendendo merda reciclada/eu não sei/eu não sei de nada/qual será o futuro das crianças do Brasil?/só de AIDS esse ano morreram mais de mil/mas nosso governo finge que não vê/seus filhos estão seguros /eles vão sobreviver.

³⁶ **Ao pé da forca**, do Ratos do Porão, álbum Homem Inimigo do Homem, 2006

*perceber?*³⁷, do Plebe Rude. É que as canções materializam a existência dessa possibilidade de engendramento do código. De acordo com Maingueneau (2001, p. 113)

O código de linguagem de uma obra não se elabora apenas numa relação com línguas ou usos da língua. É muitas vezes atravessado por um corpo a corpo com o que se poderia chamar de perilinguas, no limite inferior da língua natural (hipolíngua) ou em seu limite superior (hiperlíngua).

Tanto em Geraldo Vandré como no Plebe Rude tem-se o clamor de justiça expresso pelo código sem necessariamente discutirmos aqui quem fala a língua do corpo ou a língua dos anjos e adotar *a diversidade lingüística é parte integrante da criação*. A **hipolíngua** e certas formas de **plurilinguismo interno** (dialetos, pluriglossia de toda a natureza, regionalismos bem citadinos ligados à estratificação social, no caso o rock), são contaminados por todas as possibilidades de usos da língua. Acordamos ainda com Maingueneau (2001) quando afirma:

O escritor não é confrontado com a língua mas com uma interação de línguas e de usos, com aquilo que se poderia chamar de uma interlíngua. Por esse termo entenderemos as relações numa determinada conjuntura entre as variedades da mesma língua mas também entre essa língua e as outras, passadas ou contemporâneas. Essa noção de interlíngua visa à heteroglossia extrema ao 'dialogismo' (M. Bakhtin), através dos quais se instituiu a enunciação singular das obras. (MAINGUENEAU, 2001, p.104)

No movimento do rock brasileiro de 80, encontramos em suas canções engajadas de neo-protesto, uma identidade intradiscursiva marcada por um código linguageiro atravessado por uma interlíngua tanto no aspecto de plurilinguismo externo numa relação do rock brasileiro com outras línguas, especificamente a influência do inglês e sob seu aspecto de plurilinguismo interno (pluriglossia) em sua relação *com a diversidade de uma mesma língua*.

³⁷ **Até Quando esperar**, do Plebe Rude, Álbum "O concreto já rachou", 1986, EMI- Odeon

Não é nossa culpa/nascemos já com uma bênção/mas isso não é desculpa/pela má distribuição/com tanta riqueza por aí, onde é que está cadê sua fração/ com tanta riqueza por aí, onde é que está/ cadê sua fração/até quando esperar/e cadê a esmola que nós damos/sem perceberque aquele abençoado/poderia ter sido você/com tanta riqueza por aí, onde é que está/cadê sua fração/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 a plebe ajoelhar/esperando a ajuda de deus/Posso vigiar teu carro/te pedir trocados/engraxar seus sapatos/posso vigiar teu carro/te pedir trocados/engraxar seus sapatos/sei /não é nossa culpa/ nascemos já com uma bênção/mas isso não é desculpa/pela má distribuição/com tanta riqueza por aí, onde é que está/ cadê sua fração/com tanta riqueza por aí, onde é que está/ cadê sua fração/até quando esperar/a plebe ajoelhar/até quando esperar a plebe ajoelhar.

Essa distinção, para Maingueneau (2001), é bem limitada já que a fronteira entre o interior e exterior da língua é decidido pela obra. No nosso caso particular, nas canções dos anos sessenta e oitenta, respeitamos o seu modo de dizer estético/não estético que inclusive se confundem, se entrelaçam, se embaralham se atravessam em alguns momentos e se dilaceram em outros. Nas canções de Cazuzza encontramos expressões linguísticas em *overdose* degustadas de outras línguas: “...*meu sex and drugs não tem nenhum rock and roll*”³⁸... traçando aí o perfil mais-que-perfeito da sua própria geração, colocando de forma emblemática a corrosão do tripé hippie sexo-drogas-rock, ou ainda em “*aquele garoto que ia mudar o mundo frequenta agora as festas do grand monde*”. Em “*a burguesia fede/ a burguesia quer ficar rica/enquanto houver burguesia não vai haver poesia (...) porcos num chiqueiro são mais dignos que um burguês (...) em seres humanos vivendo como bicho*”, Cazuzza se utiliza da escrita dos *beats*³⁹ com um código chicoteante e acachapante mesmo. *Burguesia* é uma avalanche de versos seguindo Cazuzza uma escrita automática dos velhos *beatniks*, bom lembrar que esses atravessadores do atlântico, sempre *On the Road*⁴⁰, também inspirados num certo existencialismo europeu e incrédulos de tudo, vestiam-se de preto assim como os nossos punks o fazem até hoje. Allen Ginsberg, Kerouac, Burroughs, Ferlinghetti entre outros não menos famosos. Bom lembrar que esse movimento influencia o código linguageiro de outros movimentos de vanguarda como “*a Bossa Nova, Canção de Protesto, Tropicalismo. Hélio Oiticica nas artes plásticas, Jorge Mautner, Torquato Neto, Roberto Piva e Claudio Willer, na literatura, são alguns exemplos.*” (LUCENA, 2005, p.50).

Temos na canção **Faroeste Caboclo** um código que lhe é bem peculiar: “*comia todas as meninhas da cidade de tanto brincar de médico aos doze era professor(...) e não protejo general de dez estrelas que fica atrás da mesa com o cu na mão*” onde palavras como **comia** e **cu** de fato não são pertinentes às canções de protesto dos anos sessenta mas que muito mais explicitamente denunciadora da ditadura militar, sem falar que a narrativa traz coisas brasileiras, de raiz, coisas de Raul Seixas com a tradição oral do povo brasileiro, inclusive

³⁸ **Ideologia**, Cazuzza, do álbum *Ideologia*, 1988, Philips.

Meu partido/é um coração partido/e as ilusões estão todas perdidas/os meus sonhos foram todos vendidos/tão barato que eu nem acredito/que aquele garoto que ia mudar o mundo/frequenta agora as festas do “grand monde”/meus heróis morreram de overdose / meus inimigos estão no poder/ideologia eu quero uma pra viver/o meu prazer agora é risco de vida/meu sex and drugs não tem nenhum rock’n roll/eu vou pagar a conta do analista/pra nunca mais ter que saber quem eu sou/ pois aquele garoto que ia mudar o mundo/agora assiste a tudo em cima do muro...

³⁹ Beatnik, movimento literário liderado por Jack Kerouac, dos anos 50 que prepara o alicerce para a contracultura hippie.

⁴⁰ “On the Road”, livro traduzido aqui como *Pé na estrada*, de Kerouac.

Renato afirma que queria imitar Bob Dylan fazendo sua Hurricane⁴¹ numa entrevista a Rose Esquenazi, em 1990, numa óbvia sessão de dialogismo bakhtiniano. O código é atravessado, em Cazuzza, na canção “*Um trem para as estrelas*” por momentos de romantismo para dizer o nu e cru como em “*são todos seus ciceroes correm para não desistir dos seus salários de fome e a esperança que eles têm*”. O próprio título da canção jamais se permitiria um discurso destoante desta enunciação o que não podemos dizer do mesmo Cazuzza em “*me sinto uma cobaia / um rato enorme nas mãos de Deus mulher/ De um Deus de saia cagando e andando*” na canção *Cobaias de Deus*, cujo enunciador explicita a sua tragédia, a sua desgraça tornando-se um experimento das intemperes do mundo. O mesmo Cazuzza de *Cobaias de Deus* é o de *Burguesia e O tempo não pára*, músicas do nosso *corpus*. Terá sido o nosso Caju (hipocorísitico de Cazuzza) um cobaia de Deus?

O modo de dizer dessas duas gerações 60 e 80 embora diverjam em certos modos linguageiros, afunilam-se na perspectiva do protesto social ambos com estádios que enchiam multidões em eventos (Renato, Cazuzza, Paulo Ricardo e Geraldo Vandré entre outros não menos importantes), com jovens esperançosos de transformação da sociedade, calçado nas teorias marxistas nos anos sessenta, principalmente, sem nenhum tipo de fragmentação ou desilusão, enquanto nos anos oitenta, já com uma atmosfera diferente, de certa névoa de desilusão na luta pelas Diretas-já. Era o que se podia fazer. E o rock não cruzou os braços, foi direto para as baquetas.

O roqueiro dos anos 80, diante de uma realidade extra-discursiva, no cotidiano da selva de pedra que entorna a cenografia das megacidades que se emprestam às cenas englobantes do cenário literomusical, é capaz de uma tomada de posição *politicamente correta*⁴² e pode expressar através das letras de suas canções encarnadas por seus enunciadores, sujeitos de muita indignação, distribui-se em diversos sub-posicionamentos: Pop-Rock, Psicodélico (progressivo), Punk. O rock é, portanto, atravessado por várias vertentes onde alguns subposicionamentos reproduzem um discurso engajado de forma mais veemente e contumaz que outros. O protesto do pop-rock é sempre mais maneiro de coração, mais lightizado, mais próximo de um gosto popular e mais comercializável e, no extremo da

⁴¹ “Hurricane”, canção de Dylan, hino country da década de sessenta.

⁴² “Politicamente correta” é a posição política adotada por aqueles que se posicionam por um viés humanístico, de esquerda, contra os opressores, contra posições políticas reacionárias, em outras palavras, significa agir corretamente.

ponta, do punk-rock de **João Gordo**, do Ratos, esse protesto é expresso do ponto de vista linguageiro de forma escrachada, contumaz, corrosivo, com toda a acidez possível como em “..pau no cu esclarecido (...) diplomado instruído/ sempre pronto para discutir/ indevidamente a injustiça social...”, trecho da canção *Ao pé da força*.

O próprio título da canção impede qualquer nuance romântica na escrita. Trata-se de uma escrita extravagante inclusive porque o punk incorpora um ethos de homem endiabrado e faz questão de acentuar seu protesto de forma bem explícita. Com efeito, a batida do punk-rock⁴³ é bem mais diferente que a batida do pop. Um punk bate na baqueta como se tivesse arrebrandando a cabeça de um velho dinossauro da política nefasta de Brasília, que aliás é um dos berços desse movimento, e quando espicha os cabelos para cima e usa roupas pretas é para formatar a idéia de sujeito dessa mesma cidade grande, vazia e cheia de dores e horrores.

Contrastando com o corrosivo e ácido linguajar dos rockeiros nos deparamos com *Acender as velas* de Nara Leão: “ *acender as velas/ já é profissão/ é mais um coração que deixa de bater/ um anjo vai pro céu/ Deus me perdoe o doutor chegou tarde demais*”, linguagem aducicada na voz da lírica Nara Leão, onde o romantismo está presente no protesto, numa utilização de uma hiperlíngua. Em *Opinião*⁴⁴ de Zé Keti, temos: “*se não tem água eu furo um poço se não tem carne eu compro um osso e ponho na sopa, (...) se eu morrer amanhã, seu doutor, estou pertinho do céu*” há um certo conformismo expresso no código lingüístico, talvez pela própria situação de opressão, de torpor que o criador envolveu-se no momento de cena englobante da criação literomusical. Aqui abrimos um parêntese para destacar uma canção de protesto de **Zé Keti** chamada “*A voz do morro*”⁴⁵, aquela que **Caetano** tropicalisticamente satirizou com “*A voz do morto*”, pois bem, **Clemente**, dos Inocentes, banda de origem punk, fez sua apologia ao velho Zé Keti numa intertextualidade: *A voz do morro grita/Grita de medo/grita de raiva/grita de ódio/grita de mágoa/faz o grito*

⁴³ O punk tem vários sub-posicionamentos: punk de raiz, de garagem, hardcore, trash .

⁴⁴ **Opinião**, de Zé Keti do disco Sucessos de Zé Kéti, Mocambo, 1967.

Podem me prender/podem me bater/podem até deixar-me sem comer/que eu não mudo de opinião/daqui do morro eu não saio, não/se não tem água/eu furo um poço/se não tem carne/eu compro um osso/e ponho na sopa e deixa andar/fale de mim quem quiser falar/aqui eu não pago aluguel/se eu morrer amanhã, seu doutor/estou pertinho do céu.

⁴⁵ **A voz do morro**, de Zé Keti no disco A música brasileira deste século por seus autores e intérpretes-Zé Kéti-lançado pelo SESC São Paulo, 2000.

Eu sou o samba/ a voz do morro sou eu mesmo, sim senhor/quero mostrar ao mundo que tenho valor/eu sou o rei do terreiro/eu sou o samba/sou natural daqui do Rio de Janeiro/sou eu quem levo a alegria para milhões de corações brasileiros salve o samba, queremos samba/quem está pedindo é a voz do povo de um país/salve o samba, queremos samba/essa melodia de um Brasil feliz

*gritar na valsa/é um grito de liberdade/a voz do morro canta/canta o amor/canta a cachaça/canta a alegria/canta a arruaça/de quem trabalha duro de sol a sol/de sol a sol/(...) a voz do morro manda /mandou dizer/(...)se liga malandro/se liga/se liga/ se liga malandro/(...)a voz do morro não se cala/depois do carnaval/a voz do morro não se cala não!”⁴⁶ Clemente nos remete também ao velho **Sérgio Ricardo**, cancionista cujo protesto seu nos anos 60 não era apenas quebrar violões, mas quebrar as amarras do regime ditatorial, nessa canção, quando recorda o cenário dos morros do Rio de Janeiro como cenografia em sua canção: “*Todo morro chorou quando Zelão morreu e era carnaval*”⁴⁷. Clemente atravessa o túnel do tempo e faz uma incursão baktiniana através de um dialogismo entre as canções de Sérgio Ricardo e Zé Keti e nada é por acaso, há muita intencionalidade em seu discurso literomusical. Clemente quase parodia Zé Keti com a sua intertextualidade a começar pelo título da canção: Voz do morro = Zé Kéti = Clemente num tempo empírico diferenciado mas com cronografias e topografias convergentes amparadas no tripé: O morro do Rio de Janeiro, o samba e o carnaval .*

A simbólica “*Pra não dizer que eu não falei de flores*, de **Vandré** em “*amores na mente, as flores no chão/a certeza na frente a história na mão*” também aducica um pouco o protesto ainda que convocando a população para uma postura mais enérgica, não é meramente contemplativo posto que coloca *a história na mão*, mas se diferencia no gesto de enunciar. Ainda em se tratando de relação extradiscursiva e posicionamento do rockeiro, observamos uma relação, ora mais forte, ora mais tênue, entre a tomada de posição política diante da realidade extra-discursiva do rockeiro dos anos oitenta e o subposicionamento no campo discursivo literomusical em que se insere.

⁴⁶ **A voz do morro**, Clemente, da banda Os Inocentes, disco Inocentes, Warner, 1989.

A voz do morro grita/grita de medo/grita de raiva/grita de ódio/grita de mágoa/faz o grito gritar na valsa/é um grito de liberdade./a voz do morro canta/canta o amor/canta a cachaça canta alegria canta arruaça/ de quem trabalha duro de sol a sol/ de sol a sol/a voz do morro, a voz do morro/não se cala/não se cala/a voz do morro fala/fala de pobreza/fala de esperança/fala de xingada/fala de carinho/fala bem mansinho ao pé do ouvido/ao pé do ouvido/a voz do morro manda /mandou dizer,/ mandou avisar/mandou você se ligar/que tudo que some um dia parece./que tudo eu um dia some um dia aparece/se liga malandro/se liga, se liga/a voz do morro não se cala/nem se abala, não se abala,/não treme, não se resguarda/abre agora o caminho fechado/prá sua ascensão pra social./abre agora o caminho fechado pra sua ascensão pra social/abre agora o caminho fechado/a voz do morro, a voz do morro não se cala/depois do carnaval/a voz do morro a voz do morro não se cala depois do carnaval/não!

⁴⁷ **Zelão**, de Sérgio Ricardo, do álbum A bossa Romântica de Sérgio Ricardo, ODEON, 1960.

Todo morro entendeu quando o Zelão chorou/ ninguém riu, ninguém bincou, e era carnaval/no fogo de um barracão/só se cozinha ilusão/restos que a feira deixou/e ainda é pouco só/mas assim mesmo o Zelão/dizia sempre a sorrir/ que um pobre ajuda outro pobre até melhorar/choveu, choveu/a chuva jogou seu barraco no chão/nem foi possível salvar o violão/que acompanhou morro abaixo a canção/das coisas todas que a chuva levou/pedaços tristes do seu coração.

No subposicionamento PUNK-ROCK, ou aqueles seus mais íntimos, o modo de se dizer é irreverentemente extremado, do ponto de vista melódico não se incomodam se esbarram numa indigência técnica, não se preocupam em serem *virtuose*, não há uma preocupação em evolução da banda para algo mais comercializável, nenhuma tipo de refinamento, há um agressividade na voz dos vocalistas, berram, esbravejam, sussurram, gritam, sons inaudíveis, *riffs* ensurdecedores, vozeirões roucos endiabrados deliram e destilam todo o ódio, a ira contra tudo e contra todos e contra o sistema. Preferem viver no *underground* a se renderem ao mercado fonográfico das grandes gravadoras. É uma forma mais radical de posicionar-se extradiscursivamente de modo coerente com o posicionamento literomusical. Muitas bandas sequer saíram do pau-de-sebo⁴⁸ apenas gravaram duas ou três músicas ainda que com uma produção *over* de músicas inéditas. É um subposicionamento com um grande número de bandas bem politizadas e o próprio fato de não-rendição ao mercadológico do mundo fonográfico já é uma forma de dizer **não** ao que está posto. O fato de vestirem *dark*, usarem cabelos *moicanos*, já é um presságio de suas diferenças, da paralisia política do senso comum. Os que se inscrevem nesse posicionamento mantêm uma certa constância com suas posturas políticas. Excetuando-se a banda Ratos do Porão, cujo vocalista João Gordo entrega-se à mídia como apresentador de programa de televisão, considerado por alguns do movimento de traidor.

O Pop-rock traz em seu bojo, inscrito, dir-se-ia, mais abrandados politicamente, em suas canções, um formato de homem cujo ethos é mais parecido com o homem comum, homem-mortal.

O formato de homem do subposicionamento Rock Progressivo está mais próximo do Pop-Rock que do Punk. No Brasil este subposicionamento não teve muita força de expressão e nem muitos adeptos, utilizando-se de um certo simbolismo como forma de materializar nas canções o desespero do humano. É um engajamento muito sutil e quase imperceptível. Do ponto de vista internacional este subposicionamento às vezes chega a ser classificado de reacionário, classificação imprecisa que não faz jus a bandas como PINK FLOYD que, além de pura *virtuose* instrumental, denunciou a guerra do Vietnã, injustiças sociais e supressão de liberdades. Findamos aqui uma parte de nossa pesquisa que julgamos importante porque esclarece através das exegeses das canções os pontos e contrapontos de engajamento das

⁴⁸Pau de sebo: expressão utilizada para significar a gravação de várias bandas num só disco solo

canções de 60 e 80. É um ponto alto da pesquisa porque nos convence de nossas hipóteses levantadas no início do projeto. Diferencia os subposicionamentos tanto do ponto de vista discursivo quanto da tomada de atitude política extradiscursivamente.

CAPÍTULO V

5 ETHOS, CENOGRAFIA E INVESTIMENTO LINGUÍSTICO NAS CANÇÕES DO ROCK 80

Descortinaremos esse subcapítulo evidenciando a presença de dois arquienuciadores: Cazuzza e Renato Russo, além das canções das bandas Titãs, Paralamas do sucesso, Ultraje a rigor e Lobão.

Abriremos um parêntese especial para a condição paratópica da literatura desses dois gurus da geração Coca-cola.

De acordo com Maingueneau (2006, p. 89), para produzir enunciados reconhecidos como literários, é preciso apresentar-se como escritor, definir-se com relação às representações e aos comportamentos associados a essa condição. Temos acordo com o mestre, mas dele também nos apropriamos para um rebote parcial do dito acima porque *paradoxalmente* há uma condição paratópica para a produção literária. Claro que estamos elevando esses dois criadores a um patamar, a uma categoria de privilégio inserindo-os num campo literário reafirmando a literatura como um discurso constituinte, um discurso fundador, que abre alas para outros discursos. É o mínimo que se pode fazer para se operar justiça depois de sua partida. Retiraram-se os dois poetas para o “deserto recusando todo pertencimento à vida literária?” Desejaram situar-se no exterior de um campo literário, na medida exata porque esse mesmo espaço vive de fato de não ter um verdadeiro lugar? O próprio Cazuzza declarou em vida não ser um poeta, mas um letrista, uma maneira de renegar o universo hostil da criação, uma maneira de negar o seu pertencimento a um grupo, a uma determinada comunidade, a um posicionamento único, específico. Decantava em seus versos a influência da loucura literária *beatnik* da era de 50 num perfeito dialogismo backtiniano na transversal do tempo cantando *pros miseráveis que vagam pelo mundo derrotados pra essas sementes mal plantadas que já nascem de cara abortadas* num estilo Allen Ginsberg,

Kerouac, Burroughs, Ferlinghetti e, noutra viés literário, noutra pertencimento, cantava Cartola, ressuscitava a MPB de forma respeitosa e lírica.

Onde estarão os dois? Onde estiveram os dois poetas? Onde estarão negociando sua literatura? Quando estiveram no país do samba ... *do rock...* e do carnaval negociaram sua literatura com *Deus e o Diabo na Terra do Sol*. Poetas de um extremo e exacerbado romantismo, veiculadores de poesia não-sifilítica, não piegas, cantando de forma *exagerada estória romântica* e em outros espaços, a presença do escárnio, do deboche, principalmente em Cazuzza, do escrachado, *testando com ar de professor o sexo das garotinhas, meio bossa nova e rock'n'roll*. Difícil negociar um lugar e um não-lugar para os dois. Difícil localizar uma pertença para ambos. Renato chegou a gravar músicas bregas italianas rompendo barreiras de qualquer preconceito musical e chega a afirmar:

Sou muito romântico. Já fiz canções para a Legião, e o meu primeiro disco solo, Stonewall, com músicas em inglês, também é romântico. Só que esse romantismo aumenta neste disco novo [Equilíbrio distante]: é um disco para namorar, relaxar. Meus amigos nem ficaram surpresos quando viram o resultado, porque já me conhecem e, antes de gravar o disco, eu dizia: 'Olha como são lindas essas canções italianas' (RUSSO, 2000, p. 225).

Contraditoriamente, Cazuzza, através de seus enunciadores *vivia poetas e loucos aos poucos cantores do porvir e mágicos das frases endiabradas sem mel trago boas novas bobagens num papel balões incendiados coisas que caem do céu sem mais nem porque*. Utiliza-se de um discurso constituinte religioso e se pretende trazer boas novas evangélicas, embora com frases endiabradas sem mel, às senhoras e senhores, antes de partir como um anjo, ao mesmo tempo sacralizado de forma barroca e profana, para o céu, em balões incendiados e muitas viagens psicodélicas enroladas em papel *n'Um trem para as Estrelas*. Difícil, assujeitar esses dois senhores, a um único lugar a um lugar-comum, a uma única pertença. Difícil enquadrá-los num completo assujeitamento althusseriano (Althusser, 1985) aos aparelhos ideológicos do estado: pertenceram como condição material a uma classe social de elite (Renato era filho de alto funcionário do BB e Cazuzza herdeiro da gravadora Som Livre) e responderam literária e comportamentalmente a uma outra pertença, foram ganhos ideologicamente para a defesa de uma outra camada da sociedade, menos privilegiada uma

camada antagônica à sua para quem produziram *Blues da Piedade*⁴⁹ a *proteger os que correm para não desistir dos seus salários de fome e a esperança que eles tem*⁵⁰.

É do próprio Cazuzo o discurso a uma entrevista para a grande imprensa:

Os problemas do Brasil parecem ser os mesmos desde o descobrimento. A renda concentrada, a maioria da população sem acesso a nada. A classe média paga o ônus de morar num país miserável. Coisas que, parece, vão continuar sempre. Nós teríamos saída, pois nossa estrutura industrial até permitiria isso. O problema do Brasil é a classe dominante, mais nada. Os políticos são desonestos. [...] O inferno é aqui. A cabeça da gente é um inferno. E essa de ‘o inferno são os outros’ não sei não, para mim que dependo muito de amigos, de carinho dos outros, não vejo a vida contra ninguém. (ARAÚJO, 2000, p. 372).

Cazuza faz severas críticas ao país e a sua Bio-GRAFIA é algo presente que se inscreve em suas canções. Desvencilhar obra e vida é quase impossível em se tratando desse desregrado e rebelde arquienuciador.

Note-se aí a presença da alteridade em seu discurso. Sua palavra autoral (Costa, 2001) é entrecortada pela palavra alheia, orquestrada conscientemente sobre o discurso do outro revelando em “o inferno são os outros” uma manifestação de voz polifônica.

5.1 INVESTIMENTOS ÉTICO, CENOGRÁFICO E LINGUÍSTICO NAS CANÇÕES DA PRIMEIRA DIVISÃO

Começamos por analisar o impossível: a *Ideologia*, de Cazuzo. De acordo com Pinho (2007, p. 91), essa canção retrata fielmente a crise de identidade do homem pós-moderno, vivenciado pelo homem contemporâneo. Para ele o sujeito pós-moderno se vê flutuando em um mar revolto de infinitas possibilidades e opções superficiais para revestir sua fragmentada identidade. Temos acordo com o autor, mas queremos aprofundar a análise discursiva partindo do ponto de vista das suas condições de produção. O sujeito da canção, expresso em primeira pessoa, incorpora um ethos desiludido quando afirma que o seu partido é um coração partido e as ilusões estão todas perdidas. A sua desilusão partidária coincide com a suposta derrocada do suposto socialismo na antiga União Soviética, e por

⁴⁹ “*Blues da Piedade*”, Cazuzo e Frejat, álbum *Ideologia*, Phillips, 1988.

⁵⁰ Excerto da canção “*Um trem para as estrelas*”, de Cazuzo, do álbum *Ideologia*, Phillips, 1988

tabela, no leste europeu, momento de muita confusão política, inclusive para partidários de carteirinha dos partidos comunistas do mundo inteiro. Cazuzza não era nenhum ativista militante leninista-trotskyista, portanto essa desilusão política era natural estar marcada em suas canções através de seus enunciadores. A confusão política da década de 80 desestabilizou os mais convictos e equivocados stalinistas: o que houve na verdade não foi um estrangulamento do verdadeiro socialismo, mas o fim de um regime nefasto, de inspiração stalinista, enfim, o fim da burocracia russa, o fim da nomenclatura. Esse fato gerou desilusão na massa de trabalhadores que se encontrava organizada nos sindicatos e partidos operários, confundindo o fim da burocracia com o fim do socialismo. Uma situação de desespero foi instaurada no imaginário coletivo e os valores norteadores em busca da defesa de um mundo melhor ruíram por terra, e com ela o questionamento acerca de quais valores iriam substituir as idéias de socialismo, esperança última da humanidade.

O enunciador de Cazuzza em *Ideologia* cai em desespero quando afirma que as ilusões estão todas perdidas e os seus sonhos foram vendidos tão barato que ele nem acredita. O momento era de abertura e distensão política, e quando do momento dessa abertura, parece ao fiador da canção, que muito pouco foi aproveitado e muito desperdiçado pelos políticos esse momento histórico tão disputado pela geração de trovadores poetas da canção engajada dos anos sessenta e organizações políticas que caíram na clandestinidade pela imposição do regime de ditadura militar.

Cazuzza era um garoto, nesse período de ditadura, e seu enunciador, em *Ideologia*, queria mudar o mundo e era cheio de boas intenções, mas depara-se com um cenário desanimador de muita desilusão. Capitula diante do quadro cênico, o seu enunciador, e passa a frequentar agora as festas do ‘*grand monde*’.

A geração de poetas de 80 bebeu em fontes musicais nas canções engajadas dos festivais da década de 60 e resguardou toda uma esperança, um sonho acerca da possibilidade de dias melhores que infelizmente não vieram com a abertura política. Afirma, do mais alto grau de sua desilusão, seu fiador, que seus heróis morreram de overdose, Janis Joplin, Jimi Hêndrix, Jim Morrison apesar de ter dialogado com os poetas beatnik Jack Kerouac em seu *Scareted Poems* e William Burroughs em seu *Junky*. Seu envolvimento com a droga não era segredo para ninguém e sua vida pessoal desregrada era notória. Mas nosso *enfant terrible* é

um camaleão poético e se mimetiza de blues e bossa nova, e de rock e rumba. Grava “O mundo é um moinho”, de Cartola.

Seu enunciador deseja uma ideologia, um ideário de vida que venha salvá-lo do tédio em que o vazio ideológico do novo cenário globalizante e neoliberal que se anuncia, cada vez mais o afunda. Não há lacunas na política: ou se tem algo de bom a ofertar para o conjunto das massas, ou essas massas são arrastadas para a desagregação política, para o devaneio, para a deriva, para a capitulação dos ideais, para a paralisia e o atraso no avanço político. O ideário proclamado nos anos 60 pela juventude através dos movimentos de contracultura, *paz e amor*, *hippie*, são agora confinados pelo comportamento *yuppie*, e é mais fácil visitar as festas do “grand monde” que tentar mudar o mundo.

O enunciador de Ideologia traz o ethos de homem da megacidade como cenografia: drogas, desilusão política, sexo como risco de vida e não como uma consequência natural do afeto entre os amantes, e aí, nenhum comportamento homofóbico de nossa parte, nenhuma censura às adversidades no amor, trata-se de relações maduras, livres, enfim o sujeito da canção é um sujeito necessitado do consultório do analista para socorrê-lo. E o tédio do seu fiador é tão grande que deseja pagar a conta do analista para não mais saber quem é. Nada é resolvível, nada dá certo para o fiador da canção, afinal os seus inimigos estão no poder. Há uma desistência dos direitos de luta de um cidadão. Finda a canção com a cena deprê de cidadão em cima do muro, sem tomar partido, aliás, é dito no seu início que o partido é o coração partido. O encarte do vinil, e aqui é bom ressaltar que quase toda a nossa pesquisa foi realizada à base de *bolachões*⁵¹, alguns só encontrados na Galeria do Rock em São Paulo, é resultado de uma bricolagem, colcha de retalhos de toda uma semiótica utilizada nos anos 60: martelo cruzando foice, o símbolo clássico do movimento *paz e amor*, estrela de Che Guevara, comprimidos de LSD e outros.

O código linguageiro faz uma ponte, do ponto de vista da perilíngua, com a hipolíngua e hiperlíngua. O discurso de Cazuzza nutre-se desses dois aspectos da língua. De acordo com Maingueneau (2001), ora inocência perdida, ou paraíso das infâncias, ora confusão primitiva, caos de que é necessário se desprender. Numa outra ponta, num sentido em direção a hiperlíngua, o desejo bem acabado de escrita, o viés matemático, de transparência do

pensamento. Dialoga com outras línguas quando utiliza palavras como “grand monde”, “sex and drugs” utilizando-se do plurilinguismo externo, convocando, dessa forma, uma outra língua para sua própria língua.

Na canção “*O tempo não pára*”⁵², o sujeito se exhibe com um ethos de cidadão irreverente, forte, disposto a lutar, disparando pra tudo que é lado contra tudo e contra todos já que traz no peito um coração magoado, tentando reagir a uma situação de desilusão que lhe é imposta: a sobrevivência. Há um sentimento de luta, de não rendição, ainda. É um sujeito apocalíptico, faz previsões do futuro e a desilusão é tamanha que o novo é a repetição de um passado e pode ir como peça para museu, e não há *nada de novo no front*. Mas não se deixa abater. Evoca dois co-enunciadores: um está explicitamente marcado através do código lingüístico utilizado em “*a tua piscina está cheia de ratos/ tuas idéias não correspondem aos fatos.*” Nitidamente o enunciador barbariza o burguês e seus costumes decadentes, expressos pela utilização da piscina, um bem material, sonho de consumo típico do pequeno-burguês e debocha dele afirmando que a mesma está cheia de ratos. Chega a instigá-lo, na verdade, como quem diz: *é esse o teu ideal mesquinho?* E nisso vai atestando que a ampulheta vai deslocando a areia....através do refrão “*o tempo não pára*” enfim, que o *mundo é um grande moinho* cartoliano. O outro co-enunciador não é bem *um*, mas todos aqueles que possam ser focalizados num quadro de corrupção, reacionarismo, conservadorismo, enfim... aqueles capazes de habilmente transformar o país em um puteiro, corrompendo-o, vilipendiando-o.

A cenografia construída no discurso aborda uma cronografia de tempos modernos, entediadora do ser humano e a topografia bem pode ser o próprio Brasil para cuja população não há um pódio de chegada, não há honrarias nem troféus: em noites de frio é melhor nem nascer e nas de calor é matar ou morrer. É um primeiro de maio sem ter o que comemorar. Há um quadro desolador.

⁵¹ Álbuns impressos em vinil.

⁵² **O tempo não pára**, Cazuzza, Álbum *O tempo não pára* Ao vivo, Polygram, 1988.

Disparo contra o sol/sou forte/sou por acaso/minha metralhadora cheia de mágoas/eu sou um cara/cansado de correr/na direção contrária/sem pódio de chegada ou beijo/de namorada/eu sou mais um cara/mas se você achar que eu estou derrotado/saiba que ainda estão rolando os dados/porque o tempo não para/dias sim, dias não/eu vou sobrevivendo sem um arranhão/da caridade de quem me detesta/a tua piscina está cheia de ratos/ suas idéias não correspondem aos fatos/eu vejo o futuro repetir o passado/eu vejo um museu de grandes novidades/o tempo não para/eu não tenho data pra comemorar/às vezes, os meus dias são de par em par/procurando agulha no palheiro/nas noites de frio é melhor nem nascer/nas de calor, se escolhe: é matar ou morrer/e assim nos tornamos brasileiros/te chamam de ladrão, de bicha, maconheiro/transformam um país inteiro num puteiro/pois assim se ganha mais dinheiro.

O código linguageiro traz marcas da presença auto-BIO-gráfica: “te chamam de ladrão, de bicha, maconheiro”. Sabe-se dele um usuário de drogas e homossexual incompreendido pelo pai. A figura materna é a sua grande identidade de homem e endeusa as mães atribuindo-lhes toda a felicidade: “Só as mães são felizes”, é faixa do seu repertório. Não escolhe palavras que venham agradar aos ouvidos de co-locutores: “*puteiro*” para Cazuzza, está para tinteiro, que está para dinheiro, que está para maconheiro, que está para romeiro que está para... enfim, o código é acachapante propositalmente, influência de leituras marginais e não-marginais. Difícil traçar um limite, uma linha, um único lugar, uma única pertença, uma única possibilidade, em se tratando de Cazuzza.

Burguesia é um hino de amor à poesia e um desafio de rosário anti-burguês. É uma ode pelo inverso, de desferimento brutal a todos os valores burgueses. O enunciador desfere punhaladas e fere de morte a burguesia com o desejo de exterminá-la da sociedade, de extirpá-la para que a poesia sobreviva como condição *sine quae non*. O co-enunciador da canção é a própria. O fiador do discurso mobiliza todo o ódio mortal e letal contra ela. É para a Burguesia que o enunciador da canção remete todos os recados desaforados e a sua maldição.

O ethos do enunciador é de um Maldito. Um Nosferato, de Murnau, dotado de todo o expressionismo alemão do início do século XX, monumental, caricatural, de semblante teatral, com todas as distorções de cenário para evidenciar os perigos e danos causados pela burguesia. Um ethos de cidadão E X A G E R A D O, bem na tonalidade discursiva rockeira dos anos 80, preocupado com o futuro da humanidade. É, apesar da linguagem agressiva em “*a burguesia fede*” e “*porcos num chiqueiro são mais dignos que um burguês*”, ácida no uso do código linguageiro, um humanista romântico, capaz também de cantar o amor, a poesia e por isso mesmo é que é preciso liquidá-la, extirpar a burguesia do seio da sociedade. É o ethos de um rapaz revolucionário que admite a luta de classe. Não é um sujeito de caráter homeostático, possui todos os traços psicológicos de cidadão reconhecedor do antagonismo de classes. E pede desculpas por ser bem nascido.

A tonalidade de voz imprimida por esse fiador é de um homem maldito, que encarna todo o desprezo revolucionário por essa camada social. O sujeito da canção é o burguês responsável por todos os males sociais. Ela é responsável pela destruição da ecologia, quando

destrói a barra da Tijuca, é assassina quando afunda barcos cheios de crianças, e sempre quer explorar os oprimidos. Através da voz do fiador, a canção exala o fétido odor da classe, afinal *porcos num chiqueiro são mais dignos que um burguês e a burguesia fede*.

Mas, eis que surge uma voz que se levanta em favor do bom burguês (o próprio Cazuzza), aquele que se assemelha ao operário, que quer construir o país, uma forma de Cazuzza se redimir como burguês de classe, de pertencer ao próprio mundo devasso a que se entregou de bar em bar e às suas orgias mundanas.

A cenografia construída na canção é um espaço topográfico discursivo que serve para localizar-se no seio da burguesia de qualquer país, de qualquer megacidade, vilarejo ou latifúndio. Ela funciona como uma cenografia encaixadora das demais. O cenário construído de exploração do homem pelo homem é legitimado como cena validada armazenada na memória coletiva servindo para qualquer cronografia. Anuncia-se uma *revolução*, como um quadro cênico secundário, mas que o enunciador afirma que *ao contrário da de 64*, numa alusão ao golpe militar.

O enunciador é homem esclarecido e está convicto de que as pessoas vão se dar conta de que estão sendo roubadas. Incita os co-enunciadores, os mais atingidos pela causa a pegar o dinheiro roubado da burguesia. É contumaz, e além de chamar a população para a rua, numa cenografia aparentada com uma cronografia discursiva de canção engajada vandreniana – caminhando e cantando 64-, incita a acabar com a burguesia, dinamitá-la, pô-la na cadeia, *numa fazenda de trabalhos forçados* situação discursiva que nos remete aos cenários empíricos dos campos de concentração nazista.

Numa cena enunciativa secundária, e usando o discurso em primeira pessoa, diferentemente de todo o resto da canção com o verbo usado em terceira pessoa, percebe-se uma intervenção direta feita pelo próprio Cazuzza, travestido, transfigurado como um avatar, ainda que seja, de enunciador, na construção da cenografia, quando da passagem registrada nos versos “*pobre de mim que vim do seio da burguesia/sou rico mas não sou mesquinho/eu também cheiro mal/eu também cheiro mal*”. É uma maneira de se perdoar por ter nascido burguês. Cazuzza é um burguês por condição material de existência, mas é um revolucionário por condição histórico-dialética. Sua obra é revolucionária. Está para a produção cancionista

engajada de nosso país como Bertolucci esteve para o cinema engajado italiano da década de setenta. Ambos burgueses por condição, mas ganhos para outras ideologias por formação intelectual.

O discurso alheio está presente de forma subvertida em “A burguesia não tem charme nem é discreta”, na canção, como resposta ao “O discreto charme da burguesia” filme de Luís Buñuel. Assim como em Buñuel, no código linguageiro do fiador de Cazuza, a burguesia é tratada em seus costumes, com deboche, ironia, desprezo e é ridicularizada sendo “sócia do Country”, “com suas perucas de cabelos de boneca”, quer ir “a New York fazer compras” enfim... a burguesia acaba sendo cafonésima. A lembrança na escolha da utilização de outro campo semiótico, no caso a linguagem cinematográfica, no código linguageiro, está no âmbito da hiperlíngua e demonstra um certo cuidado por parte do fiador do discurso e conhecimento e incursão em outros campos da arte, com ela travando um bom diálogo. O nosso *enfant terrible* transita muito bem por outras semioses.

Uma outra cenografia secundária, mas de igual importância na canção, verdadeiro “frame” fotográfico, cartão postal de qualquer *Métropolis*, digna de um Fritz Lang, está na passagem “*em seres humanos vivendo como bichos tentando te enforcar na janela do carro, no sinal, no sinal, no sinal...*”. O enunciador chega a ser um Terry Gilliam, futurista, denunciando um cenário de vinte anos depois, à frente de seu tempo, num sinal de trânsito do nosso *Brasil, o filme*. De fato, o letrista maldito da canção engajada de 80 tinha razão: enquanto houver burguesia não vai haver poesia....

Mas... giremos a câmara, já que aludimos a alguns monstros imortais do cinema, façamos um *close-up*, desloquemos a nossa grua para o ator guru-mor do engajamento *dark*, tristonho, melancólico, soturno, romântico, de voz desentoada, Renato Russo.

“*Que País é esse?*”⁵³ traz como cenografia super explícita o nosso país. A sua sujeira política de norte a sul, crua e nua, cena validada por todo brasileiro, independente do

⁵³ **Que país é esse?**, Renato Russo, Álbum Dois, Emi-Odeon, 1987.

Nas favelas, no senado/sujeira pra todo lado/ninguém respeita a constituição/mas todos acreditam no futuro da nação/Que país é esse/Que país é esse/Que país é esse/Que país é esse?/No Amazonas, no Araguaia/ ia, ia,/na baixada Fluminense/Mato Grosso, nas Gerais e no Nordeste tudo em paz/na morte o meu descanso, mas o sangue anda solto/manchando os papéis e documentos fiéis/ao descanso do patrão/Que país é esse?/ Que país é esse?/Que país é esse?/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 esse?/Que país é esse?/

pertencimento da cor, credo ou classe social. Essa canção foi escrita em 1978 e somente gravada na década de 80. O cenário é do Brasil da ditadura militar que assassinou milhares de militantes de esquerda no Araguaia, que em Xambioá decretava estado de sítio e criava cemitérios clandestinos para alojar os mortos. No Amazonas era a entrega do país aos estrangeiros com o seu projeto Jari, dizimando as últimas reservas de algumas espécies vegetais. Era a corrupção generalizada. Era o cenário de *Ame-o ou deixe-o*, campanha de adesivos espalhados por todos os carros do país, dirigida aos alcunhados de *subversivos*, incitando-os a deixar o Brasil e exilar-se noutro lugar, e os garotos de Brasília não ficaram inertes vendo toda a sujeira sair dos papéis oficiais de Brasília a traçar o destino macabro e sinistro das últimas legiões indígenas e suas reservas florestais. O enunciador da canção é um legítimo denunciador do quadro social e político do Brasil. O ethos estabelecido pelo enunciador é de um sujeito questionador, irritado e revoltado com a situação política da conjuntura. É o jeito rebelde de protestar. Mas inegavelmente, protesto discursivo. Segundo Costa (2001), há uma diferença entre rebeldia e protesto. Para o meu mestre orientador, o protesto seria

calcado em uma análise da realidade, apontando caminhos para seguir, alimentando esperanças, formulando performativamente um apelo à ação transformadora. Já a rebeldia se ancora mais em uma insatisfação difusa, sem alvo definido, sem perspectivas de construção de uma alternativa concreta a esse estado. Em suma, o protesto é um canto da esperança; a rebeldia é um cantar desesperado. O protesto centra-se na questão social, a rebeldia não tem alvo específico, podendo ser a violência, a miséria, a solidão, o abandono ou as normas sociais de comportamento, sendo muitas vezes esse alvo sempre encarado de modo mais subjetivo. (COSTA, 2001, p. 156).

Não divergimos de todo do pensamento de Costa, mas preferimos adotar a idéia que norteou nossa pesquisa que foi a de que há um engajamento político nos dois posicionamentos: a canção engajada nos anos 60 e o engajamento do Brock80, embora haja pontos e contrapontos entre as duas formas como já elucidamos no capítulo anterior. Há um *modo*, expresso no ethos do enunciador do rock80, diferente de dizer, há um modo rebelde, mais agressivo, mais contundente de protestar, o que não anularia o protesto discursivo. Demarcaremos melhor nossa defesa quando do momento de análise da canção **Fábrica**⁵⁴.

⁵⁴ **Fábrica**, Renato Russo, banda Legião Urbana, Álbum Dois, Emi-Odeon, 1987

Nosso dia vai chegar,/teremos nossa vez/não é pedir demais/quero justiça/quero trabalhar em paz/não é muito o que eu lhe peço/eu quero um trabalho honesto/em vez de escravidão/deve haver algum lugar/onde o mais não consegue escravizar/quem não tem chance/de onde vem a indiferença/temperada a ferro e fogo/?quem guarda os portões da fábrica/?o céu já foi azul/mas agora é cinza/o que era verde aqui já não existe mais/quem me dera

Do Oiapoque ao Chuí, o enunciador questiona que país é este. O tempo empírico da canção é a década de setenta. A cronografia discursiva coincide com o início da década de setenta até a primeira parte da canção. Quando do seu final, a topografia evidenciada pela venda de nossos índios na Amazônia nos remete a uma cronografia atual, onde o “*Brasil vai ficar rico e vamos faturar um milhão*”. Nada mudou e cá estamos em 2009.

Há uma mudança, no código lingüístico em uso, de terceira pessoa para primeira pessoa do plural e há mudança do tempo verbal dando idéia de futuro o que é bem significativa: a política dará continuidade à mesmice de sempre. O uso da expressão “*terceiro mundo*” é característica do fraseado político do momento de inscrição desse discurso. Essa designação hoje não mais é reconhecida diante do neoliberalismo. O fiador do discurso eufemiza a morte do trabalhador quando utiliza a comparação com o *descanso*. Mas para que o patrão tenha descanso o “*sangue anda solto manchando os papéis e documentos fiéis ao descanso do patrão*”. A topografia nordestina não fica esquecida na canção e há uma certa ironia quando assinala que “*no nordeste tudo em paz*” quando é a mesma paz da Etiópia.

Fábrica é emblemática a partir do título e aqui dela nos utilizaremos para argüir para o conjunto da obra rock80, a sinalização de protesto consciente apontando perspectiva positiva para a classe trabalhadora, no discurso do rock80. A cena enunciativa é de pertença a qualquer cenário urbano, de muitas chaminés, muita fumaça, muita vista cansada... pouca qualidade de vida.

Argumentamos que é de caso pensado Renato utilizar no código hipolinguístico a palavra FÁBRICA e não, por exemplo, *Justiça*, ou mesmo *Exploração*, que são substantivos abstratos que diluem de certa forma as forças antagônicas da sociedade, expressas no código, uma vez que FÁBRICA é que é a palavra que melhor simboliza o nascimento de classes antagônicas no século XVIII representadas pelo operário e patrão com o advento do capitalismo industrial, dando força material ao signo. Concretiza melhor as relações sociais: é na fábrica que se dá a exploração, é lá que ocorre concretamente a exploração.

É aí que podemos nos apropriar de toda uma filosofia da linguagem já que

O signo se torna a arena onde se desenvolve a luta de classe. (É) esta pluralidade social do signo ideológico(...), este entrecruzamento dos índices de valor, que torna o signo vivo e móvel, capaz de evoluir. O signo se subtraído às tensões da luta social, se degenerará em alegoria, tornar-se-á objeto de estudo de filólogos e não será mais um instrumento racional e vivo para a sociedade (BAKHTIN, 1995, p.46).

O investimento ético do sujeito da canção é de um ser esperançoso, onírico, sonhador de dias melhores, crente que a Canaã será encontrada. É bíblico até, e profetiza a vez do mais fraco sobre o mais forte e que quem brinca com fogo há de se queimar. É desejoso para a classe operária a ida ao paraíso. É um enunciador que fala em primeira pessoa do plural incluindo-se como categoria na canção. Logo em seguida intervém diretamente em primeira pessoa do singular e brada por justiça e trabalho honesto. Não há um co-enunciador explícito, facilmente localizável, mas podemos mobilizar o conjunto do proletariado fabril como sendo o destinatário em potencial evocado pelo fiador do texto expresso nos versos “*nosso dia vai chegar/teremos nossa vez*”. O enunciador incorpora o ethos de homem justiceiro, libertador da escravidão humana e utiliza expressões no código linguageiro de um discurso alheio quase constituinte de um discurso religioso expresso em “a ferro e fogo”. Logo em seguida faz uma pergunta que não quer calar: “*Quem guarda os portões da fábrica?*” Beira a peritíngua no seu campo de hiperlíngua, esse verso, na utilização do verbo “guardar” no sentido de significar *proteção* da propriedade privada. “*Portões*” é uma palavra que ganha toda uma ressignificação na canção, na arena de disputa ideológica do signo. O sentido é: Quem de fato protege o capital? Quem são os guardiões das riquezas produzidas? Quais os agentes do imperialismo que agem como ferrolhos do movimento do ascenso das massas no trem da história?

“Que venha o fogo então” é escolhida a dedo para embelezar a canção no uso do código linguageiro porque aí o enunciador profetiza que mais cedo ou mais tarde haverá justiça. Por enquanto.... *o céu que já foi azul, agora é cinza...mas quem garante que não é só por enquanto?* Acreditamos que com a fundamentação da exegese de FÁBRICA, tenhamos convencido acerca da polémica com Costa (2001) sobre engajamento *versus* rebeldia. Fábrica é um libelo de rebelde engajamento discursivo que afunila na perspectiva da organização da classe.

*Música Urbana 2*⁵⁵ é composta por várias cenografias urbanas justapostas. Há uma verdadeira bricolagem de cenas secundárias que compõem o mosaico maior da cena urbanóide encaixadora. Todas as deformações sociais geradas pelo caos da cidade grande estão inclusas na topografia dessa megacidade denunciada na canção. Música urbana é a dor e a tristeza de qualquer metrópolis: são os mendigos, são os PM's que invadem os barracos com suas tropas de choque, são as crianças sujas nos sinais, no meio da rua, eis a canção urbana. Qualquer semelhança com “Feios, sujos e malvados”, obra prima de Ettore Scola diretor neorealista italiano, não é mera coincidência. É dor e desalento de qualquer lugar. É universal. É o inverso nostálgico da ternura da cidade-poeira Amarcord, do genial Fellini. É tudo de catastrófico que os cartões postais escondem dos turistas das cidades visitadas. É a navalha na carne. É o sulco no rosto do mendigo, recheado de sujeira, tristeza e suor, provocado pela fome e pelo desamparo.

O fiador do discurso é um sujeito cujo ethos é pertinente de muito sentimento, de muita solidariedade à dor humana. É um sujeito inconformado com a realidade e trata de denunciá-la.

O gesto enunciativo se utiliza da metacanção para retratar a fratura exposta que é a cidade grande de qualquer país. Quando a canção fala de uma outra canção espera-se que aconteça num tom poético por excelência e Renato cumpre esse papel através do seu enunciador. Sua poesia atravessa todo o código lingüístico e ganha vida e eco através dos gritos de lamento melódicos explodidos na voz de Renato. É canção gótica, dark, soturna. Tudo é poético, mas não de forma sifilítica, nem piegas. É poesia vinda das entranhas da alma, retirada de soco no estômago de muito gosto de fel estourado nas vísceras. É poesia *soul*. A repetição de “música urbana” em toda canção, nos finais de cada verso acentuam o desejo do enunciador de usar dessa cantilena para convencimento do suposto co-locutor e/ou co-enunciador que ele quer mostrar como esse é o *tipo* de música urbana.

⁵⁵ **Música Urbana 2**, de Renato Russo, banda Legião Urbana, Álbum “dois”, Emi-Odeon, 1987

Em cima dos telhados as antenas de TV tocam música urbana, / nas ruas os mendigos com esparadrapos podres cantam música urbana/motocicletas querendo atenção às três da manhã/é só música urbana/os PM's armados e as tropas de choque vomitam música urbana/e nas escolas as crianças aprendem a repetir a música urbana/nos bares os viciados sempre tentam conseguir a 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 nos pontos de ônibus estão todos ali:música urbana/os uniformes/os cartazes/ /os cinemas/e os lares nas favelas coberturas quase todos os lugares/e mais uma criança nasceu/não há mais mentiras nem verdades aqui/só há música urbana/yeah, musica urbana/oh ohoo, música urbana

As construções sintáticas são enriquecidas pelas metáforas e metonímias utilizadas e pela escolha do léxico em “*Motocicletas querendo atenção*”.... “*e a matilha de crianças*”. Ora, *motocicletas* não querem atenção mas os motoqueiros, sim, e *matilha* é o coletivo de cães e não de crianças. Tem-se aí através da comparação a junção das crianças aos bichos. Na verdade, não só as motocicletas mas a matilha de crianças tem chamado nossa atenção.

A violência da cidade é reproduzida nas escolas através das repetições de comportamentos, atitudes. Uma parte do poema, em sua construção, conta com a presença apenas de artigos e substantivos, justapostos à moda de canções tropicalistas, em *Os uniformes/Os cartazes/os cinemas/e os lares/nas favelas/coberturas/quase todos os lugares*, talvez uma influência do Caetano, uma vez que Renato o tinha como escuta diária e dos poetas concretistas, ou uma leve semelhança na construção, com o poema “A pesca”, de Romano Afonso de Santana. O poema/canção finda com o enunciador propalando o nascimento de mais uma criança para compor o quadro aterrorizador de Música Urbana....E mais um poemacriança nasceu.

E agora, *finalment*, **Faroeste Caboclo**. Já fizemos verdadeiras honrarias a essa saga nordestina, verdadeira epopéia de heróis, que se identifica com o seu deslocamento para Brasília nos anos 50 e que acabaram virando os *candangos*, monumentalmente lembrados, e talvez, só e somente só, por Oscar Niemayer, quando da construção do planalto central. É o próprio Renato que afirma acerca da canção:

Eu acho legal que as pessoas gostem da história. Um motorista de táxi, outro dia, me disse que tinha um amigo que comprou a fita porque era, exatamente, a história do irmão dele. O cara tinha saído de Mato Grosso e morreu num tiroteio no Nordeste. (RUSSO, 2000, p.103)

Faroeste Caboclo é a história do homem nordestino que vai ao planalto central para tentar uma vida melhor. A canção desenvolve através de seu fiador, o ethos do rapaz bom coração, a começar pelo protagonista, João de Santo Cristo, santo porque sabia morrer, cheio de planos progressistas, salvacionistas de toda uma situação que é peculiar do cotidiano de qualquer nordestino. Com o coração repleto de boas intenções o enunciador da canção inicia sua inimaginável légua tirana.

De acordo com Piccoli (2008), trata-se de um épico de nove minutos e 159 versos escritos antes mesmo da banda Legião (antes, sua forma seminal era Aborto elétrico) existir e foi feita num tempo recorde de duas tardes e incrivelmente a canção, do ponto de vista estético, é enriquecida por rimas. A canção conta uma saga e ela própria constitui-se uma saga no seu modo de feitura de criação, tão rápido e tão fértil do ponto de vista estético.

A cena enunciativa é um *revival* de *Domingo no Parque*, do Gilberto Gil, do final da década de setenta, mas que só gravada nos anos 80: é a tragédia cenográfica brasileira, moderna, tendo como palco topográfico o planalto central, mais precisamente Brasília: cidade onírica, sonho de consumo de quem quer se dar bem. Assim como *Domingo no Parque*, FAROESTE tem seu herói e seu vilão. Fê Lemos, que fez parte da formação do Aborto Elétrico, e que depois fundou o Capital Inicial, declarou em certa entrevista que

Renato escreveu “Faroeste Caboclo” e na história da música o vilão se chama Jeremias, que - tenho certeza- foi inspirado no Jeremy (amigo que Fê conheceu por ocasião de sua estadia na Inglaterra), e a Maria Lúcia, namorada de João de Santo Cristo, tem o mesmo nome da minha mãe.(MARCHETTI, 2001, p. 78)

João de Santo Cristo simboliza o ethos de um enunciador identificado com a figura do desbravador do sertão, do nordestino que deseja conhecer o “*mar e as coisas que ele via na televisão*”, homem puro e de boa índole, que quer acabar com a fome do sertão, com um investimento linguístico se utilizando de uma interlíngua e todas as suas diversidades: sua linguagem negocia corpo a corpo com a hipolíngua, a fala do povo, atravessada de plurilinguismo interno, alcança a hiperlíngua na utilização acertada das rimas e o *ideal* de língua e transparência na comunicação de seus versos. Utiliza-se de rimas ricas uma vez pertencentes a categorias gramaticais diferentes como *lugar* com *há, lá* com *começar, vez* com *vocês*, 22 com *depois* e outras pérolas.

Não se incomoda se esbarra com palavras pesadas, supostamente indigestas, toscas e em “*comia todas as menininhas da cidade*” fica patente o não-preconceito lingüístico. O escracho verborrágico está acentuado e tem seu ápice em “*e não protejo general de dez estrelas que fica atrás da mesa com o cu na mão*”. O uso de tais palavras só faz a canção esteticamente crescer. Dar plasticidade aos versos.

Os traços de oralidade intercalam toda a canção e sabotam um pouco uma narração tradicional fugindo de qualquer vulgaridade poética. Vejamos: *Meu Deus, mas que cidade linda/no ano novo eu começo a trabalhar/ cortar madeira, aprendiz de carpinteiro/ganhava cem mil por mês em Taguatinga.*

Tradicionalmente numa narrativa se usaria “*vou cortar madeira*”, por “*cortar madeira*” ou um correspondente lingüístico que o valha mas muito mais belo do ponto de vista estético é a sua supressão. O enunciador usa o código e tem a certeza de que os co-enunciadores e co-locutores legitimam esse falar incorporando essa linguagem a partir do ethos gerado, decifrando o não-dito.

O próprio Renato afirma que a canção, além de uma certa intertextualidade com Domingo no Parque, traz influência de algumas canções de Raul Seixas e falas do povo. Como toda narrativa, tem um clímax e um desfecho, e como se trata de uma tragédia, não traz um final feliz hollywoodiano estando muito mais para um *Bang Bang* com ar de Kill Bill, de Tarantino, antes do “ponto de giro”, com muito sangue, com *Winchester-22*, enfim, um faroeste moderno, sem areia e corridas de cavalo, sem xerifes, sem *saloon*, mas com repórteres e câmaras de TV.

O engajamento político da canção é evidenciado quando o enunciador denuncia os “generais de dez estrelas que ficam atrás da mesa” a querer dar suas ordens absurdas. O tráfico de drogas, a Brasília de filhinhos de papai, os chamados boyzinhos da cidade, uma juventude transviada e sem perspectiva de vida, enfim, uma alta burguesia sem escrúpulos que se regozija com a desgraça alheia, são cenários que compõem a cenografia da canção. Mas o que João de Santo Cristo queria era mesmo *falar com o presidente pra ajudar toda essa gente que só faz sofrer.*

Trabalharemos agora com um outro maldito, *Lobão*. Tão ferino na língua que até o rock, ele não deixou passar em brancas nuvens. Vejamos o que diz Nelson Mota numa entrevista:

O rock errou em todos os momentos e acertou em todos os momentos. Isso é um trocadilho do Lobão, uma provocação dele para com alguns desafetos no mundo do rock, e também com a caretece, com a uniformidade que todo movimento, por mais rebelde que seja, assume quando faz sucesso. É inevitável a acomodação. E todo movimento tem o seu rebelde permanente- nesse caso, Lobão. (PICCOLI, 2008, p. 103).

Seria Lobão o nosso Gregório de Matos, o nosso boca do Inferno do rock80? Nossa dissertação tem como título “A canção engajada nos anos 80: o rock não errou.” Tomamos emprestado “O rock não errou” do discurso de Lobão. Estamos fazendo uso de um discurso alheio para propositalmente colocarmos a crítica que Lobão fez acerca do rock e não ficarmos batendo, literalmente, numa mesma tecla musical, para que nosso trabalho não seja de nível panfletário e porque também gostamos do *trocadalho* do *carilho* plurilingüístico com rock’n’roll.

É o próprio Lobão que reverbera em uma entrevista:

Em “O rock errou”, meus amigos já estavam praticamente na marca do pênalti, eu já havia sido expulso de Os Ronaldos – por mau comportamento, que seja – e os meus inimigos estavam no poder. As pessoas do rock copiavam, explicitamente, The Police, The Smiths, U2, Duran, Duran, quando, não raro, nos copiava. Então, restou aquele núcleo de bons moços – pessoas que falavam bem de todo mundo, mas odiavam-se entre si. Essas pessoas montaram uma panela corporativa, davam grandes jantares com vinhos caríssimos para jornalistas, passagens de avião. Começou a se formar um *lobby* empresarial e *yuppie* da pior qualidade, que preconizava justamente a cópia. Isso foi a fronteira de uma rapaziada com a oura. E aquela outra preponderou. Vendeu muito mais, ganhou o mercado, e nós ficamos como os vilões. (PICCOLI, 2008, p. 103).

Não estamos muito preocupados com as acusações de Lobão acerca de seus comparsas de 80 haja vista que não estamos fazendo uma análise sociológica do comportamento da tribo que compõe essa comunidade do posicionamento rock80, posto que o que está no escopo de nossa pesquisa é a sua obra. É o rastro, é o seu registro discursivo e não o seu comportamento *yuppie* tão comum na juventude dos anos subseqüentes aos anos 60 e 70. Nem por isso iremos rechaçar Lobão e sua boca da mãe da lua. Interessa-nos a sua preciosa obra. Que por sinal meritosa ainda mais, inclusive pelo fato de sua não rendição ao *mainstream*.

*Vida Bandida*⁵⁶ é o *frame* que melhor caracteriza a cenografia de uma favela do nosso país com um enunciador que usa a primeira pessoa do singular e que admite que *é preciso viver*

⁵⁶ **Vida bandida**, Lobão, Álbum “Vida Bandida”, BMG, 1987

Chutou a cara do cara caído, traiu/Traiu seu melhor amigo/bateu, corrente, soco inglês e canivete/e o jornal não pára de mandar/ elogios na primeira página/sangue, porrada na madrugada, sangue na madrugada/vida! vida Vida, vida, vida, vida bandida/ vida! é preciso viver malandro assim/assim não dá pra se segurar, não/ a cana ta brava / aqui na favela a vida ta dura/mas um tiro só não vai me derrubar não/ é preciso viver malandro assim/

malandro assim. Navegar é preciso e viver não é preciso? Responderíamos ao enunciador que viver na favela sofre de uma tremenda imprecisão enquanto que navegar goza de toda a tecnologia da precisão dos modernos meios náuticos. E vai dizer pro sujeito co-enunciador da canção berrante de Lobão que viver não é preciso, quando ele já te confessou que *viver é preciso*? Porque ele está a nos dizer que é necessário sobreviver nesse mundo cão. Tem que correr com muitas lágrimas nos olhos e não é pra qualquer um. É preciso *morar*, no sentido de *aguentar*, na favela, e se tornar bandido não é pra qualquer um. É duro ser bandido... Vida bandida dá trabalho, pensando o quê?

A primeira parte da canção está em terceira pessoa do singular e a cena enunciativa é a narrativa de um programa que bem poderia ser um programa policial local, um 190, e todo o sensacionalismo jornalístico que se joga sobre a criminalidade com desejo de audiência e IBOPE.

Logo em seguida é usado o verbo em primeira pessoa do singular e é o discurso direto do próprio malandro que aos berros *jerkyados* e quase espasmódicos encarnados na contracena de Lobão, num gesto de roqueiro errante, que faz sua intervenção na canção em “*mas um tiro só não vai me derrubar não*”. Ele que o diga, que já teve o corpo crivado de tantas balas.

Os primeiros versos registram um discurso com traços de oralidade com ausência de artigos antes dos substantivos e observamos também a ausência de conectivos em “*traiu seu melhor amigo, bateu, corrente, soco inglês e canivete*”, “*Sangue, porrada na madrugada, sangue, porrada na madrugada*”. A denúncia da violência na cenografia da canção é tão explícita quanto a violência de fato o é nas favelas.

Mas o enunciador também possui um ethos de homem romântico quando explicita que “*é preciso ver o sorriso da mina*”, evidenciando que os brutos, ou aqueles pelo sistema embrutecidos, também amam. O cidadão da favela é um sujeito largado por imposição do

não dá pra se segurar não/ a cana tá brava e a vida tá dura/mas um tiro só não vai me derrubar não/ Vida! vida bandida, vida/ correr, com lágrima com lágrima com lágrima nos olhos/ não é definitivamente pra qualquer um/mas o riso corre fácil/ quando a grana corre solta/vida! vida bandida,vida, vida bandida/ é preciso ver o sorriso da mina e pra subida da barra aí é só, é só é só de brincadeira/ ainda não inventaram dinheiro que pudesse ganhar ainda não inventaram dinheiro que eu não pudesse ganhar/Vida! vida vida bandida...

mundo e não por um desejo pessoal ou escolha. Uma posição um tanto quanto determinista do enunciador.

O modo de empostação da voz do cantor Lobão, o próprio ethos que ele imprimiu ao longo de toda a sua carreira artística contribui para fazer a cenografia evoluir, dá uma ênfase especial ao centro temático que é a vida bandida, no sentido de que a vida é que é bandida para os brasileiros e não os brasileiros é que são bandidos para com ela, que a maioria dos brasileiros levam. De alguma maneira o enunciador vitimiza a bandidagem e encontra uma maneira de encontrar os culpados políticos pela situação.

O protesto e o engajamento estão presentes na canção e na atitude rockeira de rebeldia de Lobão. Uma alusão ao mundo do narcotráfico é feita de forma muito sutil quando da passagem no investimento do código linguageiro “*ainda não inventaram dinheiro que eu não pudesse ganhar*”. O poder das drogas e a sua disseminação nas favelas fica registrado nesse uso lingüístico.

Em **Cuidado!**⁵⁷ Lobão repete através de seu enunciador uma *overdose* de crítica severa à trágica situação do brasileiro negro. A questão não é apenas ser negro. A questão é que aos negros está reservado o lixo, o *trash*, o refugio social, a eterna situação de senzala, esgotos a céu aberto, drogas, desemprego, vadiagem, enfim, a questão não é somente ser negro. Mas é *também* ser negro e os negros ainda não se retiraram da escravidão. Ainda não ocorreu a abolição como está revelado no investimento lingüístico “*no nosso abecedário não existe abolição*”.

⁵⁷ **Cuidado!**Lobão, Bernardo Vilhena/Ivo Meirelles, álbum Cuidado!, BMG, 1988

Um dia eu vou ser rico/ um dia eu vou me dar bem/

Um dia eu vou ser rico/ nas tetas da mãe pátria vai mamar feito neném/na zona do perigo/algum dia eu sou alguém/surfista Leopoldina vindo lá da Funabem/a voz da consciência inevitável da razão/palavras não são gestos somem na imensidão/vergonhas tão discretas disfarçando a emoção/propostas tão concretas abstratas de tesão/porque sou bem pretinho pensam que sou marginal/no fundo bem no fundo é a vergonha nacional/vivi muita inocência/fui metido a bam-bam-bam/ católico apostólico soterrado no divã/preto vota “em branco”/contestando a razão/a gente é branco...é tudo irmão/no nosso abecedário não existe abolição/o branco é sempre preto/o preto é branco/é tudo igual/- ai, Don Ivo, cume que ta?barrado lá.../ai, meu irmão, sai dessa nóia/levanta poeira, nós somos Mangueira/ nós somos vitória/é tratando tragédia como se fosse um carnaval/Isso e Brasil.

A cenografia, embora um tanto opaca, está revelada no final da canção quando o fiador do discurso atesta que no Brasil se trata tragédia como se fosse um carnaval. É a carnavalização de tudo, até da trágica vida do brasileiro. A tragédia vira desfile na Mangueira.

O ethos de um sujeito desejoso de se dar bem na vida e mamar nas tetas da pátria nem que seja na zona do perigo, é anunciado logo no começo da canção.

O ethos do tipo “Gerson, leva vantagem” que por muito tempo foi disseminado entre os brasileiros numa tentativa de inculcar que não se dá bem na vida quem é preguiçoso, quem não quer nada, quem não tem inteligência para ludibriar e enganar está de certa forma atravessado no código. Usando a voz em primeira pessoa, o protagonista confunde-se com a voz do enunciador e queixa-se de que “*porque sou bem pretinho pensam que sou marginal*” e logo em seguida a voz do verbo é apresentada em terceira pessoa do singular em “*No fundo no fundo é a vergonha nacional*”, ao invés de “*somos a vergonha nacional*”. Essa variedade lingüística está na diversidade da fala e é cambiada para a canção como um traço moderno de liberdade no discurso do roqueiro cancionista. Na verdade não ocorre uma silepse de pessoa, há de fato, uma mudança na pessoa verbal de primeira para a terceira. Logo em seguida o enunciador se inscreve na primeira pessoa “*vivi muita inocência fui metido a bam-bam-bam*”. Não há uma preocupação em luminosidade da língua havendo uma preferência pelo uso da hipolíngua.

O sentido dúbio na expressão “*Preto vota ‘em branco’*” “é de caso bem pensado em se tratando do verborrágico e espasmódico língua de trapo, Lobão. Há duas mãos nesse sentido: a primeira significando que os negros sempre votam em candidatos brancos, uma vez que não há praticamente candidatos negros, sendo estes obrigados pelas circunstâncias a não escolher um negro. A segunda significando que os negros preferem votar em branco, ou seja, mantêm um voto de protesto em branco, sem votar em ninguém, porque não possuem um representante legítimo da sua cor e classe social.

A interpelação, através do discurso direto, do enunciador com um outro protagonista da canção, dá-se através de um código languageiro do cotidiano da própria situação de enunciação discursiva de valor menos prestigiado pela língua padrão em “- Aí, Don Ivo, cumé que tá?” Atente-se aí para as formas apocopadas de *como é e está*. Mas tudo acontece através

de uma “voz da consciência inevitável da razão”. Nada é por acaso na escolha dos signos lingüísticos. Lobão está solto na arena... cabras que segurem, de seus cabritos, a língua.

*Selvagem*⁵⁸, do Paralamas do Sucesso, pode ser comparada a um curta de 20 minutos de duração de um documentário cujos fotogramas representados estão pelas quatro estrofes: a primeira estrofe representada pela cenografia da polícia e suas armas: a segunda estrofe, o cenário traz o governo e suas armas; a terceira estrofe, a cidade e suas armas que topograficamente pode ser qualquer cidade brasileira, e, por fim, os negros e suas armas.

A primeira estrofe oferta um *clip* já visto no jornal nacional no horário das oito em vários momentos da cena política brasileira: a polícia tentando manter a ordem com seus escudos transparentes, cacetetes e capacetes reluzentes contendo qualquer movimento social, nas portas das fábricas, num momento de greve, protegendo o patrimônio privado e os governos agentes do imperialismo.

A linguagem da sétima arte se faz presente na segunda estrofe num diálogo construído pelo fiador e o cineasta Godard: a cenografia é não muito transparente mas apresenta as armas ideológicas, o discurso reticente do governo e as liberdades suprimidas, pano de fundo para se rodar um longa de vanguarda.

Os minutos dedicados à terceira estrofe são os mais cruéis e o nosso enunciador gastaria bem mais tempo, caso fosse o diretor do curta: o produto da enunciação é um quadro em construção onde os atores são mendigos espalhados pelos quatro cantos de qualquer topografia urbanóide, os meninos flanelinhas a distribuir *pedras* e a cheirar cola nos sinais transformando-se em fantasmas cadavéricos aos olhos estupefatos da população atônita e apavorada que olha tudo e nada faz.

⁵⁸ **Selvagem**, banda Paralamas do Sucesso, do álbum “Selvagem”, Emi-Odeon, 1986.

A polícia apresenta suas armas /escudos transparentes, capacetes reluzentes e a determinação de manter tudo no lugar/o governo apresenta suas armas discurso reticente, novidade inconsistente/ e a liberdade cai por terra /aos pés de um filme de Godard/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/os negros apresentam suas armas/as costas marcadas, as mãos calejadas e a esperteza que só tem quem tá cansado de apanhar

A quarta estrofe é a cena enunciativa futurista, um quadro que se Salvador Dali estivesse vivo levaria para a tela, conseqüente da terceira: os meninos do Brasil tornar-se-ão os negros de costas marcadas pelos cacetetes, de tanto apanhar. Finda o documentário com uma linguagem bem cuidada, o protesto discursivo estampado na canção através do ethos de um enunciador que denunciou as arbitrariedades de seu país, sujeito consciente de seu papel e um roteiro que garantiu aos Paralamas uma bilheteria de Sucesso....

*Alagados*⁵⁹ é o polaróide cenográfico do Brasil clicado em uma máquina fotográfica viajante de um turista, por esse país afora, seja no Rio de Janeiro, seja no Pará, seja em qualquer cidade do Nordeste. O quadro é desolador quando se trata do cenário de favelas do Brasil. Palafitas, trapiches, farrapos.

O enunciador tem uma supervisão acerca da vida daqueles que são acordados do sonho para a dura realidade desafiadora das favelas. Ele através de um ethos de homem humanitário, denuncia o que vê, a desumanidade sobre um povo mas esse mesmo povo tira leite de pedra e arranca esperança da arte de viver da fé, *só não se sabe fé em quê*. A fé do povo brasileiro que está sempre a acreditar em dias melhores. Para o enunciador é paradoxal o Cristo de braços abertos, como se a abraçar a todos com votos de boa vinda e na vida real de punhos fechados negando oportunidades, mostrando a face dura do mal.

Rio de Janeiro é decantado cenograficamente na canção com seus *braços abertos num cartão postal* convivendo ao lado com a desumana qualidade de vida dos habitantes miseráveis que sobem o morro.

Do ponto de vista melódico, a canção traz um suingado, um samba rock, pura homenagem à própria cidade do Rio de Janeiro e o seu Carnaval.

⁵⁹ **Alagados**, Herbert Viana, banda Paralamas do Sucesso, Emi-Odeon, 1986.

Todo dia o sol da manhã vem e lhes desafia/traz do sonho pro mundo quem já não o queria/palafitas, trapiches, farrapos/filhos da mesma agonia/e a cidade que tem braços abertos num cartão postal com os punhos cerrados na vida real /, lhe nega oportunidades mostra a face dura do mal/Alagados Trenchtown favela da maré esperança não vem do mar nem das antenas da TV /a arte de viver da fé/só não se sabe fé em que/bis/ todo dia o sol da manhã vem e lhes desafia/traz do sonho pro mundo quem hã não o queria palafitas trapiches, farrapos/filhos da mesma agonia/e a cidade que tem braços abertos num cartão postal/com os punhos fechados na vida real/lhe nega oportunidades/mostra a face dura do mal/Alagados Trenchtown, favela da maré/ a esperança não vem do mar/nem das antenas de TV/a arte de viver da fé/só não se sabe fé em que/

A canção que se segue pertence à terceira divisão de Dapieve, mas resolvemos colocá-la, a gosto nosso, na primeira divisão pelo lugar que essa anticanção ocupou na década de 80.

*Kátia Flávia, Godiva do Irajá*⁶⁰, de Fausto Fawcett, figura mitológica, excêntrica, antológica dos anos 80, autor teatral, jornalista, músico, escritor, performista, talvez autor do primeiro *rap* do Brasil, alguns dizem que foi Jair Rodrigues no seu famoso... *deixa pra lá que é que tem eu não tô fazendo nada e nem você também...* Bom, nos interessa o discurso de Kátia Flávia, Godiva de Irajá.

O iconoclasta Fausto Fawcett, começa a sua saga nos anos 80 roubando a cena das *Panteras*, seriado enlatado da rede Globo, cuja atriz principal, uma loura *belzebu*, chamava-se *Farah Fawcett*. Vem daí o seu *Fawcett*. Da aristocrata *Godiva*, esposa de Leofric, Duque de Mercia, que cobrava altos impostos do povo de Coventry, na Inglaterra do século XI, conforme diz a lenda, tomou o nome emprestado para a sua *belle de jour*, fina flor de Irajá, bairro pobre do Rio de Janeiro, Kátia Flávia.

Diz a lenda que a bela Lady Godiva teve pena do povo de Coventry, que sofria com os altos impostos do marido e resolveu interceder em seu favor, aceitando a proposta indecorosa de andar nua pelas ruas num cavalo branco. Ela aceitou a proposta e mandou que todos os moradores se fechassem em suas casas até que ela passasse. Diz a lenda que somente uma pessoa ousou olhá-la e ficou cega em consequência e eis que Leofric retira os impostos.

O enunciador da épica anticanção, estrutura que muito fugiu daquilo que se vinha fazendo em matéria de criação estética em se tratando de materialidade lingüística e melódica até então no cenário da MPB, daí chamarmos anticanção, narra a saga de Kátia Flávia, Godiva

⁶⁰ **Kátia Flávia, godiva do Irajá**, de Fausto Fawcett, banda Fausto Fawcett e os robôs efêmeros, WEA, 1987. Kátia Flávia é um louraça Belzebu/provocante uma louraça Lucifer/provocante uma louraça satanás/gostosona e provocante que/ só usa calcinhas comestíveis e calcinhas bélicas dessas com armamentos bordados/calcinha framboesa/calcinha anti-aérea calcinha de morando calcinha exocet/ Ex-miss Febem/encarnação do mundo cão/casada com um figurão contravenção/ficou famosa por andar num cavalo branco pelas noites suburbanas toda nua/louraça belzebu louraça lúcifer louraça satanás matou o figurão foi pra Copacabana roubou uma joaninha pelo rádio da polícia ela manda o seu recado GET OUT/ pelo rádio pelo rádio da polícia ela manda o seu recado/alô polícia eu to usando um Exocet calcinha/um exocet calcinha/Meu nome é Kátia Flávia/ Godiva do Irajá/ me escondi aqui em Copa/POLÍCIA/polícia belfort roxo de Duque de Caxias polícia Madureira polícia Deodoro/são Cristovão Bonsucesso de Benfica da Pavuna da Pavuna da Tijuca de Quintino do catete Gajaú Polícia pode vir PORQUE meu nome é Kátia Flávia Godiva do Irajá me escondi aqui em copa POLÍCIA/polícia do flamengo polícia botafogo barra da tijuca polícia pode vir/alô policia eu to usando um exocet/CALCINHA/calcinha bordadinha de rendinha calcinha geladinha alô polícia.../meu nome é Kátia Flávia godiva do Irajá me escondi aqui em copa.

do Irajá, ex-miss FEBEM que mata um figurão e vai se esconder em Copacabana. De lá, a *louraça Lúcifer*, depois de roubar uma joaninha pelo rádio da polícia manda o seu recado desafiando toda a instituição policial do Rio de Janeiro. Todos os cenários policiais do Rio de Janeiro são evocados na canção.

A canção/anticanção é bem próxima de um filme futurista de degradação humana. A cenografia é o bairro de Copacabana e sua degenerescência num caldeirão de símbolos da nossa brasilidade misturados a produtos do mundo da tecnologia, do mundo cão: as calcinhas da protagonista são em formato comestível, *exocet*, um míssil usado na guerra do golfo e do Iraque.

O ethos do sujeito da canção/anticanção é de total deboche, sarcasmo, ironia, inteligência e humor negro com a tão decantada Copacabana dos poetas bossanovistas. Nenhuma semelhança e nem mera coincidência em nada.

O ethos desse enunciador bate de frente com o ethos dos enunciadores da Copacabana da Bossa Nova. Enquanto estes retratam uma Copa num quadro cênico de uma *belle époque*, aquele retrata Copacabana emoldurada numa *belle merde*. Dificilmente Kátia Flávia estaria na inspiração e na batidinha do violão de Vinícius, João Gilberto ou Tom Jobim.

Ainda assim, Kátia Flávia, Godiva do Irajá, atravessou os sete mares usando o barquinho dos bossanovistas e se fez enunciar na trilha sonora de *Lua de Fel*, de Roman Polanski, talvez por ter andado num cavalo branco toda nua...

O enunciador não esconde, pelo contrário, expõe com muita clareza, na materialidade lingüística, que tipo moral é Kátia Flávia. É a própria degradação de uma Copacabana *Blade Runner*.

A despeito do material gráfico do encarte do álbum, a semelhança com *Blade Runner*, de Ridley Scott, é de fácil percepção até a um olhar mais desavisado: o preto como cor preferida no filme, na objetiva de Ridley, as replicantes, mulheres robôs andróides, que são a própria protagonista de Fawcett, a degradação das megacidades, sem água potável, sem nada a ofertar de saudável à população, essa é a cenografia encaixadora das demais cenografias da

anticanção em estudo. Tudo é muito efêmero, a começar pelo nome da banda que é Fausto Fawcett e os robôs efêmeros. Tudo é lixo e descartável.

Em *Comida*⁶¹, da banda Titãs, temos uma cena enunciativa que traz à baila um enunciador cujo ethos é de um sujeito esclarecido do seu tempo e consciente de todas as necessidades, *para além de* básicas, do homem na sociedade em que vive. É um sujeito que busca a felicidade e tem a compreensão de que isso é totalmente possível. A felicidade é um direito inalienável e é para todos.

O co-enunciador vem marcado pelo uso do pronome “você” e é indagado acerca do seu tipo de sede e fome. Sede e fome estão aí numa relação direta com a *Esztyka da fome* de Glauber que envolvia a fome da arte ... e a fome da América latina sequiosa de tudo.

O fiador do discurso da canção faz uma denúncia acerca do modelo de vida ofertado pelo sistema político-econômico das megacidades para o homem moderno: sua bebida é água e sua comida é pasto.

Uma cenografia de uma possível cidade dos sonhos está no desejo do enunciador que contrasta com a cidade que está posta no discurso da canção. *Bichos! eis o que vós sois*, para fazer um trocadilho com o discurso alheio de Charlie Chaplin.

O ethos do fiador da canção é de um sujeito que tem desejo, tem um corpo, deseja prazer e se recusa a ser tratado como um bicho. É um apreciador da arte, do balé, da diversão,

⁶¹ **Comida**, de Arnaldo Antunes/Fromer/Sérgio Brito, banda Titãs, Álbum Jesus não tem dentes no país dos banguelas, WEA, 1987.

Bebida é água/comida é pasto/você tem sede de que? você tem medo de quê?/a gente não quer só comida a gente quer comida diversão e arte /a gente não quer só comida a gente quer saída/para qualquer parte/a gente não quer só comida/a gente quer bebida diversão balé/a gente não quer só comida a gente de quer a vida como a vida quer/bebida é água comida é pasto/você tem sede de que você tem me diz fome de que/ a gente não quer só comer a gente quer comer e quer fazer amor/a gente não quer só comer a gente quer prazer pra aliviar a dor/a gente não quer só dinheiro a gente quer dinheiro e felicidade/ a gente não quer só dinheiro a gente quer inteiro e não pela metade/bebida é água comida é pasto/você tem sede de que/você tem fome de quê?/a gente não quer só comida a gente quer diversão e arte/a gente não quer só comida a gente quer saída para qualquer parte/a gente não quer só comida/ a gente quer comida diversão balé/a gente não quer só comida a gente quer a vida como a vida quer/a gente não quer só comer a gente quer comer e quer fazer amor/a gente não quer só comer a gente quer prazer pra aliviar a dor/ agente não quer só dinheiro agente quer dinheiro e felicidade/a gente não quer só dinheiro a gente quer inteiro e não pela metade/diversão e arte para qualquer parte/ diversão balé como a vida quer/desejo, necessidade, vontade/necessidade eh vontade eh necessidade...

tem necessidade, tem desejo, tem vontade. Quer a vida como a vida quer. Não é um sujeito disposto a entregar a alma ao diabo em troca de dinheiro, mas quer dinheiro porque dinheiro traz felicidade na medida certa. Aponta todas as saídas possíveis: diz o que quer e o necessário para ter uma vida digna.

O código linguageiro é bem cuidado utiliza-se de recursos discursivos como o paralelismo sintático e semântico que embelezam a canção.

Em *Armas pra lutar*⁶² o investimento cenográfico não está bem translúcido, mas o título da canção sugere a produção de armas e o engalfinhamento entre países e governos: pode ser uma situação cenográfica existente no Irã, no Iraque, no Golfo Pérsico ou em qualquer parte do planeta. O enunciador é portador de um ethos de quem tem muita autoridade para falar sobre a falta de sentido na produção e distribuição de armas. É firme em sua posição e declara no código exposto em primeira pessoa do singular que consegue viver sem armas. O ethos é de um sujeito que luta contra o *stablishment*, e ele não precisa **ser** e **nem ter**. Ser e ter, *Be or no to have*. Eis a questão.

*Violência*⁶³ traz a cenografia torpe da violência das ruas, da violência doméstica, da violência em todo lugar. Da violência ideológica dos AIE's⁶⁴, da violência simbólica de Althusser, Bourdieu e Passeron. Enfim, o lugar-tenente é a violência. Os três primeiros versos

⁶² **Armas pra lutar**, Tony Belloto, Branco Mello, Marcelo Fromer, Arnaldo Antunes do álbum *Jesus não dentes no país dos banguelas*, WEA, 1987.

Por que?/ pra que? /em que devo acreditar?/viver sem armas pra lutar/não crer não ser não ter? Armas pra lutar/ não preciso ser alguém/ eu consigo viver sem armas pra lutar/prosseguir desarmado/suportar desarmado/desarmado sem armas pra lutar

⁶³ **Violência**, de Sérgio Brito/Charles Gavin, Banda Titãs, álbum *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*, WEA, 1987.

O movimento começou, o lixo fede nas calçadas/todo mundo circulando, as avenidas congestionadas/o dia terminou, a violência continua/todo mundo provocando todo mundo nas ruas /a violência está em todo lugar/não é por causa do álcool, nem é por causa das drogas, a violência é nossa vizinha/não é só por culpa sua/nem é só por culpa minha/violência gera violência / todo mundo se engana/são gemidos de dor/violência doméstica, violência cotidiana/ são gemidos de dor/todo mundo se engana/você não tem o que fazer/saia para a rua/praquebrar minha cabeça ou pra que quebrem a sua/violência gera violência/com os amigos que tenho não preciso de inimigos/á fora ninguém fala comigo/será que tudo está podre?será que todos estão vazios?/não existe razão nem existem motivos/ não adianta suplicar porque ninguém responde/não adianta implorar todo mundo se esconde/ é difícil acreditar que somos nós os culpados/é mais fácil culpar deus ou o diabo/ 'o crime é venerado e posto em uso por toda a terra/de um pólo a outro se imolam vidas humanas/no reino de Zótipo os pais degolam os próprios filhos/seja qual for o sexo desde que sua cara não lhes agrade/os coreanos incham o corpo da vítima a custa de vinagre/e depois de estar assim inchado matam-no a pauladas/os irmãos Morávios mandavam matar com cócegas'(Fragmento de dissertação do papa sobre o crime seguido de orgia, de Marquês de Sade)

⁶⁴ AIE's – Aparelhos Ideológicos do Estado, de Louis Althusser.

possuem uma narrativa linear que corresponde ao início do dia e ao seu término com a constante presença da violência.

O ethos construído através da cenografia de cenas validadas para a era da pós-modernidade de qualquer metrópole, é de um sujeito desesperado que não encontra explicação para a existência de tanta violência. O sujeito da canção encontra-se em desespero de causa e não é minimamente racional em suas acusações e protesto e explicita seu posicionamento em “não existe razão, nem existem motivos”, apenas através do discurso alheio expresso no código em “*violência gera violência*” um velho bordão utilizado pelas cenas fundadoras e já validadas anteriormente no repertório imagístico de todos os falantes da língua através de situações discursivas, o enunciador deposita de forma reducionista a sua simplória explicação para a existência da violência. O foco se desloca de uma situação gerada pela política nefasta e recai sobre o homem individualmente.

Todas as cenografias dessa canção são flashes de cenários justapostos, cenografias que se encaixam, que denunciam a violência. Não há uma topografia específica, mas sim qualquer lugar, é qualquer Rio de Janeiro de braços abertos para atrair a violência de qualquer um.

O discurso do outro é referenciado e reverenciado através do código, nada menos na citação direta na canção, do iconoclasta Marquês de Sade:

O crime é venerado e posto em uso
por toda terra
De um pólo a outro se imolam vidas
humanas.

No reino de Zópito os pais degolam
os próprios filhos.

Seja qual for o sexo, desde que sua cara não
lhes agrade.

Os coreanos incham o corpo da
vítima a custa de vinagre.

E depois de estar assim inchado,
matam-no a pauladas.

Os irmãos Morávios mandavam
matar com cócegas.(Fragmento de
Dissertação do Papa sobre o crime
seguido de orgia, de Marquês de
Sade)

O enunciador utiliza-se de um discurso alheio do fim do século XVIII para mostrar o seu niilismo diante da superação da violência. Ele advoga através de Sade que a violência sempre existiu e existirá. É como se fosse intrínseco ao homem. Só Freud para explicar o sadismo em sua psicanálise.

O enunciador conclama o suposto conjunto de co-enunciadores a sair para as ruas, não para lutar pela paz, mas de forma irônica de quem não acredita mais em nada, satirizando toda a situação, como quem pergunta “não é isso que vocês querem, seus desgraçados?” chamando para a carnificina, para o gládio tribal. É aí, de fato, um protesto no gesto discursivo do rock80 diferenciado do protesto presente nas canções dos festivais de 60. Mas nada que venha invalidar o engajamento localizado no discurso cancionista dos anos 80: um engajamento mais abrangente.

Em *Bichos Escrotos*⁶⁵ o código linguageiro dialoga com o mundo kafkiano das baratas, do terror psicológico, do inferno que é esse mundo aqui. O enunciador é voraz no uso do código: convoca toda a podridão da bicharada para penetrar o seu mundo. Rechaça os bichos cuja semiótica representa os clichês publicitários defensores da degradação do mundo do capital tais como “oncinha pintada, zebrinha listrada, coelhinho (playboy) peludo” todos os animais bonzinhos que se prestam a propagandas e comerciais absorvidos pelo senso comum. Somente os bichos escrotos é que podem enfeitar o lar do cidadão que enuncia na canção. É possuidor de um ethos mordaz, o nosso enunciador. Utiliza-se de um código linguageiro escrachado, acachapante. Nas passagens “vão se fuder” e o uso da palavra “escrotos”, o

⁶⁵ **Bichos escrotos**, de Nando Reis, Arnaldo Antunes e Sérgio Brito, banda Titãs, do álbum Cabeça Dinossauro, WEA, 1986.

Bichos, saiam dos lixos, baratas, me deixem ver suas patas/ratos entrem nos sapatos do cidadão civilizado./Pulgas, que habitam minhas rugas./oncinha pintada,zebrinha listrada,coelhinho peludo/vão se fuder/porque aqui na face da terra/ só bicho escroto é que vai ter!/bichos escrotos, saiam dos esgotos/bichos escrotos,/ venham enfeitar meu lar,/meu jantar/meu nobre paladar.

código está muito mais próximo de uma sofisticação no campo da hiperlíngua que de qualquer nuance de degradação minimalizada vocabular. A escolha dos signos foi disputada milimetricamente com outros correspondentes pelos autores Nando Reis, Arnaldo Antunes e Sérgio Brito. Mas “se fuder” é muito forte, é mordaz, é voraz, é contundente, não há como substituir tal uso por outro nesse contexto enunciativo, e nessa disputa ideológica, numa luta corpo a corpo venceu o mais forte na queda de braço, e a interlíngua é permissiva e perdoa todos os usos. Não há um uso enunciativo em situação de supremacia com relação a outro. Tá na escolha do enunciador, do criador, na sua preferência. “Escroto” é muito emblemático e é um signo que ganhou ressignificação no discurso nas situações discursivas abandonando a idéia de saco escrotal para tornar-se um significante cujo significado quer dizer “ruim”, “forte”, “danado”, “audaz”, enfim, ganha uma idéia de “luta” e “coragem” aquele que possui tal adjetivo. Em momento algum poderemos estigmatizar o código utilizado na canção denominando-o de *antilíngua*, ou de gíria ou rebaixá-la a um plano inferior da língua em seu limite, uma vez que para Maingueneau (2001), mesmo quando a obra parece empregar a língua mais “comum”, existe confronto com a alteridade da linguagem, vinculada a um posicionamento determinado no campo literário.

Para o referido autor, o “*código de linguagem de uma obra não é a antilíngua de uma comunidade existente, mas de uma comunidade futura, os leitores, convidados a compartilhar seu universo*”. Esse é um aspecto da paratopia do escritor. Ele escreve com uma linguagem de hoje e é ao mesmo tempo um futurista com relação a linguagem dos possíveis leitores do futuro. Toda escrita inscreve-se numa escrita de seu tempo e com ela confronta-se.

*Homem Primata*⁶⁶ revela duas cenografias que se confrontam: uma moderna e outra da era da caverna. O estranho dito nos versos pelo fiador do texto é que o ethos de homem da modernidade continua enraizado com o ethos de um homem primata. O ethos do sujeito da canção é de um homem destruído pela selvageria a que o capitalismo impele. A cenografia que se desdobra na continuidade da canção é de que o mundo é uma selva de pedra onde há um “salve-se quem puder” afinal a vida é um jogo. O capitalismo desenvolve um

⁶⁶ **Homem Primata**, de Marcelo Fromer, Ciro Pessoa, Nando Reis, Sérgio Brito, banda Titãs, álbum Cabeça Dinossauro, WEA, 1986.

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 destruí/homem primata capitalismo selvagem/a vida é um jogo/cada um por si/e Deus contra todos/você vai morrer e não vai pro céu/é bom aprender a vida é cruel/homem primata capitalismo

comportamento atrasado no ethos do sujeito da canção: “**ohomemtrogloeditadohomem**”. Enfim, o homem retrô.

O discurso alheio está presente atravessando a canção, mas é subvertido em “Cada um por si e Deus **contra** todos”, “você vai morrer e **não** vai pro céu”, quando é já cena validada esse discurso dito pelo seu inverso. Há também aí a presença do discurso constituinte religioso.

Há nos últimos versos da canção a negociação da língua com outra língua, no caso o inglês, evidenciando o plurilinguismo externo.

*Miséria*⁶⁷ foi construída por um *bricoleur* que faz colagens de vários elementos discursivos para montar o seu quadro-vitrô de catedral antiga medieval, universal de miséria. A cenografia da canção assemelha-se a um vitrô de uma grande catedral cujos ladrilhos representados estão por cada elemento discursivo que compõe a canção.

A topografia é lugar-comum e pode ser qualquer canto onde existir miséria. Mas há dois lugares enunciativos: a topografia dos miseráveis e a topografia das riquezas. Há dois mundos antagônicos. O ethos do sujeito da canção tem a compreensão da divisão da sociedade em classes. Ele é um sujeito consciente e denuncia esta injusta situação.

A construção das imagens antagônicas construídas pela cenografia é feita pela tecitura de bricolagem de palavras sem uma sequência narrativa, com forte influência das canções tropicalistas sobretudo de canções de Caetano. Toda a construção discursiva engendra a posição antagônica entre Miséria e riquezas. As aliteraões em “cores ..castas, crenças” dão um tom de hiperlíngua e cuidado na escolha dos elementos discursivos. A cronografia está

selvagem/ô, ô, ô/eu me perdi na selva de pedra eu me perdi. I'm a cave man/a yuong man/I fight with my hands/with my hands! /I'm a jungle man, a monkey man/ concrete jungle! Concrete jungle!

⁶⁷ **Miséria**, de Arnaldo Antunes, Sérgio Brito, Paulo Miklos, banda Titãs, Álbum Ô Blesq Blom, WEA, 1989
 Miséria é miséria em qualquer canto/riquezas são diferentes/índio mulato preto branco/miséria é miséria em qualquer canto/riquezas são diferentes/miséria é miséria em qualquer canto/filhos amigos amantes parentes/riquezas são diferentes/ninguém sabe falar esperanto/miséria é miséria em qualquer canto/todos sabem usar os dentes/riquezas são diferentes/miséria é miséria em qualquer canto/riquezas são diferentes/a morte não causa mais espanto/miséria é miséria em qualquer canto/riquezas são diferentes/miséria é miséria em qualquer canto/fracos doentes aflitos carentes/riquezas são diferentes/ o sol não causa mais espanto/miséria é miséria em qualquer canto/cores raças castas crenças/riquezas são diferentes.

opaca e o tempo não está marcado. Enfim, miséria e esperanto podem ser de qualquer tempo e de qualquer canto.

*Inútil*⁶⁸ revela-se através do discurso do fiador com o ethos de um sujeito tirador de sarro de todas as mazelas do país. O nome da banda já se dispõe a uma situação de deboche e ironia.

O ethos de quase todos os fiadores das canções escritas pelo vocalista da banda Ultraje a Rigor, que aliás foi um nome batizado por Edgar Scandurra, Roger Rocha Moreira, tem uma corporalidade e caráter intrinsecamente ligados ao deboche, a ironia, ao sarcasmo inteligente, ao humor, satirizam de forma divertidíssima os costumes, porém mantendo a linha do protesto, da contestação, quebrando de forma bem iconoclasta o tom de vocalidade “sério” do protesto de bandas paulistas como Titãs, Ira! seus conterrâneos. No início de nosso trabalho classificamos essa banda como sendo um rock de humor, de deboche dentro do posicionamento Rock80 na primeira divisão feita por Dapieve.

Inútil foi um dos grandes hinos da abertura política do Brasil no início da década de 80. “A gente não sabemos escolher presidente, a gente não sabemos tomar conta da gente” .. era uma profunda crítica social, dita para co-enunciadores que coincidiam com os colocutores na medida mesma em que Roger, no palco, estabelecia um contato em que a cenografia já deixava de ser algo puramente inscrito do ponto de vista discursivo e esta mesma cenografia elastecia-se porque, concretamente, a enunciação discursiva tornava-se ao vivo, como uma prática mágica, cujo ethos estava no enunciado e para além dele, no modo de dizer concretamente de Roger. A corporalidade e caráter do ethos discursivo eram complementados pelo reforço do ethos que Roger imprimia, abrindo a sua boca da mãe da lua, enorme, com mais de 32 dentes, lábios carnudos avermelhando o discurso, em sua performance, no *jeito* de ser, de cantar. O seu jeito debochado, rindo, às gargalhadas, flagrando uma performance que mobilizava os espectadores a um quadro cênico que os

⁶⁸ **Inútil**, de Roger Moreira, banda Ultraje a Rigor, álbum “Nós vamos invadir sua praia”, Warner, 1985

A gente não sabemos escolher presidente/a gente não sabemos tomar conta da gente/a gente não sabemos nem escovar os dente/tem gringo pensando que nois é indigente/Inútil!/a gente somos inútil/a gente somos inútil/a gente faz carro e não sabe guiar/a gente faz trilho e não tem trem pra botar/a gente faz filho e não consegue criar/a gente pede grana e não consegue pagar/inútil! a gente somos inútil/ a gente somos inútil/inútil! A gente somos inútil/inútil!/a gente somos inútil/a gente faz música e não consegue gravar/a gente escreve livro e não consegue publicar/a gente escreve peça e não consegue encenar/a gente joga bola e não consegue ganhar/ inútil! A gente somos inútil/inútil, agente somos inútil/ a gente somos inútil! Inútil...

deixava bestificados e eletrizados repletos de adrenalina. O ethos convocava uma incorporação e que com a presença do cantor-intérprete, na canção, ficava ainda mais evidente a sua corporalidade.

O código linguageiro dá uma rasteira na norma padrão e *lhe* é desobediente e a voz que denuncia pouco se incomoda se esbarra numa indigência gramatical: “*a gente não sabemos escolher presidente*” ao invés de “*a gente não sabe*”.... talvez uma maneira de confirmar que não sabe mesmo, de reforçar a vocalidade dos ethos. Nos versos seguintes temos “*Nem escovar os dente*” claramente outro desacordo com a norma padrão, dessa vez rompendo com uma concordância nominal e optando pela utilização de uma hipolíngua, e em “*que nós é indigente*” o código denuncia a própria indigência do brasileiro com um traço de oralidade utilizando-se de uma escrita fônica.

Os primeiros versos são reveladores de um período de ditadura, em que não se tem obrigação de saber, de fato, escolher presidente uma vez que foram 20 anos sem essa prática. Reside aí o tom de maior protesto da canção. Os versos subseqüentes acusam que o brasileiro *faz* tudo, *sabe* fazer tudo, mas que desse tudo ele nada usufrui. Daí a inutilidade de saber fazer. Por isso o INÚTIL da canção. Têm um caráter metadiscursivo os últimos versos da canção uma vez que “faz música” e não consegue gravar, “escreve livro” e não consegue publicar.

No Álbum *Nós vamos invadir sua praia*, onde se inscreve a canção em epígrafe, o trabalho gráfico compõe um cenário que faz parte da cena englobante: o encarte é bem emblemático com a banda invadindo a praia dos burgueses, armando literalmente sua barraca de pic-nic farofeiro.

*Nós vamos invadir sua praia*⁶⁹ é a faixa-título do álbum. Consideramos todas as canções de uma forte tonalidade crítica, de um engajamento que vai desde a severa crítica a

⁶⁹ **Nós vamos invadir sua praia**, de Roger Rocha Moreira, banda Ultraje a Rigor, álbum homônimo, WEA, 1985.

Daqui do morro dá pra ver tão legal/o que acontece aí no seu litoral/nós gostamos de tudo,nós queremos é mais/do alto da cidade até abeira do cais/mais do que um bom bronzeado/nós queremos estar do seu lado/nós tamos entrando sem óleo nem creme/precisando a gente se espreme/trazendo a farofa e a galinha /levando também a vitrolinha /separa um lugar nessa areia/nós vamos chacoalhar a sua aldeia/mistura sua laia/ou foge da raia/sai da tocaia/pula na baia/agora nós vamos invadir sua praia/agora se você vai se incomodar/então é melhor se mudar/não adianta nem nos desprezar/se a gente acostumar a gente vai ficar/a gente ta querendo variar/e a sua

educação ofertada pelos pais aos seus filhos, lhes “maleducando” quando lhes compram de tudo, em dose *over*, expresso na canção *Rebelde Sem Causa*⁷⁰, até as críticas feitas ao comportamento machista, retratado em *Ciúme*⁷¹, passando por críticas ácidas aos que desejam fazer da arte de cantar uma trajetória meteórica de sucesso, alguns do *mainstream* roqueiro, inclusive, na canção *Jesse Go*⁷².

Do ponto de vista musical, Roger abre um parêntese no álbum pedindo licença ao posicionamento rock e apresenta um *reggae* no melhor estilo possível em *Mim quer tocar*⁷³, numa linguagem portuniquin, canção em que o enunciador se auto critica por gostar de ganhar dinheiro. Nem o próprio Roger se deixa escapar às críticas e se denuncia através do fiador de seu discurso. Em *Zoraide*⁷⁴, a mordacidade recai sobre o comportamento casamenteiro das mulheres que embora se autoproclamando feministas desde a década de 60, sempre armam em torno do desejo de casar, ter uma família, enfim uma vida tradicional, nada *underground* ou *hype*⁷⁵. Para nós trata-se de um álbum conceitual que se utiliza de ironia, deboche como disfarces para tratar o engajamento político. O protesto de Roger acontece através da alegria, bom humor e da diversão. Ele imprime o caráter de diversão à música, de entretenimento, que aliás a música tem essa função também. Nesse momento, mais especificamente nesse álbum, tendemos a concordar com Costa (2001), quando da sua opinião acerca do protesto dos anos 60 e o que ele denomina de rebeldia no discurso do rock80. O que faz a diferença na nossa opinião é que acrescentamos que ambas as formas discursivas, a de 60 e a de 80, imprimem protesto só que o formato de 80 está para uma forma rebelde de protestar e, no caso específico de Roger, uma forma debochada, mas que tão séria no seu propósito de engajamento político que serviu de hino para a campanha das Diretas já, inclusive “Inútil” era citada por Ulisses Guimarães, como sendo sua canção preferida dos “meninos”.

Analisemos, então, “*Nós vamos invadir sua praia*”. O investimento cenográfico dessa canção contempla duas cenografias: a do morro, da pobreza, do povão, e a da praia, do litoral,

praia vem bem a calhar/não precisa ficar nervoso/pode ser que você ache gostoso/ficar em companhia tão saudável/pode até lhe ser bastante recomendável/a gente pode te cutucar/não tenha medo, não vai machucar

⁷⁰ **Rebelde sem causa**, Roger Moreira, mesmo álbum acima citado.

⁷¹ **Ciúme**, Roger Moreira, idem.

⁷² **Jesse Go**, Roger Moreira, idem..

⁷³ **Mim quer tocar**, Roger Moreira, idem.

⁷⁴ **Zoraide**, Roger Moreira, idem.

⁷⁵ Hype, o que equivale a *fora do senso comum*.

dos bem nascidos. O enunciador impõe sua vocalidade construindo um ethos de cidadão profundamente consciente das diferenças sociais que separam o morro e o resto do Rio de Janeiro tão bem representado pelo hedonismo da orla marítima e o prazer que a praia oferece como lazer barato (ainda não se cobra o metro quadrado na areia) aos que trabalham duro na semana. O senhor da voz do discurso é cheio de desejo e audaz com propostas de mudanças sociais e comportamentais bem práticas. Em “*mais do que um bronzado nós queremos estar do seu lado*” utilizando o verbo na primeira pessoa do plural, o fiador imprime um tom classista ao discurso, e reivindica para si (a classe só é classe enquanto *per si*) todas as *benesses* que a *outra* classe possui.

Vejamos, é bem lembrado o *morro* pelo criador da canção. É uma homenagem aos que lá residem. O morro que tanto está presente nas canções de protesto dos anos 60 como já mostramos anteriormente em “Zelão”, de Sérgio Ricardo, em “A voz do morro”, de Zé Kéti, dessa vez é paisagem lembrada no click da câmara de Roger Moreira. Mesmo formato? Impossível. O primeiro morro era lembrado de forma analógica, romanticamente em preto e branco, esse aqui é digital, é colorido, é rápido na batida do rock’n’roll do Ultraje a Rigor. Esse aqui deseja ultrajar ironicamente, de forma jocosa, de forma rigorosa na baqueta da bateria, aquele preferia a sonoridade poética das cordas do violão. O violão podia quebrar, mas as cordas não.

O senhor da voz da canção deseja a liquidação da existência de classes sociais quando afirma “*nós vamos invadir a sua praia, agora se você se incomodar então é melhor se mudar[...] pode ser que você ache gostoso ficar em companhia tão saudável[..] mistura sua laia ou foge da raia[...] trazendo a farofa e a galinha levando também a vitrolinha, separa um lugar nessa areia, nós vamos chacoalhar a sua aldeia*”. O sentimento é de total mistura é mesmo pra não ter ninguém melhor que ninguém. É o fim da sociedade desigual no fio do discurso engajado do rock.

Além de um tom altamente crítico, verdadeiros costumes estão aí registrados no código linguageiro: o costume dos *farofeiros* que não tendo dinheiro para gozar da boa comida dos restaurantes aprontam a “malmita” de farofa de galinha, cenário bem reproduzido pelo encarte do álbum, e são muito felizes, muito bem obrigada....e se divertem. A figura antológica da vitrolinha é de um anacronismo romântico sem par competindo hoje com os MP3, 10, chegaremos ao 1000? Terão outros nomes? Inventarão um substituto?

Ainda observando o investimento lingüístico, uma palavra nos chama a atenção posto que muito usada no discurso político da época: “a calhar”, esse recorte mostra que o código insere-se no campo da hiperlíngua.

5.2 INVESTIMENTO ÉTICO, LINGÜÍSTICO E CENOGRÁFICO NAS CANÇÕES DAS BANDAS DA SEGUNDA DIVISÃO.

Começaremos este subcapítulo com a banda que segundo revistas de circulação da época como a *Bizz*, *General*, *Pipoca Moderna* entre outras, melhor representaria para nós essa segunda divisão, Ira!, por se tratar da inclusão nela do maior músico do rock brasileiro: Edgard Scandurra, um músico de A a Z, que tinha o domínio de quase todos os instrumentos musicais.

Gritos na multidão, de Edgard Scandurra, é uma canção raivosa, visceral no estilo musical punk, de batida rápida, com uma cenografia cuja pertença é a solidão do homem na cidade grande, é a cidade de São Paulo, sua poluição e com ela a solidão do homem na multidão e o que lhe resta a fazer é gritar. São gritos na multidão causados pela fome e o desemprego com desejo de que ecoem para mais de um milhão. Há solidão, mas não está sozinho.

O ethos convocado pelo fiador do discurso é de um sujeito que vai entrar na luta, decidido a ir para as ruas, que se rebela com o quadro de desemprego e desgoverno, que não se adapta à fome, é um homem penalizado com a dor do outro e o código lingüístico evoca o co-enunciador expressando solidariedade a ele em “pobre di ti meu irmão” .

Do ponto de vista melódico, a batida punk, rápida, de inspiração *sex pistols* e do *The Jam*, é a grande tônica de todo o Álbum “Vivendo e não aprendendo” e o tom agressivo de Scandurra dá austeridade à vocalidade do fiador. O modo de cantar de Scandurra ajuda a impor um ethos de grande autoridade ao ethos do seu enunciador. Quem incorpora quem? Scandurra incorpora o ethos de seu enunciador ou o seu enunciador se apropria do corpo de scandurraa para impor a sua corporalidade? Ou os dois ethos se fundem num só e é difícil

essa dissociação? Ou ela não existe mesmo? Enfim, ethos é uma discussão que não se esgota e o mérito dessa discussão está distante anos-luz de chegar a uma conclusão. Não enveredemos por esse caminho tortuoso....

Ressaltemos que nesse álbum em “*Flores em você*”⁷⁶ contamos com a participação da orquestra sinfônica de São Paulo.

No que diz respeito ao código linguageiro o encarte está trabalhado nas cores vermelho e amarelo, duas cores revolucionárias, são as cores dos partidos comunistas, e há uma subversão no título “Vivendo e não aprendendo”, quando é da cena validada “vivendo e aprendendo”. O protesto começa a partir da escolha do título do álbum. É o próprio Scandurra que afirma:

O rock brasileiro é o rock do sonho de um país melhor, de inconformismos, de paixões. É uma música para falar de amor, de raiva. É uma música para você colocar elementos de sua terra, de sua história. É música que dita moda, comportamento, que enriquece a língua portuguesa. (PICCOLI, 2008. p. 223).

*Dias de Luta*⁷⁷ aborda o ethos, através da voz do enunciador, de um cidadão preocupado com o futuro da humanidade, é um sujeito questionador, jovem, e reflexivo sobre os dias de paz e luta. O título da canção é bastante reflexivo e já podemos fazer uma predição do discurso a partir dele. O discurso do outro está atravessado pelo código quando da passagem em “que nada sei” nos remetendo ao discurso socrático. A canção tem uma melodia encantadora combinando com a tonalidade poética do discurso. A cenografia não está especificada e perde-se no labirinto cronográfico que também não está claro e muito difuso. Entende-se apenas que é um tempo de luta. Só. Mas há uma plasticidade melódica digna de se gastar os tímpanos com ela.

⁷⁶ **Flores em você**, de Edgard Scandurra, álbum Vivendo e não aprendendo, WEA, 1986

⁷⁷ **Dias de Luta**, Scandurra, Álbum Vivendo e não Aprendendo, WEA, 1986

Só depois de muito tempo/fui entender aquele homem/eu queria ouvir muito/mas ele me disse pouco/quando se sabe ouvir/não precisam muitas palavras/muito eu levei pra entender que nada sei/que nada sei/se meu filho nem nasceu/só depois de muito tempo/comecei a entender como será meu futuro/como será o seu/se meu filho nem nasceu eu ainda sou o filho/se hoje canto essa canção/o que cantarei depois?cantar depois!/se sou ainda jovem /passando por cima de tudo/se hoje canto essa canção o que cantarei depois/só depois de muito tempo comecei a refletir/nos meus dias de paz/nos meus dias de luta/se sou eu ainda jovem

*Pegue essa Arma*⁷⁸ coloca o código lingüístico no imperativo e incita o co-enunciador a ser um pouco mais agressivo no sentido de sair da mudez e tomar uma atitude mais drástica para mudar a realidade pegando em armas para efetuar as mudanças.

A cenografia inscreve-se num código que não é suficientemente translúcido para que possamos detectar a topografia e cronografia, mas subjaz um tempo moderno pelo uso de “coca-cola” e a expressão “tiro Ianque” dá indícios de tempos atuais com presença de invasores imperialistas no cenário construído.

O ethos construído na cenografia através da vocalidade do enunciador é de um homem que quer mudar o mundo e destruir valores negativos que predominam e atitudes negativas como a farsa e o roubo. Ele acredita perfeitamente nessas mudanças. Em “tiro Ianque para cima me acertou na testa”, o enunciador expressa no código toda uma política de ocupação dos Estados Unidos em muitos casos ultrapassando a política e, nas vias de fato, ocupações territoriais. A sequência lingüística imediata é “tudo muda é preciso mudar”... como uma resposta ao que foi dito anteriormente. É preciso uma resposta política à situação política de invasão ianque.

Do ponto de vista do código, é uma canção que se vale do plurilinguismo externo se utilizando de palavras em outra língua e produtos que do ponto de vista da semiologia nos remetem ao estrangeiro, no caso “coca-cola”, “Ianque” “boy”, que são símbolos imperialistas. Do ponto de vista da perilingua, há marcas de hipolíngua em utilizando-se de duas pessoas gramaticais distintas: tu e você e há marcas de hiperlíngua, oscilando nessas duas fronteiras.

*Nasci em 62*⁷⁹ inscreve-se num código fronteiro entre hipolíngua e hiperlíngua com o verbo utilizando a primeira pessoa do singular sem preocupações estéticas focadas em rimas

⁷⁸ **Pegue essa Arma**, Scandurra, Álbum Psicoacústica, Warner, 1988.

Eu sou um grito/estou calado/você me complica/calando tua boca/tanta farsa, tanto roubo/e o boy toma coca-cola/tiro Ianque para cima me acertou na testa/tudo muda é preciso mudar/não é fácil o perigo passar/sua cegueira mais e mais me complica/se sou roupa vale mais que a comida/tanta farsa, tanto roubo/e o boy toma coca-cola/tiro Ianque para ci ma me acertou na testa/tudo muda é preciso mudar/não é fácil o perigo passar/sua cegueira mais e mais me complica/se sua roupa vale mais que a comida/ tanta farsa, tanto roubo e o boy toma coca-cola/tiro Ianque para cima/me acertou na testa/pegue essa arma, pegue essa arma, pegue essa arma.

⁷⁹ **Nasci em 62**, Scandurra, banda IRA!, álbum Clandestino, BMG Ariola, 1989

Eu não vi Kennedy morrer/eu não conheci Martin Luther King/eu não tenho muito pra dizer/nasci em 62/nasci em 62/eu não conheci os políticos/l/aprendi na escola/eu ni tudo nos livros mas conheci a mentira/li tudo nos livros/aprendi na escola/eu não vi Kennedy morrer/eu não conheci Martin Luther King/eu não tenho muito para dizer/nasci em 62, nasci em 62/eu posso morrer hoje/meu dinheiro nada vale/eu não quero segurança/eu não vi Kennedy morrer/eu não conheci Martin Luther King/eu não tenho muito para dizer./nasci em 62, nasci em 62

haja vista que as únicas duas rimas são “*morrer*” e “*dizer*” e como pertencentes a uma mesma categoria gramatical, pobres, numa leitura literária, que não é bem essa preocupação estética o escopo do nosso trabalho, mas o valor estético discursivo de conjunto da canção. A nós nos interessa mais o valor total do discurso e seu efeito, o seu cunho ideológico, o seu engajamento político.

A começar pelo título do Álbum “Clandestino”, o investimento cenográfico repercute-se no próprio trabalho gráfico do encarte, de cor vermelha, a cor do sangue do povo, da revolução, nada por acaso, e todas as canções oscilam entre a poesia decantada nos versos, de muito valor poético nostálgico, hibridado com os *riffs* de Scandurra na guitarra, com um rock mais melódico, e as demais poesias mais ácidas de teor menos intimista e mais politizadas como na faixa-título “Clandestino” em “a burguesia me atinge, me atira contra a parede”...ou na faixa “Consciência limpa” em “se você quer levar minha vida pra me podar na luta”... ou na faixa “Cabeças Quentes” em “eu vejo nas matas eu vejo a fome nas ruas e eles pensam que detêm as nossas mentes frente a um aparelho de TV”... oscilam entre o samba rock, passam pelo blues e em “*Nasci em 62*” a presença do posicionamento punk de primeira hora e a vocalidade mais agressiva do locutor em seu desempenho musical..

Vale salientar que o discurso alheio está presente em dois momentos nessa canção: num primeiro momento uma abertura é feita com a voz do velho repórter Esso ..” *amigo ouvinte aqui fala o repórter Esso testemunho ocular da história*” e há, aí, nesse recorte de discurso, o prenúncio do que virá a ser o discurso da canção: fatos históricos da década de 60.

O outro momento que traz à baila o discurso do outro, é no fim da canção, que, como escutando as músicas em *bolachões*, não dá para distingui-lo em sua totalidade, mas o seu início “*só uma era interessará às novas gerações*”.... e depois disso o som inaudível rudimentar primal do vinil impede de decifarmos o restante da fala, mas nos parece algo acontecendo em uma manifestação de ruas, pois há um terceiro discurso interpelando o anterior através de um megafone, mais inaudível ainda, mas que esses recursos radiofônicos acoplados à canção dão uma plasticidade de beleza incomparável a ela. Scandurra, de acordo com as revistas de grande circulação no meio musical com a *Bizz*, *Nova Bizz*, *General*, além de ser um músico completo, inclusive o único canhoto que conseguiu criar um estilo próprio, tocando com cordas invertidas, usando guitarra de destro com a mão esquerda, mostrou até hoje ser um grande poeta de sua geração.

O ethos do cidadão da canção é de um moço contestador das mentiras do mundo, e conhecedor de tudo que ocorreu numa cronografia peculiar que foi a década de sessenta, embora aprendendo na escola o que ele não teve a oportunidade de ver pois nasceu em 62.

Simca Chambord, de Marcelo Nova, nos revela duas cenografias implicadas, sem nenhuma ordem de importância, posto que ambas gozam do mesmo prestígio no discurso, ambas são primárias, histórias contadas pelo enunciador: a primeira tem como referência cronográfica o Brasil na era política de João Goulart idos 63, uma era de dinheiro, de compras, de fartura, muita grana, de um futuro melhor, inclusive o enunciador põe uma lente de aumento, uma grande lupa e é bem generoso com aquele momento político, em que se podia até comprar um Simca, o sonho de consumo das elites, e o segundo referencial cronográfico é o momento da ditadura militar e o golpe de 64, era de supressões das liberdades das mais singelas como namorar no banco traseiro de um carro à existência dos partidos comunistas que passaram a viver na clandestinidade. São duas topografias: dois Brasis: o de antes e o de depois de Jango.

O ethos do enunciador da canção é de um juvenzinho adolescente meio irresponsável mas que tinha uma visão futurista de que o Brasil seria melhor com Jango. Suas expectativas se realizam, mas eis que logo são malogradas pelo desfecho do golpe. Em “foi dado um alerta ninguém saía de casa e as ruas ficaram desertas “... e em “vieram jipes e tanques que mudaram os nossos planos, eles fizeram pior”.. A última sequência linguística é de uma metáfora espetacular, posto que a imagem construída pelo conjunto dos co-locutores, e possíveis leitores é de desfile ditatorial digno de qualquer praça celestial em 1989. É uma cena validada para qualquer latino americano: ditadura no Chile, ditadura no Brasil, ditadura no Paraguai. Os militares golpistas de 64, erroneamente uma época chamada de revolução, são acionados como co-enunciadores na medida em que o código anuncia “eles fizeram pior”...Trata-se de uma cena enunciativa construída através de uma cenografia cuja significação é “o país ficou bem pior depois do golpe”, a fartura acabou, tudo minguou. Gordini, Ford, Simca Chambord são signos lingüísticos coadjuvantes no texto que corroboram na construção da cenografia como marcadores de um tempo, de uma época. Essa canção nada a desejar de uma canção de protesto dos anos 60. O rock não errou, de fato.

*O país do futuro*⁸⁰, através de um enunciador portador de um ethos de caráter protestador, cínico, debochado, irreverente, mordaz, numa interpretação macabra com voz rascante, rouca, distorcida, gritante, raivosa, visceral, completamente punk, e sem nenhum desejo de evolução e virtuosismo no posicionamento, haja vista que o “Camisa de Vênus” chegou a brigar e romper com a primeira gravadora porque esta nem aceitava o nome escrachado da banda e muito menos o da sua turnê, “Ejaculação precoce”, de Marcelo Nova, traz uma inscrição cenográfica de um Brasil que nos remete a uma cronografia de 1986/1987, época dos famigerados planos econômicos de Sarney, Plano Cruzado I e II com a presença do tal gatilho: inflação aumentava, gatilho disparava.... na cabeça do brasileiro como tão bem retrata a canção em “Dispararam o tal do gatilho, em cima de sua cabeça”.

Musicalmente subjaz em toda a obra do Camisa de Vênus a influência dos Sex Pistols, Clash, Buzzcocks, the Jam e demais bandas punks e o ethos imprimido pelo posicionamento punk estivera presente em todas as canções de Marcelo Nova sem que esse tenha em momento algum se rendido às gravadoras, muito pelo contrário, as gravadoras é que tiveram que a ele se adaptar. A tese de que todo o posicionamento rock rendeu-se ao *mainstream* completamente, como Lobão se queixou, cai por terra.

O título da canção já é uma sátira porque aqui não tem futuro, é muita enganação, de acordo com o que está expresso na canção. O enunciador não suporta mais esperar por tanta promessa, e aciona o discurso religioso em “muita fé em Jesus Cristo quem sabe ele se zanga, e desce lá do Corcovado passa o cajado nessa corja”... para expressar o seu desprezo pelos políticos do seu país. O sujeito da canção é um cidadão instigado, não fica parado enquanto não vem o socorro de Jesus, e é decidido pela radicalização.

O investimento lingüístico é picante, atravessado pela presença da interlíngua, no plurilinguismo interno, nas variações, nas diversidades languageiras internas da língua como

⁸⁰ **O país do futuro**, Marcelo Nova, banda Camisa de Vênus, álbum Duplo Sentido, WEA, 1987.
 aqui não tem problema, só se você quiser/esse é o país do futuro, tenha esperança e fé/todo dia lhe oferecem, sempre o melhor negócio/vão levar a sua grana, vão lhe chamar de sócio/vai ficar tudo bem, acredite em mim meu filho/a gente aumenta o seu salário, dispara o gatilho/aí pra que você não reclame, e também para que não esqueça/dispararam o tal do gatilho, em cima de sua cabeça/nós vamos outra vez pro fundo do buraco/você não tem vergonha/e eu não tenho saco/no peito um crachá, na boca um sanduíche mixto/muito pouco aqui no bolso, mas muita fé em Jesus Cristo/quem sabe ele se zanga, e desce lá do Corcovado /passa o cajado nessa corja, Deus também fica retado/mas enquanto ele não vem não vou ficar parado/ segure a onda meu irmão que eu já to injuriado/se você não me respeita, vou radicalizar/meto a mão em seu focinho, eu to cansado de apanhar

em “Deus também fica retado” e em “meto a mão em seu focinho”. No primeiro caso o signo padrão é “arretado” e Marcelo Nova prefere a forma variante “retado” mais próxima da fala do nordestino, e no segundo exemplo tem-se a presença de um recorte da fala regional do homem do sertão, quando compara o rosto com o focinho de um porco. Nenhuma ofensa: os políticos são porcos de chiqueiro. Marcelo comprova através de sua correia de transmissão, o seu fiador, que a obra gere a língua e destoaria por demais um código romantizado num posicionamento punk que se recusa sair de sua origem.

*Metástase*⁸¹ denuncia através de seu fiador a construção de uma cenografia cuja cronografia é o mundo pós-moderno do pós-guerra e a topografia está difusa que tanto pode ser qualquer lugar do planeta ou lugar nenhum. O nihilismo nietzscheano é a voz que predomina no ethos do sujeito que fia a canção. O tecido discursivo é por demais canceroso: virou *metástase*. É que para além *da poesia, só resta a necropsia*, e o Camisa de Vênus destila o seu engajamento de forma punk, o engajamento está numa relação quase que direta com o subposicionamento: o turgor anarquista do movimento punk de raiz é a forma do seu engajamento político, é a sua forma de protesto necrosado, e não cabe a nós entrarmos no mérito da questão: de qual seria o *melhor* protesto. Protesto é protesto.

O ethos do sujeito das canções do punk mais radicalizado traz a marca *dark*, soturna, e o intérprete das canções tem gosto depurado pelo preto como cor preferida, o cabelo moicano e o jeito tosco na interpretação das canções, inclusive o material gráfico dos álbuns traz uma certa iconoclastia caminhando para o *nonsense*, para o absurdo, para o caos. A capa do álbum *Correndo o Risco* é uma cena urbana no sinal de trânsito, e um homem, talvez o próprio Marcelo Nova, sendo içado numa cena salvadordalística.

Metástase é cancerígena no seu código linguageiro, pelas palavras que escolhe para gerir a obra, mas foi a obra que se antecipou no seu subposicionamento e geriu essa mesma

⁸¹ **Metástase**, de Marcelo Nova e Franz Hummel, banda Camisa de Vênus, Álbum homônimo, Som Livre, 1983. Marx sacou um dia que andava confuso as havia milhares para ele fazer uso /livros vendidos o sistema comprovou/você aprendeu e então dançou mais uma esquerda, outra direita/mais um ideal e mais uma mutreta Hitler sacou um dia, que andava inseguro/mas já era muito tarde para derrubar o muro/a atitude tinha de ser drástica /até morrer pela suástica/ mais um católico, mais um ateu/mais um crioulo,/mais um judeu Freud sacou um dia que ele podia pirar/mas havia centenas para ele analisar/”o seu problema é esquizofrenia, agora pague e volte outro dia”/mais um que vem, mais um que sonha/mais um orgulho mais uma vergonha /o jogo acabou e você perdeu/ era pra subir e você desceu /agora que já perdeu o trem /não acredita em mais ninguém Jesus sacou

língua pelo uso do código escolhido. Vejamos “*mais uma esquerda, outra direita, mais um ideal e mais uma mutreta Hitler sacou um dia*” e em “*mais uma verdade, mais uma mentira*”. Tudo está difuso como o próprio anarquismo se apresenta: tanto faz a direita como a esquerda. Tanto faz Marx como Hitler ou Jesus: o sujeito da canção renega-os e os põe em pé de igualdade como traidores que se utilizam da humanidade em benefício próprio. O importante é o saldo ideológico como resultado desejado do enunciador: no caso de metástase é mostrar que tudo virou metástase ideológica e as ideologias são todas iguais. É um pensamento pelo inverso de *Ideologia*, de Cazuzza, que lá o enunciador deseja uma ideologia para viver e aqui, Marcelo Nova rechaça todas.

Essa canção trava uma certa discursividade com o discurso de Cazuzza ainda que atravessado. Enquanto o fiador de Cazuzza deseja “pagar a conta do analista pra nunca mais saber quem eu sou”, o nosso discurso de metástase reforça a idéia de se “pagar a conta e voltar outro dia”.

A cenografia evoca cronografias distintas e a topografia está difusa. A partir de nomes antológicos como Marx, Hitler, Freud, Jesus, levantados na canção, o tempo é assim distribuído.

A topografia pode ser a Alemanha de Hitler, expressa em “*mas já era tarde para derrubar o muro*” e de Marx, pode ser o céu do “*Pai que abre os portões*”, e pode ser o inferno em que se vive. Pode ser o divã de Freud analisando toda essa esquizofrenia. Enfim, a canção finaliza com uma sequência linguística fazendo uma interdiscursividade com *Música Urbana* em “*mais uma verdade, mais uma mentira*” analisada acima.

“*Miséria e Fome*”, de Clemente, dos Inocentes, descortina através de seu enunciador a fome e a miséria da humanidade numa cenografia que nos remete a uma topografia específica: o Brasil, país que não fez ainda a sua reforma agrária, territorialmente continental, quarto produtor de grãos do mundo e que permite o êxodo por conta de uma ausência de uma política agrária justa. O fiador do discurso porta um ethos de revolta contida diante de tanto clamor e injustiça social.

um dia que iria enlouquecer/mas havia um rebanho para ele converter/O Pai havia aberto o portão do céu/a cruz estava lá, era seu troféu/mais um que cai, mais um que gira/mais uma verdade, mais uma mentira.

O enunciador não compreende e expressa através do código lingüístico, como o governo pode permitir que atrocidades ocorram ao homem do campo permitindo a sua diáspora e vindo para a cidade gerando o cinturão de miséria: *“É tão difícil entender como o governo pode permitir que os homens saiam do campo e venham para a cidade criar mais miséria”* .

O ethos que se inscreve nessa cenografia, é de um sujeito passivo que assiste, vê, constata, mas se acha impotente, *“não estou culpando ninguém, não estou acusando ninguém, apenas conto o que vi, apenas conto o que senti, miséria e fome”*.

O código linguageiro dos Inocentes, banda punk por excelência, talvez uma das primeiras do Brasil, é peculiar. É de total beleza plástica. Destoa da batida ultra rápida da bateria e palhetadas na guitarra. Há uma certa contradição entre o posicionamento e a escolha do código. Há um ecletismo no conjunto da sua obra. Não há uma sintonia biunívoca entre as letras, que exalam desespero, e as palavras, que apesar de cortantes, não se distanciam do belo literário, coisa que não acontece com o deboche de Camisa de Vênus, no código por ele escolhido. A denúncia e o protesto estão marcados pelo código em *“É tão difícil entender como homens armados expulsam outros homens das terras em que eles nasceram e se criaram, que são deles por direito”*. Um protesto calado. Ausência de qualquer tonalidade anarquista em sua inscrição cenográfica. Um código bem respeitoso, por sinal.

“Pátria Amada” é o co-enunciador o motivo de inspiração do enunciador. Ele lhe dedica essa canção desesperadora, uma canção de desilusão: a pátria amada.

O ethos do enunciador é de um sujeito que foi traído pela mãe pátria, desiludido. Trata-se de uma metacanção, de um metadiscorso. É uma metacanção de desilusão, de rupturas de quaisquer laços afetivos com a mãe pátria Brasil.

O discurso alheio se faz presente em *“que diz pra morrer por ti e não importa a razão”*, uma releitura em versão moderna do hino da independência *“ou ficar a pátria livre ou morrer pelo Brasil”*. O discurso do outro ainda vem marcado em *“Pátria amada, idolatrada, salve, salve...”* dessa vez se apropria de um excerto do hino nacional.

Clemente ainda mantém uma negociação com a discursividade de Vandr  em “*de morrer pela pátria e viver sem razão*” da can o “*Pra não dizer que não falei de flores*”. A incursão dessa banda por outros discursos que não o seu,   materializado na can o “**Eu**”⁸², do poeta Maiakovsky, revolucionário do Outubro vermelho: “*Nas calçadas pisadas de minha alma/ passadas de loucos estalam crânios de frases ásperas/onde forcas esganam cidades e em nós de nuvens coagulam pescoços de torres oblíquas/s  soluçando eu avanço por vias que se encruzilham   vista de crucifixos polícias/ Pol cios, vícios, vícios, fixam ilham só **Eu***”, também do mesmo  lbum “Adeus Carne”.

A can o de protesto de Maurício Tapajós, *Pesadelo*⁸³,   reeditada pela banda e isso comprova o bom gosto por uma discursividade bem apurada e bem cuidada e uma liga o com o protesto discursivo dos anos 60.

Em *Não   permitido*⁸⁴, do mesmo álbum, o interdi logo se faz presente, dessa vez com Caetano e a Tropicália em “*Não   permitido fumar no recinto, Maconha   claro/não   permitido falar muito menos falar a verdade/nem se calar quando não se tem nada a dizer*” uma subversão de “*  proibido proibir*”. A *Ordem do Discurso*⁸⁵, de Foucault, tem suas idéias impressas no código, na mesma can o, quando da passagem “*Estes são os princípios básicos para você integrar a institui o/o restante você aprender  quando se entregar totalmente   institui o*”. O pensamento de Foucault está nitidamente incorporado,  , no discurso de Clemente. S    permitido dizer o que a *institui o* permite, e o rock rompe com todas essas barreiras impostas, principalmente o subposicionamento punk.

Registramos essa interdiscursividade para aquilatar ao discurso punk um estatuto de prestígio no posicionamento rock e na MPB.

⁸² **Eu**, Maiakovsky, incluído no  lbum Adeus Carne dos Inocentes, WEA, 1987.

⁸³ **Pesadelo**, de Maurício Tapajós e Paulo César Pinheiro, banda Inocentes,  lbum “Adeus Carne”, WEA, 1987. Quando um muro separa uma ponte une/se a vingança encara, o remorso pune/você vem me agarra, alguém vem me solta/você vai na marra ela um dia volta/e se a força   tua ela um dia   nossa/olha muro, olha a ponte/olha o dia de ontem, chegando que medo você tem de nós/olha ai/você corta um verso eu escrevo outro/você me prende vivo eu escapo morto/de repente olha eu de novo/perturbando a paz exigindo o troco/vamos por  , eu e meu cachorro/olha um verso, olha o outro/olha o velho, olha o moço chegando/que medo você tem de nós/ olha  /o muro caiu, olha a ponte/da liberdade guardiã/o braço do Cristo horizonte/abraça o dia de amanhã/olha  

⁸⁴ **Não   permitido**, Inocentes,  lbum “Adeus Carne”, WEA, 1987

Em “*Torturas, medo e Repressão*”⁸⁶ a vocalidade do protesto ecoa no ethos do enunciador que agora é um cidadão cheio de esperança, apostando num momento político sem tortura, sem repressão. Aqui, o enunciador não é o sujeito de ethos resignado, calado, de “Miséria e Fome”, nem o de ethos desiludido de “Pátria Amada”. O ethos desse moço é de senhor agrupador, que agrega os companheiros, que caminha junto com as demais pessoas e tem o espírito de luta, acredita na vitória desse caminhar expresso em “amanhã seremos fortes e teremos a razão, a classe dominante não perde por esperar”.

O tom imprimido nesse ethos é de um sujeito que não deixa as coisas por menos, não chega a ser um vingador, mas é desejoso de justiça.

A cenografia se reporta a dois momentos distintos: um passadista onde os gritos de dor ecoavam e ninguém podia agir pela tortura instaurada no país, e um segundo momento que é a luz no fundo do poço, onde a população caminha para a união impondo mudanças.

O código lingüístico localiza-se na fronteira da hiperlíngua e plurilinguismo interno se utilizando de discurso já validados por cenas fundadoras do discurso cotidiano em “a classe dominante não perde por esperar”. É um discurso animador que só vem dá alento ao código que o veicula.

“*Até quando esperar*” traz uma cenografia de um mundo de opulência, de riquezas e de profunda má distribuição das mesmas. A topografia pode está representada por qualquer país rico do planeta. O enunciador evoca o seu co-enunciador que é aquele necessitado de receber a fração na divisão das riquezas.

O ethos do enunciador se reflete no código nas passagens da canção: “*com tanta riqueza por aí onde é que está cadê sua fração?*”. Observamos que o ethos é de alguém

⁸⁵ **A ordem do Discurso**, de Michel Foucault.

⁸⁶ **Torturas, medo e repressão**, Inocentes, álbum Miséria e Fome”, Inocentes discos, 1988.

Gritos de dor ecoaram sem que ninguém pudesse agir/gritos de ódio não bastaram para tudo proibir/tortura,medo e repressão é a realidade/tortura, medo e repressão pra destruir verdades/hoje estamos caminhando para união/amanhã seremos fortes e teremos a razão/a classe dominante não perde por esperar/todos os povos em um só grito dará pra escutar/tortura, medo e repressão não mais!/tortura, medo e repressão nunca mais!

preocupado profundamente com as questões sociais, com as diferenças sociais e suas seqüelas.

O sujeito que enuncia não se conforma pela espera na ajuda do Divino. É um inconformado com o comportamento da plebe numa posição de genuflexão, na situação de espera pelas esmolas a caírem do céu. É instigador com relação ao co-enunciador e gostaria de vê-lo sair dessa posição puritana, de cunho religioso. A sequência lingüística mais forte e mais protestadora é, de fato, a que indaga pelas riquezas por aí e tantos sem nenhuma fração delas: “*com tanta riqueza por aí onde é que está cadê sua fração?*” outra passagem chamativa de nossa atenção é “*até quando esperar a plebe ajoelhar esperando a ajuda de Deus?*”. O co-enunciador responde que pode “*vigiar teu carro, te pedir trocados, engraxar seu sapato*”, é o que ele diante de sua fragilidade pode fazer.

O código linguageiro é atravessado por um discurso constituinte onde signos de natureza religiosa estão presentes como “ajoelhar”, “esmola”, “Divino” mas que há no discurso uma ruptura com o conformismo. A musicalidade da canção, enquadra-se na batida do punk, mas de forma moderada e com uma performance encantadora de Philippe Seabra e Jander Bilaphra.

O investimento cenográfico de *Proteção*⁸⁷ nos remete a uma topografia específica do Brasil era ditadura militar. Sob a alegativa de querer nos proteger o governo aponta seus tanques contra o povo.

O enunciador tem uma vocalidade em primeira pessoa do singular e denuncia a situação dele próprio colocando que dispõe sua voz a favor do povo, mas ele é uma minoria. O ethos do enunciador é de alguém que tem coragem de denunciar toda a arbitrariedade existente no país: PM nas ruas, tanques lá fora, tropas de choque, PM's armados, repressão. O

⁸⁷ **Proteção**, de Phillipe Seabra, álbum O concreto já rachou, banda Plebe Rude, Emi-Odeon, 1986
Será verdade/será que não nada do que eu poso falar/e tudo isso pra sua proteção/nada do que eu posso falar/a PM nas ruas, a guarda nacional/ nosso medo: sua arma a coisa não ta mal/a instituição está aí, para a nossa proteção/para sua proteção/tanques lá fora, exército de plantão/apontados aqui pro interior/e tudo isso para sua proteção/pro governo poder se impor/ a PM na rua nosso medo de viver/um consolo é que eles vão nos proteger/a única pergunta é: me proteger do que? Sou uma minoria mas pelo menos falo o que quero apesar da repressão/é para sua proteção/tropas de choque PMs armados/mantêm o povo no seu lugar/mas logo é preso ideologias marcadas/se alguém quiser se rebelar/oposição reprimida, radicais calados/toda a angústia do povo é silenciada/ tudo pra manter a boa imagem do estado/ sou uma minoria, mas pelo menos falo o eu quero/apesar da repressão/é para sua proteção/armas polidas os canos se esquentam esperando para a sua função/exército brabo e

protesto está explícito através do código lingüístico. O co-enunciador é convocado na canção através de passagens do tipo: “é para a sua proteção, é para a sua segurança”. A oposição ganha destaque nessa canção quando o enunciador afirma que “*se alguém quiser se rebelar, oposição reprimida, radicais calados*”.

Apesar da repressão o enunciador afirma que fala o que quer. Essa proteção foi o modelo de política indesejada pelos brasileiros e serviu de pretexto para reprimir o desejo do povo.

Há ousadia no código quando nos últimos versos o enunciador, através de um ethos de bravura, coragem e protesto, denuncia que o “*exército tá brabo e o governo lamenta que o povo aprendeu a dizer “não” até quando o Brasil vai poder suportar? Código penal não deixa o povo rebelar*”.

O investimento cenográfico de “48”⁸⁸ é qualquer país industrializado com a superexploração de trabalho semanal. Pode ser o Brasil. O enunciador através de um ethos de indignação reivindica-se de mais tempo para viver, para conhecer pessoas, para visitar lugares enfim, para gozar a vida. Para o patrão, 48 horas não bastam. O patrão sempre quer mais. Essa canção admite a sociedade dividida em classe na medida em que denuncia “meu patrão é um sacana me faz trabalhar até final de semana”. Em “48 horas não chegam”, é interessante o uso lingüístico com traços de oralidade de *chegam* por *bastam*, na verdade 48 horas não bastam, o patrão quer mais. O patrão deseja extração de mais valia e 48 horas não são suficientes, deseja explorar muito mais.

O investimento cenográfico de *Veraneio vascaína*⁸⁹ nos remete ao início dos anos 80 nas diversas capitais do Brasil, num cenário em que qualquer jovem que estivesse no seu

o governo lamenta/que o povo aprendeu a dizer não/até quando o Brasil vai poder suportar/o código penal não deixa o povo rebelar/autarquia baseada em armas não dá/e tudo isso é para sua segurança/para sua segurança

⁸⁸ **48**, de Phillipe Seabra, banda Plebe Rude, álbum Nunca fomos tão brasileiros, Emi-Odeon, 1987

Cinco dias pra trabalhar só dois dias pra descansar/48 horas não chegam/tantas coisas pra fazer/tantas pessoas pra conhecer/48 não chegam meu patrão é um sacana me faz trabalhar até fim de semana/48 horas não chegam tantos lugares que eu quero ir/mas só dois dias pra me divertir/48 horas não chegam.

⁸⁹ **Veraneio Vascaína**, de Flávio Lemos e Renato Russo, banda Capital Inicial, álbum homônimo, Polygram, 1986.

Cuidado, pessoal, lá vem vindo a veraneio toda pintada de preto, branco, cinza e vermelho/com números do lado, e dentro dois ou três tarados/assassinos armados, uniformizados/veraneio vascaína vem dobrando a esquina/porque pobre quando nasce com instinto assassino/sabe o que vai ser quando crescer desde

clube de esquina poderia sofrer a tradicional “batida” policial, era uma conjuntura em que os fardados gozavam de um prestígio remanescente da ditadura militar, não que hoje o cenário seja muito diferente.

O enunciador põe-se numa situação de onipresente e convoca os co-enunciadores a ter cuidado porque ele sabe, também é onisciente, o que vai acontecer aos desavisados.

O ethos retratado nesse enunciador é de um sujeito que denuncia os abusos da polícia, da ordem, enfim da lei. É onisciente, sabe já o que acontece aos que nascem pobres e o que lhes está reservado e nesse aspecto ele é um sujeito consciente dos papéis dos atores nesse cenário. Um pouco determinista. Não é minimamente condescendente com a polícia: são porcos assassinos fardados. Uniformizados é uma palavra escolhida propositalmente pelo código porque dá a idéia de carimbados, com pensamento congelado, dá idéia de pensar sempre igual, de não mudança.

*Fátima*⁹⁰ é um hino de beleza acústica, com arranjo épico-apocalíptico nos teclados de Bozo Barreti na voz *jerkyada*, convulsiva, espasmódica, no estilo punk “Talking Heads”, um punk gestado em escola de arte e não parecido com o punk de Marcelo Nova, por exemplo, cujas canções foram estudadas acima. *Fátima* suscita três cenografias distribuídas nas três partes em que se divide o poema: A cenografia primária é a aparição de Fátima a Francisco, Lúcia e Jacinta e está numa ordem invertida de localização no poema, está apresentada na última parte. Daí o nome Fátima para a faixa. A outra cenografia encaixada é a que se localiza na primeira parte do poema e destina-se aos que acham que o mundo é deles e não haverá de acabar um dia. A outra cenografia secundária é a que trata das calamidades como castigo.

menino/ladrão para roubar ou marginal para matar/”papai , eu quero ser policial quando crescer”/se eles vêm com fogo em cima é melhor sair da frente/tanto faz, ninguém se importa se você é inocente/com uma arma na mão eu boto fogo no país/ e não vai ter problema, eu sei, estou do lado da lei.

⁹⁰ **Fátima**, de Flavio Lemos e Renato Russo, banda Capital Inicial, álbum homônimo, Polygram, 1986.

Vocês esperam uma intervenção divina/mas não sabem que o tempo agora está contra vocês/vocês se perdem no meio de tanto medo/de não conseguir dinheiro pra comprar sem se vender/e vocês armam seus esquemas ilusórios/continuam só fingindo que o mundo ninguém fez/mas acontece que tudo tem começo/se começa um dia acaba, eu tenho pena de vocês/e as ameaças de ataque nuclear/bombas de nêutrons não foi Deus que fez/alguém, alguém um dia vai se vingar /vocês são vermes, pensam que são reis/ não quero ser como vocês/eu não preciso mais/eu já sei o que eu tenho que saber/e agora tanto faz/três crianças sem dinheiro e sem moral/não ouviram a voz suave que era uma lágrima/e se esqueceram de avisar pra todo mundo/ela talvez tivesse nome e era Fátima !e de repente o vinho virou água e a ferida não cicatrizou/e /e o que era limpo se sujou/e no terceiro dia ninguém ressuscitou.

O enunciador se revela em primeira pessoa com um ethos de bom moço cheio de temores e faz prenúncios de que um dia o bem vencerá o mal e o tempo se encarregará de fazer justiça. É um crédulo e tem pena daqueles que cometem injustiças, pois o dia do juízo chegará para eles.

Os co-enunciadores são todos aqueles implicados na primeira e segunda parte do poema: os que armam o mundo político-econômico com seus esquemas espúrios e planejam a liquidação da humanidade. Preparam as bombas de nêutrons, são vermes responsáveis pelos ataques nucleares e as guerras imperialistas.

O código lingüístico está grávido de um discurso constituinte religioso digno de convencimento e conversão de qualquer ateu. Em passagens como *vocês esperam uma intervenção divina, três crianças sem dinheiro*, aí numa alusão à aparição de Fátima em Portugal, *e de repente o vinho virou água, e no terceiro dia ninguém ressuscitou*.

*Autoridades*⁹¹ não traz uma cenografia transparente, mas podemos dirigi-la para qualquer situação que envolva incompetência de autoridades. O enunciador denuncia essas autoridades e ameaça seus privilégios. É um protesto escancarado e quase panfletário. Do ponto de vista estético não acrescenta muito ao trabalho do Capital Inicial. Não compete com *Fátima* em matéria de plasticidade e beleza. Fátima beira a um quadro barroco cheio de rococós.

Em *Múmias*⁹², de Bruno Gouveia, banda Biquini Cavado, a cenografia é descortinada a partir de um código lingüístico que toma o discurso constituinte religioso emprestado para

⁹¹ **Autoridades**, banda Capital Inicial, álbum Independência, Polygram, 1987.

Vou denunciar autoridades incompetentes/eu quero antes te dizer, ninguém sabe o que pode te acontecer/vou denunciar autoridades incompetentes/ameaça aos privilégios você será detido encostado na parede /é a ordem no progresso/um jogo imoral que não mede conseqüências/autoridades incompetentes acham que vocês não passam de fantoches bonecos para brincar/ autoridades incompetentes sabem que vocês estão em fila /a fila não incomoda.

⁹² **Múmias**, Bruno Gouveia, Álvaro, Miguel, sheik, Coelho, banda Biquini Cavado, álbum Cidades em Torrentes, Polygram, 1986.

Bem aventurados sejam aqueles que amam essa desordem/nós viemos a reboque/este mundo é um grande choque não somos desse mundo/de cidades em torrente de pessoas em corrente/errar não é humano depende de quem erra esperamos pela vida vivendo só de guerra/viemos preparados pra almoçar soldados/chegamos atrasados sumiram com a cidade/antes de nós mesmo assim basta esquecê-la no outro dia /transformando em lataria tudo que estives ao nosso alcance/errar não é humano depende de quem erra /esperamos pela vida vivendo só de guerra/chega de marra/chega de ferra/chega de guerra/quem nunca falha/fala, erra/sorte, joga a primeira pedra aqui na terra / bicho que pega fica violento/meu raciocínio transformado racionamento/só que talento é minha forma de reprodução/corta câmara, corta luz que eu continuo em ação/aproveitando nossa liberdade de

abrir o palco dessa canção e tudo o que vem depois nos bastidores da canção também evoca o sentimento religioso de cena validada no imaginário do conjunto de possíveis co-enunciadores e co-locutores. É o próprio sermão da bem-aventurança que abre a canção em “*bem aventurados sejam aqueles que amam essa desordem*”, numa subversão moderna de cidades em torrentes, de cidades em destruição. É o polaróide de uma cidade em torrentes, destruída pela desordem, pela guerra, é um Canudos que sumiu do mapa, que “*basta esquecê-la*”.

O enunciador incorpora o ethos de profeta de seu tempo, fazendo seu sermão da montanha constatador de todas as mazelas do mundo doentio fabricante de guerras e de desordem. Ele mobiliza todos os que estão na face da terra para fazer suas reflexões evangélicas parabólicas. É um senhor onisciente de tudo e coloca-se fora desse contexto caótico causado pelos senhores do progresso quando afirma: “nós viemos a reboque [...] mas não somos desse mundo”. Ele vê tudo de uma posição de superioridade, de cima de algum lugar, mantém um distanciamento dos demais mortais comuns. A subversão ideológica em “*errar não é humano*” e a sequência lingüística que vem imediatamente “*depende de quem erra*” denotam que há conhecimento e sabedoria na escolha do uso do código linguageiro pelo enunciador da canção. Na verdade “errar é humano” é uma desculpa religiosa engendrada pelos “*malfeitores*” do mundo para remissão de seus pecados calculados matematicamente por Malba Thaan. A subversão chega em tempo e, de fato, errar só pode ser humano dependendo de quem erra, os que agem de forma inocente, tragados pelo perdão de “pai, pedoi-lhes porque não sabem o que fazem”, mas não o erro cometido pelos senhores que agem sob consciência dos seus atos, os senhores da maldade, do inferno político nefasto, do progresso.

O enunciador alerta os co-enunciadores que não podemos viver esperando pela vida e vivendo só de guerras. Convoca a uma mudança de postura, pedindo um alto, um pare, um *stop* para a guerra, para a farra.

expressão/Renato russo, eu, Suave, e o Biquíni Cavado./bem aventurados sejam os senhores do progresso/oooooooohhhhh esses senhores do regresso/errar não é humano depende de quem erra/esperamos pela vida vivendo só de guerra/vivendo só de guerra/vivendo só de guerra/viemos espalhar discórdia/esperamos pela vida vivendo só de guerra /conquistar muitas vitórias esperamos pela vida/vivendo só de guerra/esperamos pela vida/vivendo só de guerra/esperamos pela vida , vivendo só de guerra

Outras marcas religiosas e de falas orais do povo estão presentes no código lingüístico: “*joga a primeira pedra*”, nos remete a passagem bíblica do encontro de Madalena, a pecadora, com Jesus quando esse rebate aos (in)fiéis “atira a primeira pedra aquele que nunca pecou”.

Outras linguagens semióticas compõem o discurso em “corta câmara, corta luz, que eu continuo em ação” uma linguagem discursiva peculiar da linguagem cinematográfica. O enunciador avisa que mesmo cortando a câmara e a luz ele continuará em ação: ele é um profeta, um apóstolo sabedor do que faz. Usa a primeira pessoa do plural no início da canção embaralhando-se a todos, mas depois usa o código em primeira pessoa do singular para enfatizar melhor sua posição de homem que se destaca, que tem talento, que não se deixa levar pela doxa, pelo senso comum. A canção ainda faz referências a Renato Russo, Suave, a ele próprio(egocêntrico) e à banda Biquini Cavadao , fazendo uma apologia à liberdade de expressão.

5.3 INVESTIMENTO ÉTICO, LINGÜÍSTICO E CENOGRÁFICO NAS CANÇÕES DAS BANDAS DE DIVISÃO DE BASE: A TERCEIRONA.

Sem a legião de soldados que compõe essa terceira divisão teria sido impossível a existência da história do Brock do ponto de vista da sua completude, uma vez que essas bandas embora muitas não tenham chegado ao conhecimento das massas, muitas sem a mínima inserção na mídia, e algumas até pouco se incomodavam com o que a grande imprensa divulgava, sem muito crédito à empulhação caça níqueis, de forma muito honesta, deram suas contribuições, mantendo a pulsação, do ponto de vista melódico e gráfico ao cenário do rock 80.

Começemos com a banda *Ratos do Porão*. Todas as letras dessa banda contêm o cunho radicalizador de denúncia política. O gesto discursivo é direto, sem floreios, sem subterfúgios. É cruel em detonar a situação política, é punk, *hardcore*, pesado, em todos os sentidos. O trabalho gráfico do álbum *Descanse em Paz*, de 1986, é chocante e aterrador: um negro morto no caixão com um visual macabro com muito algodão entupindo o nariz e a boca, cuja semiótica tem uma significação especial de mais um negro morto crivado de bala.

Nossas canções em epígrafe “*Amazônia nunca mais*” e “*Crianças sem futuro*” foram retiradas do álbum *Brasil* e o material gráfico impresso nesse encarte traz uma bricolagem de fotos, verdadeiro mosaico de um cenário visual, *frames* do cotidiano do país, quadra de futebol com jogador bem no estilo Jeca Tatu, *flashes* de assalto, polícia espancando, cenas escatológicas degradantes de cunho religioso, e um tio Sam a sugar o dinheiro do país. Na contracapa vem o sanatório geral da nação simbolizada pelo mestre sala de uma escola de samba cuja faixa ostenta um Ordem e Progresso.

É a própria escatologia. O ethos da banda arrasta nas costas o peso do movimento punk que conseguiu difusão, do ponto de vista das massas, e o seu arqui-enunciador João Gordo, *embora* tenha tomado posturas pessoais destoantes do movimento, continua discursivamente explosivo no protesto e engajamento de sua época.

Crianças sem futuro traz como cenografia primária a situação das crianças e o tratamento reservado a elas pelos governos do Brasil. O enunciador faz uma denúncia muito grave acerca das mortes de crianças para a venda de órgãos no exterior expresso em “temos crianças mortas para exportação”. O cenário da Etiópia é cogitado no código numa comparação ao que aqui acontece.

O caráter de muita seriedade é imposta no discurso da banda e este viés de seriedade é reproduzido na década seguinte quando na canção “*Não podemos falar nada*” do álbum “*Feijoada Acidente*”, de 1995, o enunciador com o mesmo ethos de protesto radicalizado afirma que “*não estamos aqui para promover desordem [...] devemos falar em favor da humanidade*”

O enunciador quando argumenta, na mesma canção que “*não podemos falar*” imediatamente ele próprio retruca para si mesmo que “*claro que pode*”, aí fica muito óbvio a postura do movimento punk de raiz, no melhor estilo, passando pelo *hardcore*, desse subposicionamento vertente do rock. Tudo pode quando se deseja denunciar e mudar uma situação. É uma questão de postura. De ter coragem.

Uma cenografia secundária da canção é a lembrança do que o “Xou” da louira pode ofertar de alienação para as crianças sem futuro do Brasil. O uso da ironia como figura de imagem, de “*gostosinha*” para a apresentadora de TV, ainda cai com muita generosidade vindo do boca do inferno João Gordo.

A Mac Donald’s é outra cenografia em pauta que se encaixa na principal pelas “merdas recicladas” que vende. Ninguém melhor que os Ratos para visitar o seu queijo *chedar* em seus Porões.

Toda a plasticidade discursiva é apimentada pela plasticidade sonora da batida rápida, muito barulho da bateria e guitarra rascante, e a voz arrotante, rouca, inaudível, de João Gordo, que vocifera e vomita a canção. Ele não canta, ele sai aos vômitos, descendo dos quintos do inferno com suas *tatoos* mapeando pelo corpo, blasfemando contra os governos no melhor estilo Drácula, um Nosferatu, numa versão do país do carnaval ... e do rock’n’roll. A classe operária só tem que agradecer pela existência de uma banda cujo discurso protesta em favor do oprimido e que por desejo seu bem poderia já ter atingido o paraíso.

“*Devemos protestar*” é canção simbólica para o nosso projeto porque elucida nossa posição inicial quando levantamos a hipótese de que há protesto no discurso do rock80 tanto quanto no discurso das canções de protesto de 60.

A cenografia em pauta é de um lugar que não vive em homeostase: vive-se num país de classes antagônicas e paz só a dos cemitérios. E como se comporta o enunciador? Através de um etos inquieto, revolucionário conclama todos para fazer a revolução. Mais o quê? Mais explícito protesto revolucionário não existe. Qual sua proposta? No gesto discursivo “Devemos acabar com o sistema ele já causou muito problema” e TODOS DEVEMOS PROTESTAR. Note-se aí a silepse de pessoa. *Todos devem por todos devemos.*

E tem mais: vai mais fundo no seu projeto revolucionário. *Quem está aqui tem que lutar, queremos revolução.*

O Ratos do Porão continua o mesmo com o mesmo verniz sarcástico, provocador, inteligente, corrosivo, ácido. Em “*Amazônia nunca mais*”⁹³ evoca uma cenografia do Brasil da zona norte, da entrega que os militares fizeram do país ao estrangeiro ianque, desde o famigerado projeto Jari, até a construção da Transamazônica, passando pela dizimação dos índios que morreram de doenças banais contaminados pelo contato com o invasor.

O enunciador incorpora o ethos de um Chico Mendes ou de uma Dorothy, e é defensor do índio, da terra, dos animais, da inocência dos silvícolas, para ele, os verdadeiros filhos do Brasil. É mordaz em suas denúncias contra o branco que escravizou e prostituiu os nativos. O Guarani é lembrado e o Hino Nacional sofre uma subversão para Hino da Morte.

Consideramos o álbum *Brasil* um disco conceitual, posto que todas as músicas veiculam a temática de protesto político-punk pesado. No lado 1 temos as seguintes canções:

- Retrocesso
- AIDS, pop, repressão
- Lei do silêncio
- S.O.S. país falido
- Gil Goma
- Beber até morrer
- Plano furado dois
- Amazônia nunca mais
- Heroína suicida

No lado 2 temos:

- Crianças sem futuro

⁹³ **Amazônia nunca mais**, João gordo, banda RDP, álbum Brasil, Eldorado, 1989

A mãe terra não é de ninguém/assim dizia quem morava aqui/a mata virgem é força do bem/e os animais, vida e razão.mas o homem branco com seu sujo poder escravizou e prostituiu/se aproveitou da pura inocência/dos verdadeiro filhos do Brasil. MORTE!!!!!!!!!!!!pra UEM defende o verde e os animais DOENÇAS!!!misérias, queimadas, devastação/por que ninguém faz nada para os deter?CUIDADO!!!!!!!!!!!!senão, Amazônia nunca

- Farsa nacionalista
- Traidor
- Porcos sanguinários
- Vida animal
- O fim
- Máquina militar
- Terra do carnaval e, por fim, a última,
- Herança

A segunda banda dessa divisão de base é uma banda de Brasília chamada Detrito Federal. A logomarca impressa no fundo amarelo da arte gráfica do álbum em estudo “Vítimas do Milagre”, traz um cidadão lendo jornal sentado em uma das taças do Senado Federal de calças arriadas, numa atitude irreverente e de desprezo pelos políticos de Brasília.

O álbum se chama “Vítimas do Milagre” uma sátira mordaz ao milagre econômico prognosticado pela ditadura militar de Delfin Neto cujo resultado teve como consequência uma porção de vítimas.

Uma das canções em estudo é a faixa título “*Vítimas do milagre*”⁹⁴. A cenografia encaixada nessa canção é a do momento do pós-milagre econômico que nunca existiu. O enunciador está falando para co-enunciadores jovens do país de classe média, filhos de pequenos burgueses e que querem reproduzir seus costumes nos filhos.

O protesto exalado pelo discurso do enunciador é de cunho intimista e muito mais voltado para a exigência de comportamento que os pais desejam obter dos filhos. É um

mais/o mundo depende do inferno verde/ O guarani e hino da morte/para índios, árvores e animais/o fogo queima tudo que sobrou/infelizmente, Amazônia nunca mais!!!!!!!

⁹⁴ **Vítimas do Milagre**, de Paulo Cascão, banda Detrito Federal, álbum “Vítimas do Milagre”, Polygram, 1987. Querem te fazer um garoto normal/prá renda familiar aumentar/te dão escola e um nível social/cobram pátria, religião e capital/você não vai ter liberdade/você não vai ter identidade/vive preso nas teorias de seus pais/olhe em volta, seu país já não dá mais você não vai ter liberdade/você não vai ter identidade/querem te fazer um boneco burguês/gravata, tédio e medo todo mês/não adianta sonhar com carro novo/um homem covarde não tem nada de novo/você não vai ter liberdade/você não vai ter identidade/querem te fazer mais um dos brasileiros sem integridade e sem dinheiro/você não vai ter liberdade / você não vai ter identidade/não adianta sonhar com a salvação / milagre só acontece depois da revolução.

protesto mais voltado para a inculcação dos ideais burgueses. O código expressa nitidamente a ideologia burguesa defendida pelas famílias de classe média: *Querem te fazer um boneco burguês/gravata, tédio e medo todo mês*. Os valores tradição, família e propriedade estão colocados no código.

O enunciador através de um ethos de total irreverência convoca os co-enunciadores a olhar em volta e ver que o “*Brasil já não dá mais*”, ou seja, não há milagre econômico, não adianta investir em tanto Trabalho (tripalho), porque este país não dá mais. Ele profetiza que o sujeito vai acabar perdendo liberdade e identidade. O ethos do sujeito é de total niilismo pra essa ideologia burguesa e só acredita em “milagre só se for depois da revolução”. Tem um conteúdo revolucionário, portanto.

*Tá com nada*⁹⁵ é o próprio deboche diante da cena de enunciação inscrita nessa cenografia que envolve vários personagens públicos do país.

O enunciador através de uma vocalidade que imprime um ethos de total descrença, rechaça todos os nomes reconhecidos pelo mundo da televisão. Todos são abordados como produtos descartáveis do ponto de vista de seus valores. São referenciados de forma pejorativa na canção: Ulisses Guimarães, Ibrahim Sued, Tancredo, Hebe Camargo e Ronald Reagan.

O código faz fronteira entre a hiperlíngua e hipolíngua quando usa recortes da fala cotidiana do povo sem muita preocupação de qualquer traço de iluminura de uma linguagem mais bem cuidada, mais bem apurada e materializa-se em “*tá com nada*” sendo utilizado como refrão em toda a canção. Tancredo só escapa porque já morreu. *Tá com nada*.

Analisemos *O Vírus do Ipiranga*⁹⁶. O vírus do Ipiranga está para *ouviram do Ipiranga* assim como Detrito Federal está para Distrito Federal. Subversão total. Uma

⁹⁵ **Tá com nada**, de Paulo Cascão, banda Detrito Federal, álbum “Vítimas do Milagre”, Polygram, 1987. Nova República, tá com nada/a censura/ta com nada/Vovô Guimarães está com nada/ Heman ta com nada/e a constituinte tá com nada/a voz do Brasil ta com nada/ Ibrahim Sued ta com nada/e o rei Pelé ta com nada/Lady Laura ta com nada/Tancredo Neves ta com nada/Hebe Camargo ta com nada/Ronald Reagan ta com nada

⁹⁶ **O vírus do Ipiranga**, de Cascão, banda Detrito Federal , álbum Vítima do Milagre, Polygram, 1987.

brincadeira inteligente com o código lingüístico que só um enunciador sarcástico pode descobrir essas possibilidades de diversificação proposital na construção do seu uso. Um traço da poesia concreta dos irmãos Campos e Pignatari presente no conhecimento de mundo do enunciador. Uma ressignificação para os signos com pequenas mudanças na grafia.

A ênfase dada à cenografia com uma topografia para além de específica, posto que se trata de uma conversão do hino nacional, o Brasil, é gestada a partir do código.

O enunciador tem um ethos virulento e aplica toda a sua fúria contra a Pátria que é um torrão, terra materializada pelos seus filhos. Nada mãe gentil esse solo, para o enunciador. Traidora de seus filhos. “*Nossos bosques nos teus seios mais amores*”, está trocado pelos *bosques dos horrores. Entre outras mil és tu Brasil*, sofre a subversão de *o meu coração servil cospe granadas nos meninos do Brasil*. Enfim, o código foi virulentado propositalmente pelo engenheiro do discurso para trabalhar a subversão que não chega a ser uma paródia, mas um trabalho costurado pela inversão dos valores.

A bandeira que é o símbolo nacional é vilipendiada no discurso pelo enunciador quando da passagem em “*bandeira sem cor*”.

Duas bandas do Rio Grande do sul permaneceram Punk até as últimas conseqüências: De Falla e Replicantes. Analisaremos a canção “*Mentira*”⁹⁷, dos Replicantes.

Façamos um breve comentário sobre o nome da banda. No início da década de 80, Ridley Scott lança o filme *Blade Runner, o caçador de andróides*. Os tais andróides eram os replicantes, modelos de homens que se tornaram andróides e que deveriam ser caçados e mortos porque protótipos fabricados em laboratórios, sem sentimento algum. Daí o nome.

O Virus do Ipiranga não é mais que um vício salve, salve pátria terra/bandeira sem cor/idolatrada geração do medo/nossos lindos bosques tem mais horrores/salve salve entre outras mil/o meu coração servil/cospe granadas/nos meninos do Brasil .

⁹⁷ **Mentira**, banda Replicantes, álbum História de sexo e violência, Plug, RCA Victor, 1987.

Mentira na minha casa/mentira no jornal/ mentira no jornal/mentira em toda parte/mentira!!! mentira na televisão/Corrupção na prefeitura, corrupção na FUNAI, corrupção no ecad, corrupção no poder/corrupção!!!!falsidade pelas ruas, falsidade na catedral falsidade no piratiny, falsidade no Bonfim/falsidade/violência na polícia, violência do meu pai/violência na escola/violência no quartel/violência!!!!!! Morte no açougue, morte no hospital, morte na usina/ morte em todo lugar/morte!!!!!!1

Nessa canção o enunciador porta o ethos de um homem que denuncia escancaradamente o leque de valores enxovalhados do modelo do capitalismo. Denuncia a corrupção em todos os órgãos do governo e no poder.

O enunciador enxerga com uma lupa de míope todas as atrocidades do mundo moderno. Uma lente de aumento pôs nos olhos e caricaturalmente faz seus flagrantes discursivos: morte em todo canto e corrupção. Nenhum encantamento com o ser humano. Tem uma avaliação niilista da situação econômica. Não aponta nenhuma perspectiva de mundo melhor para a vida futura do país. Tudo é mais preto do que o crepúsculo de Cubatão, tudo cinza, sem saída. É um suicida em potencial. Finda a canção com a MORTE rondando os seus últimos versos. Tudo é macabro e sinistro na cena enunciativa.

*Deus Ateu*⁹⁸, canção da banda *Finis Africae*, é um flagrante de um enunciador de ethos endiabrado e provocador. É antitético a começar pelo título da canção.

O enunciador está revoltado com um Deus permissivo da dor do corpo do outro. O protesto está velado pelo código lingüístico. Debaixo de sete véus. Um palimpsesto da capela Cistina. Somente um olhar de um cura pode enxergar com os olhos da arte e da sabedoria o protesto que se inscreve nessa cenografia. O enunciador de Deus ateu é filosófico e continua em outras canções do álbum. Em **Círculos**, outra canção do álbum, aparecem pérolas do tipo “*se há alguma esperança[...]vivendo em círculos circuncêtricos circos excêntricos, palhaços, prostitutas, putas passam pelas ruas*”. Em “*Mentiras*”, temos “*insistir no passado é não crer no fim*”, um flagra filosófico do ethos do enunciador.

Toda a dor do ser humano expresso no código está completada com a interpretação do vocalista Eduardo de Moraes que causa arrepios no mais abrupto dos corações ao escutá-lo. É muita dor expressa pelo ethos imprimido na sua voz. A plasticidade poética se apresenta em quase todas as canções do álbum em *Máquinas*, por exemplo, “*que a porta aberta é o sinal, acorda que ainda há tempo, a terra sempre girou em volta do sol*”. O enunciador aí convoca o co-enunciador a tomar posição, a ver as coisas de forma consciente, a tomar

⁹⁸ **Deus Ateu**, banda *Finis Africae*, álbum homônimo, Emi-Odeon, 1987.

Deus deve ser ateu ou então ele está morto/ou então se esqueceu de orar pelo teu corpo/teu produto não é teu/toda posse é um roubo/será que ele morreu/será que tudo é tão pouco/e no entanto sua profissão/é mero entretenimento /sua única razão é ganhar dinheiro..

consciência dos fatos. É um protesto no estilo meio deprê, gótico, dark, obscuro, velado, como se o fazendo dessa forma meio que camuflada desse um tom soturno e mais poético no momento de imbricação da melodia com a poesia, no momento de gestação da canção.

Uma marca registrada no código lingüístico que traz o protesto mais explícito na canção em estudo é *teu produto não é teu, toda posse é um roubo*. O co-enunciador é alertado pelo enunciador de que tudo que ele produz não faz dele usufruto, e de si, seu produto é extirpado através da mais valia.

O discurso alheio está marcado no código representando bem a fala de Proudhon, contemporâneo de Marx fazendo com esse ruptura e enveredando por posições anarquistas. Proudhon afirmava que *toda propriedade é um roubo*. Note-se aí que o signo *ateu* em *Deus Ateu* está numa significação um tanto pejorativa. O Deus *ateu* é aquele que não olha para os seus fiéis, que os deixa morrer à míngua.

Giremos o foco da nossa câmara para bandas que possam se enquadrar dentro do rock progressivo ou neopsicodélicas propriamente dito posto que o *Finis* é considerado mais dark, romantismo melancólico.

O *Hojerizah* é a banda do Brock 80 que melhor representa esse subposicionamento. Abriremos um parênteses especial para o material gráfico que compõe o encarte do seu primeiro álbum. Como já colocamos anteriormente, trata-se de uma cena do filme “Cão Andaluz”, mas o que não havíamos dito ainda é que esta cena tem a participação direta do próprio Luis Buñuel como ator e aí ele está cortando o olho da atriz Mareuil, numa cena surrealista de 1928, ano de lançamento do filme em Paris, numa parceria com o não menos surreal Salvador Dali. A fotografia é um protesto contra o comportamento conservador da sociedade burguesa e significa “uma navalhada no olho da sociedade”.

Colocamos também anteriormente que o engajamento, ou protesto, ou neoprotesto do subposicionamento progressivo acontece de forma menos visível, menos paupável, com menor visibilidade distribuída na materialidade lingüística, com uma maior sutileza e necessitando de um certo deciframento do simbolismo contido no código lingüístico.

Em *Pessoas*⁹⁹ temos um enunciador cujo ethos é o de um cidadão que protesta contra a mesmice imposta pela lei ao comportamento do ser humano. As pessoas são escravas, são guiadas e obedecem à lei. O discurso constituinte religioso faz-se presente na dualidade Bem e Mal, na presença de signos lingüísticos como *Deus* e *diabo*. O enunciador é o mal e o co-enunciador aparece no discurso como o bem. O enunciador acredita nos dois lados da moeda. A força ideológica ganha corpo em “de uma lei que está oculta, mas todos obedecem”. Um pouco da violência simbólica colocada no discurso da canção. A imagem metafórica sugerida na construção cenográfica de “tudo me parece pendente como um pescoço depois de enforcado” é de deixar Salvador Dali de água na boca. E há um carrego nas tintas de muito simbolismo como forma de simular o protesto. Se não há um protesto explícito escancarado, há uma névoa sempre presente que o sugere. O código lingüístico goza de uma beleza ímpar no flagrante de “resolvi sentar numa das pontas da lua minguante, sente na outra”. Um convite para filmar o luar. Ou tomando emprestado o discurso de Quintana, o luar é que, aí, estaria filmando? O cheiro da derrota dos primeiros versos esvai-se diante do convite que o enunciador faz ao co-enunciador.

*Canção da torre mais alta*¹⁰⁰ é um poema de Rimbaud, traduzido por Ledo Ivo e musicalizado por Flávio Murrah. Enquadra-se nos marcos do rock progressivo, neopsicodélico. É simbólico em sua construção e o enunciador se nos apresenta em primeira pessoa e conclama o tempo como um co-enunciador e de tanto ser paciente esquece temores e dores que aos céus já se foram. O *zumbir sinistro das moscas imundas* é um polaróide que serve de cenografia para qualquer país de periferia, que vive abaixo da linha de miséria e nos remete às favelas do Brasil e a famélica Etiópia. Aliás, Rimbaud viveu na Abssínia, hoje Etiópia. De Rimbaud espera-se toda uma maldição discursiva de juventude febril, nenhum romantismo sifilítico, disfarçada nos seus escritos simbolistas com o desejo de vidro e corte

⁹⁹ *Pessoas*, de Flávio Murrah, , banda Hojerizah, álbum homônimo, Plug, RCA,.

Pessoas à minha volta/escravos da mesmice/o cheiro da derrota/gestos estudados/e tão pouco parece muito/e tão pouco parece muito/caminham em bandos /guiados pelo acorde monocórdio de uma lei que está oculta/mas todos obedecem/tudo me parece pendente como um pescoço depois de enforcado/pode ser que deus goste de mim mas o demônio é meu próximo e hoje resolvi sentar/numa das pontas da lua minguante/sente na outra por favor eu sou o dito mal você o bem acredito que os dois lados existam como os dois lados de uma moeda que já não tem valor.

¹⁰⁰ *Canção da torre mais alta*, de Rimbaud, música de Flávio Murrah, Pele, RCA, 1988.

Venha, venha o tempo que nos enamora de pacientar para sempre esqueço/temores e dores/ os céus já se foram./e a sede malsã me obscurece as veias./venha venha o tempo que nos enamora./ assim a campina entregue ao olvido, extensa florida, de incenso e de joios ao zumbir sinistro das moscas imundas. Venha venha o tempo que nos enamora

na garganta sob uma juventude desregrada e sua incursão pela comuna de Paris reforça a idéia de *enfant terrible* que se relaciona à sua persona e à sua obra. “Se vivo fosse hoje seria um poeta roqueiro”, escreve Paulo Leminski no curto ensaio sobre Rimbaud dado que para ele o poeta rebelde plasmou os contemporâneos com uma precocidade poética.

Gritos, da mesma banda, no álbum *Pele*, é o próprio lamento, é a dor. Por quem que dobram os sinos? Está subvertido em “por quem que ardem os sinos? no código linguageiro.

O enunciador se manifesta discursivamente na primeira pessoa do singular e se indaga sobre a pátria dos vencidos, dos fracos, dos oprimidos, dos que força não possuem. Indaga sobre o que o som dirá. O que essa música dirá? A resposta está inscrita no código lingüístico em primeira pessoa do plural em forma de “refrão raivoso”, e os signos são “dizeis” “eviteis” formas verbais com idéia de imperativo.

Há um tom de lamúria, de pedido de socorro, de refúgios para aflitos, enfim a canção simboliza uma cronografia de horrores e calamidades que a pátria dos vencidos sofre. O cálice de vinho é ofertado e o que o sermão dirá? Com certeza o sermão dirá “*Pai, afasta de mim esse cálice, pai, afasta de mim esse cálice de vinho tinto de sangue*”. O discurso constituinte religioso está marcado pelos signos lingüísticos como *cálice, vinho, sermão, refúgio, aflitos*. E faz dessa canção um libelo simbólico de libertação do homem bem comparando à tela de Edvard Munch, *O grito*, de 1893.

Analisaremos agora as canções *Declínio de maio* e *Faces*¹⁰¹ ambas da banda progressiva *Violeta de Outono*, banda cultuadora de Pink Floyd fase Cid Barret, cujos integrantes *habitués* do reduto do rock80, mas que em momento algum soaram extemporâneos, pelo contrário, revelavam a contemporaneidade dos velhos bruxos psicodélicos.

Declínio de maio faz parte de um trabalho contemplativo de plácida melancolia destilada em seus versos através de seu enunciador com ar profético e da voz melódica de Fábio Golfetti. Como hipotecamos no início do projeto, o protesto dessas canções é muito

¹⁰¹ **Faces**, de Fábio Golfetti e Ângelo Pastorello, banda Violeta de Outono, Plug, RCA, 1987.

discreto, pálido e depressivo como o próprio subposicionamento progressivo. Difícil de ser detectado e só um olho mais sensível pode apreendê-lo. O que conta mesmo é a intenção de protesto. O protesto está mais na intenção, no gesto discursivo abrandado, utilizando um código de palavras que na maioria das vezes já faz parte de cenas validadas na memória discursiva de uma determinada comunidade ou tribo.

Em *Declínio de maio* o enunciador utiliza no seu discurso palavras como *final, anjos caídos, abismo, nuvens, céu, cintilam* significantes que possuem um significado que no contexto da obra ganham uma ressignificação, uma possível leitura de que se trata de um engajamento, de um protesto ainda que recôndito em seu simbolismo.

“*Anjos procurando se esconder*” nos remete a uma imagem, por exemplo, de crianças soltas abandonadas pela cidade grande caídas no abismo, no abandono. O enunciador evoca o co-enunciador em “*o vento sopra e você pergunta o que pode acontecer*”. Um verso cortante vem em seguida no flagra de “*as nuvens fogem e o céu em luta*”. É possível que se trate de um engajamento, ainda que sutil e velado pelo teor simbolista. A idéia de luta é repassada, mas, vejamos nós, através dos céus. É um protesto de quem *bate* e depois *sopra*. Aliás *o vento sopra...* Em “*explodem lágrimas cristais vão flutuar*” plasma-se uma imagem de medo, de torpor, de angústia do homem.

Faces está na face marcada de qualquer um. O enunciador prega palavras ao vento. É um *bricoleur* e vai construindo sua bricolagem de frases justapostas gerindo o subposicionamento e seu jeito discreto de enunciar o seu protesto. O que pode significar “paredes frias? O próprio enunciador trata de responder “revelam pensamentos”. Há, aí, uma certa metadiscursividade quando o discurso tenta explicar o seu próprio discurso e sobretudo em “palavras nuas” “tentam dizer portais de ferro”. Portais de ferro tornam-se peso pesado nas palhetadas de Fábio Golfetti e o ethos do enunciador apesar de difuso, não muito fácil de conceituar, ganha um contorno maior complementado pela cena englobante que corrobora para completar a cenografia. De qualquer maneira o ethos do sujeito da canção delineia uma certa reflexão do homem sobre esse labirinto que é a vida, o mundo.

CONCLUSÃO

O objetivo central de nossa pesquisa foi investigar o discurso das canções engajadas do rock brasileiro no período de 80-90 tendo como base teórica a Análise do Discurso francesa, particularmente a linha desenvolvida por Dominique Maingueneau.

Investigamos as ligações entre o movimento rockeiro dos anos 80 e o discurso engajado das canções de protesto da década de sessenta destacando os investimentos ético,

reflexo escuro.

lingüístico e cenográfico levando em conta os diversos subposicionamentos dentro da comunidade rockeira.

Verificamos durante o trajeto a relação entre engajamento e posicionamento no rock brasileiro desse período.

Não temos a pretensão de achar que essa pesquisa está de todo por encerrada posto que para nós ela é apenas a ponta de um *iceberg* e é desejo nosso continuar pesquisando o rock dos anos 80, o chamando Brock.

Ao final de nossas análises aquilo que hipotecávamos acerca do engajamento de 60 como sendo seminal do engajamento do rock 80 foi revelado no discurso de várias canções nos diversos subposicionamentos.

Constatamos que há engajamento no gesto discursivo de nossos rockeiros tanto quanto no jeito de enunciar da geração dos festivais. Ambos são protestos apenas materializados em formatos diferentes, porque diferente ficou o país com a distensão política exigida pelo povo, diferente ficaram os tempos globalizados, e a abertura política do início de 80 permitiu um novo discurso abrindo um leque para estender o protesto para temas mais gerais, transversalizados, para além do protesto específico de repressão política de ditadura militar dos anos 60.

Usando uma linguagem midiática diríamos que o protesto dos anos 60 foi engendrado em preto e branco e em máquina analógica e o protesto do Brock avançou em colorido no formato digital. Sob violenta censura teria sido impossível fazer um rock (in)decente, cantado em português sem muitos artifícios languageiros, sem metáforas impenetráveis e mais próximo da juventude. A abertura política e os planos econômicos foram a ponte necessária para o rock, como fenômeno de classe média, alcançar as massas.

Acreditamos que nossa pesquisa tenha contribuído também para reforçar a validade dos princípios que norteiam a Análise do Discurso, tais como os conceitos de ethos, código languageiro e cenografia, de forma a refletir como esses conceitos se aplicam a análises,

especialmente no que diz respeito a um discurso em especial, que é o discurso literomusical brasileiro.

Como sendo o nosso trabalho caudatário da pesquisa de Costa (2001), acreditamos ter contribuído para o aprofundamento do posicionamento *pop* na sua tese de doutorado.

Sentimos uma precariedade de nossa parte, nesse percurso, no que diz respeito ao conhecimento musical e muito teria nos valido a pena dominar o campo instrumental para elevar a um patamar de estatuto superior a nossa pesquisa. Ainda que tendo pelejado nesse aspecto, acreditamos que nosso estudo é valioso pelo que foi capaz de acumular sobre o Brock80 com base nos aspectos discursivos contemplados.

Para futuras pesquisas, já se desenha um desejo nosso, aqui e ali, embora de forma pálida, aparecendo em nossa discurso dissertativo, de estabelecer, ainda nos marcos da Análise do Discurso francesa, um projeto açambarcando a possibilidade de trabalhar a interdiscursividade entre outras semióticas: o cinema e a canção arriscando desbravar onde um está atravessado pelo discurso do outro.

BIBLIOGRAFIA

ALTHUSSER, Louis. **Aparelhos Ideológicos do Estado. Notas sobre os Aparelhos Ideológicos do Estado.** Tradução de Walter José Evangelista e Maria Laura Viveiros de Castro. 9ª ed. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985. .

ARAÚJO, Lucinha. **Cazuza: só as mães são felizes.** *Lucinha Araújo em depoimento a Regina Echeverria.* 12ª Ed. São Paulo:globo, 2000.

BAKHTIN, Mikhail (VOLOCHÍNOV). **Marxismo e filosofia da linguagem.** São Paulo: Hucitec, 7ª Ed., 1995.

BEZERRA, Lígia Cristine de Moraes. **Tropicalismos na música popular brasileira: um olhar interdiscursivo sobre a tropicália e a geração de 90.** Dissertação de mestrado. UFC-Ceará, 2005.

BIVAR, Antônio. **O que é Punk.** 5ª edição. São Paulo: Brasiliense, 2006.

BRYAN, Guilherme . **Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira nos anos 80.** Rio de Janeiro: Record, 2004.

CHACON, Paulo. **O que é Rock.** 5ª edição. São Paulo: editora brasiliense, 1995.

COSTA, Nelson Barros da. **A Produção do Discurso Literomusical Brasileiro.** São Paulo: Tese de Doutorado, 2001.

COSTA, Nelson Barros da (org.). **Práticas discursivas- Exercícios analíticos.** São Paulo: Pontes Editores, 2005.

DAPIEVE, Arthur. **Brock- o Rock Brasileiro dos anos 80.** Editora 34, São Paulo: 3ª edição, 2000 (Reimpressão 2004).

FAVARETTO, Celso. **Tropicália, alegoria, alegria.** 3ª edição. Cotia, São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.

FOUCAULT, Michel. **A ordem do discurso.** 14ª Ed. São Paulo: edições Loyola, 2006.

MAINGUENEAU, Dominique. **Pragmática para o discurso literário.** Tradução de Marina Appenzeler. São Paulo: Martins Fonte, 1996.

_____. **Novas Tendências em Análise do Discurso.** 3ª edição, Campinas, São Paulo: Pontes Editora da UECampinas, 1997

_____. **Análise de textos de comunicação.** São Paulo: Cortez, 2002

_____. **O contexto da obra literária.** 2ª edição, São Paulo: Cortez editora, 2001.

_____. **Gênese dos Discursos.** Curitiba: Criar Edições, 2005.

_____. **Cenas da Enunciação.** Curitiba: Criar Edições, 2006. Tradutores: Maria Cecília Pérez de Sousa e Silva, Nelson Barros da Costa, Sírio Possenti e outros.

_____. **Discurso Literário.** Tradução de Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006.

MARCHETTI, Paulo. **O diário da turma 1976-1986: a história do rock de Brasília**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

MEDAGLIA, Júlio. **Música Impopular**. 2 ed. São Paulo: Global, 2003.

MENDES, Maria das Dores Nogueira. A construção identitária regional pelas topografias discursivas das canções do “Pessoal do Ceará”. Dissertação de Mestrado. UFC-Ceará, 2007

MIDANI, André. **Música, Ídolos e Poder**. Do vinil ao download. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

PICCOLI, Edgard. **Que rock é esse? A história do rock brasileiro contada por alguns de seus ícones**. Apresentação de Edgard Piccoli e organização de Ana Tereza Clemente. São Paulo: Globo, 2008.

PINHO, Felipe Saraiva Nunes de. **O Pop não poupa ninguém. Relações discursivas entre o Pop Rock e a pós-modernidade**. Dissertação de Mestrado em Linguística, Fortaleza: Universidade Federal do Ceará, 2007.

ROSA, Pablo Ornela. **Rock Underground - Uma etnografia do rock alternativo**. São Paulo: Radical Livros, 2007.

RUSSO, Renato. **Renato Russo de A a Z: as idéias do líder da Legião Urbana**. Coordenação editorial de Simone Assad – Campo grande: Letra Livre, 2000.

SANCHES, Pedro Alexandre. **TROPICALISMO – decadência bonita do samba**. São Paulo: Boitempo Editora, 2000.

SOARES, Luiz Eduardo de. **Prefácio do livro de Pablo Ornela Rosa, Rock nderground – Uma Etnografia do Rock Alternativo**. São Paulo: Radical Livros, 2007.

DISCOGRAFIA

Adeus Carne, **Inocentes**, Warner, 1987.

Álbum Independência, **Capital Inicial**, Sony/BMG, 1987.

Álbum Plebe Rude, **Plebe Rude**, Emi-Odeon, 1988.

Burguesia, **Cazuza**, Polygram, 1989.

Camisa de Vênus, **Camisa de Vênus**, Som Livre, 1983.

Capital Inicial, **Capital Inicial**, Sony/ BMG, 1986.

Cidades em Torrentes, **Biquini Cavado**, Polygram, 1986.

Correndo o Risco, **Camisa de Vênus**, WEA, 1986.

Cuidado, **Lobão**, BMG, 1988.

Dois, **Legião Urbana**, Emi-odeon 1986.

Duplo sentido, **Camisa de Vênus**, WEA, 1987.

European, **Cólera**, Tour 87, 1988.
Fausto Fawcett e os Robôs efêmeros, **Fausto Fawcett**, WEA, 1987.
Finis Africae, **Finis Africae**, Emi-Odeon, 1987.
Guerra Civil, **Acidente**, LP independente, 1981.
Histórias de sexo e violência, **Replicantes**, PLUG/RCA Victor, 1987
Hojerizah, **Hojerizah**, RCA, 1987
Ideologia, **Cazuza**, Polygram, 1988.
Ira, **IRA**, 1983.
Jesus não tem dentes num país de banguelas, **Titãs**, WEA, 1987.
Miséria e Fome, **Inocentes**, selo independente, 1988.
Nós vamos invadir sua praia, **Ultraje a rigor**, Warner, 1985.
Nunca fomos tão brasileiros, **Plebe Rude**, Emi- Odeon, 1987.
O concreto já rachou, **Plebe Rude**, Emi-Odeon, 1986
O Futuro é vórtex, **Replicantes**, RCA Victor, 1986.
O tempo não pára, **Cazuza**, Polygram, 1988.
Os primeiros dias 1981-1983, **Olho Seco**, Pogar Records, 1984.
Pela Paz em todo o mundo, **Cólera**, 1986.
Pele, **Hojerizah**, Plug/BMG/Ariola, 1988.
Periferia 1982, **Ratos do Porão**, 2003. s/g
Psicoacústica, **IRA**, Warner, 1988.
Que País é este?, **Legião urbana**, Emi-Odeon, 1987.
RDP ao vivo, **Ratos do Porão**, Eldorado, 1990.
Selvagem, **Paralamas do Sucesso**, Emi-Odeon, 1986.
Vida bandida, **Lobão**, BMG, 1987.
Violetas de Outono, **Violetas de Outono**, PLUG/RCA, 1987.
Vítimas do Milagre, **Detrito Federal**, polydor, 1987.
Vivendo e não aprendendo, **IRA**, Warner, 1986.

PÁGINAS NA INTERNET

BIQUINI CAVADÃO. <http://www.biquinicavdao.com.br> . site oficial da banda Biquini Cavadao
CAMISA DE VÊNUS. <http://www.camisadevenus.com.br> . site oficial do Camisa de Vênus..
CAPITAL INICIAL. <http://www.capitalinicial.com.br> .Site oficial do Capital Inicial.
CAZUZA. <http://www.cazuza.com.br/>.site oficial de Cazuza
DETRITO FEDERAL. <http://www.detritifederal.com.br> . Site oficial do Detrito federal.
HOJERIZAJ. <http://www.hojerizah.com.br> . Site oficial do Hojerizah.
INOCENTES. <http://www.inocentes.com.br> . Site oficial do Camisa de Vênus
IRA. <http://www.ira.com.br> . Site oficial da banda IRA!
LEGIÃO URBANA. <http://www.legiao.com.br>. Site oficial da banda
LOBÃO. <http://www.uol.com.br/lobao/site> Site oficial de Lobão

PARALAMAS. <http://www.paralamasdosucesso.com/>. Site oficial do Paralamas

PLEBE RUDE. <http://www.pleberude.com.br>. Site oficial da Plebe.

REPLICANTES. <http://www.osreplicantes.com.br>

RUSSO. Renato. <http://www.renatorusso.com.br/>. Site oficial de Renato Russo

TITÃS. www.titasonline.com.br/

ULTRAJE. [http:// www.ultraje.com.br](http://www.ultraje.com.br). Site oficial do Ultraje.

VIOLETA DE OUTONO. <http://www.violetadeoutono.com.br> . Site oficial do Violeta de Outono.

REVISTAS PESQUISADAS

BIZZ

SHOWBIZZ

GENERAL