

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE

CENTRO DE COMUNICAÇÃO E LETRAS

CURSO DE LETRAS

NATHÁLIA TAISE DE CAMARGO MENDES

A JUVENTUDE NAS MÚSICAS BRASILEIRAS

Análise das letras das canções “Como Nossos Pais”, de *Belchior e Elis Regina*, e
“Terra de Gigantes”, dos *Engenheiros do Hawaii*.

SÃO PAULO

2020

NATHÁLIA TAISE DE CAMARGO MENDES

A JUVENTUDE NAS MÚSICAS BRASILEIRAS

Análise das letras das canções “Como Nossos Pais”, de *Belchior* e *Elis Regina*, e
“Terra de Gigantes”, dos *Engenheiros do Hawaii*.

Trabalho de conclusão de curso, apresentado ao Centro de Comunicação e Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie como requisito parcial à obtenção do grau de Bacharelado-Licenciatura em Letras – Português / Inglês.

ORIENTADOR: Prof. Dr. Cristhiano Motta Aguiar

SÃO PAULO

2020

NATHÁLIA TAISE DE CAMARGO MENDES

A JUVENTUDE NAS MÚSICAS BRASILEIRAS

Análise das letras das canções “Como Nossos Pais”, de *Belchior e Elis Regina*, e
“Terra de Gigantes”, dos *Engenheiros do Hawaii*.

Trabalho de conclusão de curso, apresentado
ao Centro de Comunicação e Letras da
Universidade Presbiteriana Mackenzie como
requisito parcial à obtenção do grau de
Bacharelado-Licenciatura em Letras –
Português / Inglês.

Aprovada em: ____ de dezembro de 2020.

BANCA EXAMINADORA

Prof. Dr. Cristhiano Motta Aguiar
Universidade Presbiteriana Mackenzie

Prof. Dr. Eduardo da Rocha Marcos
Universidade Presbiteriana Mackenzie

À todos os músicos que um dia sonharam em mudar o mundo e à todos os jovens que um dia hão de o fazer.

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai, pelos ensinamentos, por sempre me lembrar que o Brasil está cheio de compositores incríveis, e por tudo mais.

À minha mãe, hey mãe, que durante a produção desse TCC foi leitora e revisora, por toda a ajuda que você sempre esteve disposta a dar e por ser quem sempre me recebe de braços abertos quando o mundo parece se fechar.

Às amigas da Letras, Ana, Babi, Lê Silva e Lê Lago, vocês foram meu porto seguro durante essa graduação, não sei o que teria sido de mim sem vocês.

À Karol por compartilhar os surtos, sempre me dar suporte e nunca me deixar esquecer que somos contadores de histórias.

À Josi, com quem sempre posso contar, por toda ajuda, amizade e por sempre acreditar em mim.

Ao Marcelo, que sempre esteve disposto a apontar as coisas óbvias, e também as não tão óbvias assim.

À querida Cíntia, pelas trocas de figurinhas.

Aos professores da Letras, por todos os conhecimentos ensinados.

E ao meu orientador, Cristhiano, por todas as aulas apaixonantes, por ter embarcado nessa ideia comigo e por todo o apoio e paciência.

Estávamos fazendo da música um meio de nos relacionarmos com o mundo, um jeito de entender melhor as coisas e passar adiante aquilo que a gente sentia.

(Marcelo Rubens Paiva)

RESUMO

Esta monografia se propõe a analisar as letras das músicas “Como Nossos Pais” e “Terra de Gigantes”, levando em consideração o contexto histórico e os gêneros musicais nos quais estão inseridas, e pensar como a juventude é colocada através delas. Para isso, se apoia nos escritos de Luiz Tatit e José Miguel Wiknik a respeito da canção; também recorre aos autores Marcos Napolitano, Marcelo Rubens Paiva, Clemente Nascimento, Arthur Dapieve e Carlos Pessoa Cunha para contextualizar a realidade dos anos de 1960 e 1980, e os gêneros MPB e BRock. Para realizar a análise das canções, é utilizado como apoio os estudos de Larissa Albuquerque, da dupla Larissa Lana e Cláudio Rodrigues Coração, e do livro biográfico de Humberto Gessinger. Por fim, reconhece como ambas as canções refletem o momento histórico vivido, e a maneira como a juventude, fonte do novo, se expressa através da música.

Palavras-chave: Juventude; Canção; MPB; BRock;

ABSTRACT

This monograph proposes to analyze the lyrics of the songs “Como Nosso Pais” and “Terra de Gigantes”, taking into account the historical context and the musical genres in which they are inserted, and to think about how youth is placed through them. For this, it relies on the writings of Luiz Tatit and José Miguel Wiknik about song; it also uses the authors Marcos Napolitano, Marcelo Rubens Paiva, Clemente Nascimento, Arthur Dapieve and Carlos Pessoa Cunha to contextualize the reality of the 1960s and 1980s, and the MPB and BRock genres. In order to accomplish the analysis of the songs, the studies of Larissa Albuquerque, the duo Larissa Lana and Cláudio Rodrigues Coração, and the biographical book of Humberto Gessinger, are used as support. Finally, it recognizes how both songs reflect the historical moment lived, and the way youth, the source of the new, expresses itself through music.

Keywords: Youth; Song; MPB; BRock;

SUMÁRIO

Introdução	8
1. Contextualizando música, MPB e BRock	14
1.1. Sobre a canção.....	14
1.2. A MPB	16
1.3. O BRock.....	18
2. A juventude nas canções de Belchior e Gessinger	23
2.1. Como Nossos Pais.....	23
2.2. Terra de Gigantes.....	27
Considerações Finais	34
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	37
ANEXO A – Letra de “Como Nossos Pais”	43
ANEXO B – Letra de “Terra de Gigantes”	44

Introdução

Esta monografia se propõe a analisar como a juventude é pensada nas letras de duas canções, sendo a primeira “Como Nossos Pais”, composta por Antônio Belchior, mas popularmente conhecida na voz de Elis Regina; e a segunda “Terra de Gigantes”, da banda Engenheiros do Hawaii. Para realizar a tarefa, também será levado em conta os gêneros a qual cada música pertence (MPB¹ e BRock², respectivamente) e o contexto histórico em que estão inseridas.

“Como Nossos Pais” foi lançada no álbum *Alucinação* de Belchior, em 1976. Antônio Carlos Gomes Belchior Fortanelle Fernandes, nascido no interior do Ceará, em 1946, abandonou o curso de medicina para dedicar-se inteiramente a música. Chegou ao sudeste brasileiro na década de 1970, mas foi em 1976 que se consagrou no cenário musical com o álbum *Alucinação*, “que se tornaria uma referência ao traduzir sentimentos, perplexidades e contradições de toda uma geração.” (ALBUQUERQUE, 2018, p. 3). Gravou diversos discos durante sua carreira, até o início do século XXI. Já nos anos 2000, Belchior não fez grandes participações no mundo da música e começaram especulações à sua volta sobre sua situação econômica. O músico veio a falecer em 2017 devido a um aneurisma da aorta.

A canção de Antônio Carlos ficou ainda mais conhecida pelo povo brasileiro quando lançada no álbum *Falso Brilhante* (também em 1976), agora na voz de Elis Regina Carvalho Costa, cantora gaúcha, nascida em 1945. Conhecida até hoje como uma das vozes mais poderosas do Brasil, Elis participou de movimentos como a Bossa Nova e foi uma das principais representantes da MPB. Engajada politicamente, expressava críticas à Ditadura Militar (1964 – 1985) em suas falas e músicas. Sofreu durante seus últimos anos de vida uma grande pressão, vinda da sociedade e das pessoas ao seu redor devido a suas ideologias e posicionamento político. Isso fez com que se aprofundasse em bebidas alcoólicas e drogas, culminando em sua morte aos 36 anos por uma overdose. Henfil, cartunista, escritor, e amigo próximo de Elis, fala sobre isso através de uma carta publicada na revista *IstoÉ*:

¹ MPB, sigla para Música Popular Brasileira, gênero musical que surgiu no Brasil em meados da década de 1960.

² BRock, termo criado pelo jornalista e crítico musical Arthur Dapieve para definir o rock nacional que surgiu em 1980.

Tu despistou todo mundo.
Mas eu, eu encontrei a caixa-preta. E vou abrir:
Nós homens te matamos, mulher.
Você dobrou tua voz e venceu. Dobrou teus negócios e venceu.
Dobrou tua consciência política e venceu.
Quis ser mulher livre e perdeu... (HENFIL, 1982).

Apesar de “Como Nossos Pais” ter sido originalmente escrita e interpretada por Belchior, não se deve ignorar a versão de Elis. As músicas de *Falso Brilhante* eram canções compostas por diversos músicos e interpretadas pela cantora, e “As canções escolhidas parecem ter sido escritas para a voz de Elis, mesmo os autores não sabendo que ela as haveria de cantar.” (CORAÇÃO; LANA, 2017, p. 10). Regina trouxe para a música algo a mais em sua performance, colocava nela um sentimento que nunca teria sido transmitido através da interpretação de Belchior.

Em “Como nossos pais”, a intérprete (Elis) apresenta um espírito de protesto que se perdeu com o passar do tempo. A performance sugere sofrimento com rancor e os arranjos musicais, com fortes batidas, retumbam aquele universo de constatação e inconformismo (CORAÇÃO, LANA, 2017, p. 12).

Já “Terra de Gigantes” foi lançada no álbum *A Revolta dos Dândis* (1987), pelos Engenheiros do Hawaii. A banda gaúcha era composta inicialmente por Humberto Gessinger, Augusto Licks e Carlos Maltz, estes que foram convidados, em 1985, a tocar no auditório da Faculdade de Arquitetura da UFRGS, e então fizeram nascer uma banda que iria durar uma noite só.

Estreia e despedida dos Engenheiros do Hawaii aconteceriam no dia 11 de janeiro de 1985, dia da abertura do primeiro *Rock in Rio*. Tentamos convencer algumas pessoas de que seria melhor nos ver tocar ao vivo do que assistir aos monstros sagrados pela TV (GESSINGER, 2009, p. 16).

A banda teve formações variadas, sendo a única constante a permanência de Humberto Gessinger, que também era o líder e principal compositor do grupo. Entre álbuns de estúdio, ao vivo e coletâneas eles lançaram 29 discos no total. Os Engenheiros do Hawaii esteve na ativa até 2008, quando por motivos pessoais acabaram entrando em um hiato por tempo indeterminado. Desde então Gessinger continua com sua carreira solo.

Algo em comum na MPB e no BRock é que a grande maioria dos seus artistas eram jovens brancos de classe média-alta, que era a elite bem escolarizada do país.

E isso se dava não por culpa dos artistas em si, mas por conta de um contexto histórico social que existia e ainda existe no Brasil.

Quando pensamos em juventude percebemos que pode ser algo um tanto abstrato. O Estatuto da Juventude aponta que são consideradas jovens as pessoas que possuem idade entre quinze e vinte e nove anos. Porém, estudos sobre o conceito deste termo colocam que “apesar da juventude ser considerada uma etapa biológica da vida, ela possui características culturais próprias e, portanto, deve ser avaliada e interpretada sociologicamente” (MACHADO, 2011, p. 1).

De acordo com Karl Mannheim (1966) a juventude tem o poder de dar ou não continuidade a uma geração. O jovem, ao entrar na adolescência, se vê transitando entre um mundo com costumes familiares e que lhe foi conhecido desde criança para outro do qual tudo é desconhecido. “O fato relevante é que a juventude vem de fora para os conflitos de nossa moderna sociedade. E é esse fato que faz da juventude o pioneiro predestinado para qualquer mudança da sociedade.” (MANNHEIN, 1966). Assim, pode-se escolher continuar ou não com as tradições da geração anterior.

Porém, se torna mais comum a não identificação entre as gerações, o que causa as chamadas descontinuidades intergeracionais, que podem acontecer sem maiores atritos ou através de grandes tensões, estas que “entendem que a causa da confrontação entre gerações, é resultado da formação de uma consciência geracional em decorrência da vivência, pelos jovens, de determinados processos que lhes são próprios.” (MACHADO, 2011, p. 19)

Edgar Morin (1981) ressalta a relevância de movimentos culturais para identificação da cultura juvenil, citando como primeiro deles o surgimento do rock-and-roll em 1955, pois “foi com o desenvolvimento dessa cultura em polos diferenciados de vivência juvenis, que os jovens puderam afirmar suas diferenças em relação a outros grupos sociais.” (MACHADO, 2011, p. 21). A partir de então, surgiram diversos movimentos ao longo das décadas, formados por jovens em uma tentativa genuína de expressar suas identidades e singularidades.

No presente trabalho também será pensada a canção em si, desde seu surgimento no século XX, diretamente dos terreiros da Tia Ciata no Rio de Janeiro, o modo como transmite ideias cotidianas através da música, passando pela pequena

revolução musical causada pelos gramofones, até sua estabilização como forma de expressão artística.

[A canção] Chegou como se fosse simplesmente uma outra forma de falar dos mesmos assuntos do dia-a-dia, com uma única diferença: as coisas ditas poderiam então ser reditas quase do mesmo jeito e até conservadas para a posteridade. [...] Ela constitui, afinal, a porção da fala que merece ser gravada (TATIT, 2004, p. 70).

A música se tornou, inegavelmente, parte da vida humana. Sendo uma área tão ampla, cada país, povo e época possui um estilo de música que os represente. Através dela, é possível se comunicar e expressar toda uma identidade cultural. A música pode existir para divertir, para expressar sentimentos ou para protestar. Se tornou algo tão intrínseco ao ser humano que se torna difícil explicar sua importância.

Mas a fragmentação está em tensão com a antiga e insistente capacidade que tem a música de ressoar a unidade do mundo. [...] Entreouvida em bloco, como totalidade pulverizada no seu ruído-silêncio, ela é também a sinfonia inacabada da angústia e da impossibilidade, a neutra loucura e a dor de um mundo sem promessa [...] (WISNIK, 2017, p. 213).

Ao pensarmos nas duas canções a serem aqui trabalhadas, vemos como cada uma delas, e os movimentos MPB e BRock, representaram a juventude brasileira em suas respectivas épocas. E Luís Augusto Fischer (2009) exemplifica isso muito bem, quando conta que lendo uma análise em um jornal carioca, vê uma frase que todos entendem sem que seja preciso explicar, “que para muitos a juventude é uma banda numa propaganda de refrigerantes”. E então:

Estava ali a demonstração viva da presença do Humberto e dos Engenheiros: uma frase de uma canção – e não custa lembrar que milhares de canções e milhões de frases andam por aí, todo santo dia –, uma particular frase de uma específica canção, era citada para compartilhar todo um comentário, toda uma visão de mundo, toda uma experiência geracional (FISCHER, 2009, p. 279 – 280).

A partir de experiências assim vemos o quão importante e significativo se tornou a música para o mundo. E como podemos ver a história de uma nação se formando através das canções.

A MPB surge em meio à ditadura militar que o Brasil viveu, logo após o surgimento do Ato Institucional número 5, que foi um instrumento legal promulgado em 1968, que aprofundava a repressão presente no Regime Militar. Assim, a censura prévia existente interferia drasticamente no que se consumia pela população quando

o assunto era música. E é no meio dessa privação que se consagra a Música Popular Brasileira.

[...] MPB, sigla que sintetizava a busca de uma nova canção que expressasse o Brasil como projeto de nação idealizado por uma cultura política influenciada pela ideologia nacional-popular [...] (NAPOLITANO, 2002, p. 1).

Com isso podemos ver que as pessoas buscam na música um meio de expressar aquilo que está sendo vivido. Conforme as mudanças sociais acontecem, também se mudam as canções. Portanto, quando se dá a abertura política do país e pouco depois o início da redemocratização do Brasil, a nova geração sente uma necessidade de mudança, aparecendo no cenário musical brasileiro o chamado BRock, um *rock n' roll* em português inspirado no lema punk *do-it-yourself* (faça você mesmo).

Os discursos do rock no Brasil pós-ditadura oscilavam desde críticas diretas, cruas e agressivas, fruto das influências punk sobre esse movimento, [...] à canções mais bem elaboradas (influenciadas pelo rock progressivo dos anos 70), chegando até o new wave, predominante entre os cariocas (CUNHA, 2012, p. 39).

Todos esses temas serão aprofundados ao longo deste estudo, que será dividido em dois capítulos, “Contextualizando música, MPB e Brock” e “Analisando as canções”. Dentro do primeiro capítulo veremos como pode se entender a canção. Para isso seguiremos com as reflexões de Luiz Tatit, músico e linguista paulista, no livro *O Século da Canção* (2004) e de José Miguel Wisnik, músico e doutor em Teoria da Literatura e Literatura Comparada, com sua obra *O Som e o Sentido* (2017). A partir dessa base teórica também será abordado um pouco sobre a história da MPB. E encerraremos o capítulo um dando atenção à trajetória do rock nacional dos anos 1980, aqui tendo como embasamento o livro *BROCK, o rock brasileiro dos anos 80* (2015), do jornalista e crítico musical Arthur Dapieve.

Seguimos para o capítulo “A juventude nas canções de Belchior e Gessinger”, onde será realizada a análise das letras das canções “Como Nossos Pais” e “Terra de Gigantes”, aqui seguindo com a autora Larissa Albuquerque e a dupla Larissa Lana e Cláudio Rodrigues Coração com seus respectivos artigos, *Uma análise do tempo na música popular brasileira: o álbum Alucinação (1976), de Belchior* (2018) e *Elis Regina: O poder da voz da Pimentinha em Falso Brilhante* (2017). Por fim, também serão utilizadas as biografias *Pra Ser Sincero* (2009), que retoma a carreira dos

Engenheiros do Hawaii, escrito pelo próprio Humberto Gessinger, e *Meninos em Fúria* (2016), por Clemente Tadeu Nascimento e Marcelo Rubens Paiva.

E em Considerações Finais será retomado brevemente todos os pontos abordados, salientando como a juventude utiliza a música como forma de expressão, e como a própria é colocada nas letras das músicas “Como Nossos Pais” e “Terra de Gigantes”.

1. Contextualizando música, MPB e BRock

1.1. Sobre a canção

Quando se pensa em canção e em sua origem, principalmente se pensarmos num âmbito mundial, os detalhes são muitos e a história é longa, porém, se nos concentrarmos no Brasil, conseguimos resumir os fatos voltando aos meados do século XIX, que foi quando se começou a colocar letras em melodias que até então possuíam apenas o batuque.

Na época dois estilos de músicas se destacavam, o lundu (trazido ao Brasil da África) e a modinha (levada a Portugal do Brasil). O principal nome ligado às modinhas foi Domingos Caldas Barbosa, e as características de suas músicas, que também estavam presentes nos lundus, serviram de base para a configuração de música que dominou o país no século XX.

Suas peças baseavam-se num aparato rítmico oriundo dos batuques, suas melodias deixavam entrever gestos e meneios da fala cotidiana, o que lhe permitia “dizer” o texto com graça e com força persuasiva, e, finalmente, suas inflexões românticas, expandido o campo de tessitura das canções, introduziam um certo grau de abstração sublime (distante do chão), mas, mesmo assim, não se desprendiam do corpo do intérprete (considerado como sujeito que sente) (TATIT, 2004, p. 27).

Partindo disso, surgem então os frequentadores de terreiros da Tia Ciata, ela que foi uma das grandes disseminadoras da cultura negra no país, e sendo uma das figuras mais importantes no surgimento do samba carioca. Esses locais eram um ambiente de reunião da comunidade negra, onde eles eram bem-vindos para celebrar sua própria cultura. A principal atividade na casa de Tia Ciata era a música no fundo do quintal:

Imagina-se, então, nos cômodos intermediários ou ante-salas de visita, os já consagrados lundus e polcas garantindo a animação dos bailes de classe média. E nas salas de visita, por fim, o choro que já desfrutava um certo prestígio e reproduzia, por vezes, a situação de sala de concerto, onde se apresenta “música para ouvir” (TATIT, 2004, p. 31).

Os terreiros passaram a representar a totalidade social e musical do Brasil no início do século XX e a música ali produzida começou aos poucos a ser chamada, e generalizada, de Samba.

Até que temos um ponto de virada: o surgimento das máquinas de gravação no Rio de Janeiro. A partir de 1904, surge a primeira leva de cantores profissionais de disco no Brasil. A música começa a ser vista como um meio de trabalho e até mesmo de sustento.

Os cantores de fundo de terreiro, agora chamados de sambistas, tinham o costume de criar suas canções no calor do momento, na improvisação. Usavam para isso falas e assuntos cotidianos. O que resultava na dificuldade de memorizar as letras. Mesmo que a melodia ficasse na cabeça, as palavras logo eram esquecidas e restava apenas a ideia daquilo que tinha sido transmitido, assim como em uma conversa. Então, com o surgimento do gramofone, os sambistas começam a gravar suas canções, fazendo com que tudo mudasse. “Portanto, o encontro dos sambistas com o gramofone mudou a história da música brasileira e deu início ao que hoje conhecemos como canção popular.” (TATIT, 2004, p. 35).

Agora, quando pensamos na canção em si vemos que ela é algo que evoluiu da fala. Ao nos comunicamos diariamente, do modo como sempre fazemos, mesmo sem querer, acabamos colocando entonações nas palavras e nas frases. Frisamos certa sílaba aqui ou alongamos ali. Abaixamos ou aumentamos o tom no começo ou no fim de uma sentença. Porém, logo que a mensagem é passada, essa transmissão de tonalidades e entonações é esquecida pelo ouvinte e pelo próprio falante. Mas, quando fazemos dessas falas uma canção, a situação muda.

Ao se transformar em canção, a oralidade sofre inversão de foco de incidência: as entoações tendem a se estabilizar em “formas musicais”, na medida em que se instituem células rítmicas, curvas melódicas recorrentes, acentos regulares e toda sorte de recursos que asseguram a definição sonora da obra; a letra, por sua vez, liberta-se consideravelmente das coerções gramaticais responsáveis pela inteligibilidade de nossa comunicação diária e também se estabiliza em suas progressões fônicas por meio de ressonâncias aliteradas (TATIT, 2004, p. 42).

Já no começo de sua existência, a canção era usada para transmitir todos os tipos de mensagens, por exemplo os sambistas dos terreiros, que através de suas letras mandavam recados aos amigos e inimigos, discutiam polêmicas, faziam declarações ou reclamações amorosas e também produziam tiradas de humor, dizendo tudo isso “de maneira convincente, com as inflexões entoativas adequadas, e, no entanto, conservando a musicalização necessária à estabilidade do canto” (TATIT, 2004, p. 42 – 43).

1.2. A MPB

A Música Popular Brasileira (MPB) é reconhecida por todo o país, e atualmente pode até ser tachada como um estilo de música antigo, porém, surgiu, na década de 1960, diretamente da boca dos jovens.

Por muitos anos o que se conhecia por música brasileira era a Bossa Nova, que trazia nomes consagrados como Tom Jobim, Vinícius de Moraes, João Gilberto, Nara Leão e muitos outros. Porém, quando se instaura a Ditadura Militar em 1964, surge uma necessidade de protesto contra o regime, principalmente vindo da comunidade universitária. Então, as letras românticas e a melodia calma da Bossa Nova não eram mais o suficiente para os ouvintes que sentiam a urgência de se posicionar contra o governo militar. Assim, aos poucos os cantores já consagrados, e outros que estavam surgindo, começaram a cantar uma música um pouco diferente, que teve seu apogeu com o cantor Geraldo Vandré.

A música especificamente de protesto compunha com outras do mesmo estilo, mas menos direcionadas do ponto de vista ideológico, o gênero que passou a ser chamado de MPB. Contribuiu para o crescimento dessa tendência o surgimento explosivo da cantora Elis Regina que, em meados dos anos sessenta, centralizou seu programa de televisão O Fino da Bossa (que de bossa nova tinha muito pouco) o ímpeto criativo dos numerosos compositores que chegavam a São Paulo dos mais diversos cantos do país (TATIT, 2004, p. 52 – 53).

Rapidamente, a MPB se tornou a voz de todo um povo que gritava pelas injustiças de um governo autoritário. Após a instauração do Ato Institucional número 5 (AI-5), a censura caiu fortemente sobre todos os meios de entretenimento e principalmente sobre esses cantores e compositores, entretanto essa repressão ajudou a consolidar esse gênero como um espaço de resistência cultural e política.

Assim, as imagens de “modernidade”, “liberdade”, “justiça social” e as ideologias socialmente emancipatórias como um todo, impregnaram as canções de MPB sobretudo na fase mais autoritária do Regime Militar, situada entre 1969 e 1975 (NAPOLITANO, 2002, p. 3).

A MPB juntou muitos nomes que se tornaram símbolos da luta contra a Ditadura Militar. Toda a comunidade artística sofreu com a censura da época, mas quando falamos de música, podemos citar pessoas como Caetano Veloso e Gilberto Gil, que foram presos e então se exilaram em Londres, Chico Buarque, exilado na Itália e Vandré, que se exilou no Chile, entre muitos outros.

O que se percebe é que era através desse gênero musical que os jovens das décadas de 1960 e 1970 se expressavam, já que eram eles também os mais engajados nos protestos políticos.

O engajamento da música de protesto contava com o respaldo da intensa luta dos estudantes, cuja organização, ainda livre de intervenção das autoridades (que já havia paralisado os sindicatos de classes), desencadearia quase todas as formas de contestação que tomaram conta do país, principalmente em 1968 (TATIT, 2004, p. 55).

Porém, a MPB não se limitou apenas à comunidade estudantil ou aos extratos mais intelectualizados. A sua penetração em faixas de público mais amplas “desempenhou um papel importante na ‘educação sentimental’ e política de uma geração inteira de jovens, principalmente: a chamada geração A1-5.” (NAPOLITANO 2002, p. 11). Algo que ajudou na divulgação desse estilo de música para uma rede maior de pessoas foram os festivais.

Emissoras de TV como a Record e a Globo produziam e transmitiam festivais de músicas como o Festival da Música Popular Brasileira (Record) e o Festival Internacional da Canção (Globo). Foi no Festival Internacional da Canção (FIC) de 1968, que aconteceu no Maracanãzinho (RJ), que a música “Sabiá” de Tom Jobim e Chico Buarque venceu a canção “Pra não dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré, em um momento que entrou para a história.

“Sabiá” é uma bela música que faz alusão à “Canção do Exílio”, poema de Gonçalves Dias, e cutucava discretamente as feridas do regime militar, que obrigavam mais e mais pessoas a se exilarem do Brasil. Porém ela não teve chance quando Vandré cantou no palco a canção que imediatamente conquistaria a todos. Apelidada de “Caminhando e Cantando”, sua música apontava com muita clareza os problemas e as injustiças do então governo atual. Mas, no momento da decisão, dois militares presentes no festival alertaram que “Pra não dizer que não falei das flores” não poderia ganhar o FIC.

Quando “Sabiá” é anunciada como vencedora, a multidão se exalta em indignação: todos sabiam que a canção de Vandré era a preferida. Foi somente quando o próprio Geraldo subiu no palco e disse “a vida não se resume em festivais” que a audiência se tranquilizou.

Após acalmar o público com o discurso que marcou a história dos festivais de música, Vandré começa a cantarolar a introdução de sua mais famosa música. As vaias desorganizadas logo se tornam um coro

que acompanha a melódica voz do paraibano, que começava "*Caminhando e cantando e seguindo a canção...*" (NOGUEIRA, 2019).

Meses depois o AI-5 é instaurado e Vandrê se vê obrigado a se exilar do Brasil, porém, não sem que sua música fosse eternizada como o grande hino de resistência contra a ditadura militar.

A MPB continuou firme no cenário musical brasileiro por muitos anos, até o começo da década de 1980, época em que também começava a reabertura do governo brasileiro.

Por volta de 1983, o cenário musical brasileiro e as energias da indústria fonográfica irão se voltar para o *rock* brasileiro. A partir daí, a MPB manterá intacta sua aura de "qualidade musical" e trilha sonora da resistência, mas deixará de ser o carro-chefe da indústria fonográfica brasileira (NAPOLITANO, 2002, p. 11).

1.3. O BRock

A primeira vez que surgiu no Brasil uma música que se podia chamar de "rock", foi nas décadas de 1950 e 1960 com a Jovem Guarda. Roberto Carlos, Erasmo, Wanderléia e companhia traziam ao cenário brasileiro músicas estadunidenses e inglesas, com as letras traduzidas e ritmos dançantes.

Porém, esse estilo não é nada parecido com o que conhecemos quando pensamos em rock n' roll. Tirando a melodia e as batidas, que eram inteiramente inspiradas e na maioria das vezes copiadas de bandas como The Beatles, a Jovem Guarda colocava nos ritmos letras em português que falavam de coisas banais e cotidianas, mas uma das características do gênero era que as mensagens que transmitiam não tinham um pingão de protesto ou qualquer tipo de polêmica. Foi isso que derrubou o grupo quando chegou a Ditadura Militar, pois, em uma época em que a população pedia por justiça e liberdade, aqueles que não agiam contra o governo eram taxados de cúmplices, mesmo que não tivessem culpa alguma.

Em seguida, por pelo menos metade da década de 1960 e toda a de 1970, a MPB dominou o Brasil. Porém, o rock não ficou totalmente desaparecido, pois foi em 1971 que surgiu aquele que seria conhecido como o pai do rock brasileiro. Diretamente da Bahia, o lugar menos provável para surgir um roqueiro, Raul Seixas começava a conquistar espaço. Seu estilo quebrava com qualquer associação do rock

com a Jovem Guarda, e suas letras viajavam entre românticas, psicodélicas e críticas. E é desse berço que começa a nascer o rock dos anos 80.

Os anos de 1980 estavam criando jovens que se sentiam um tanto perdidos, pois era um período confuso, era o começo do fim da ditadura e o país estava aos poucos reabrindo politicamente. Falando de música, a MPB começava a ser deixada para trás e quanto ao rock, apesar de Raul, o que se conhecia no Brasil eram as bandas estrangeiras. Quando o jornalista Arthur Dapieve escreve que ao ver pela primeira vez a banda Blitz tocar, ele custou a acreditar que aquilo fosse rock, faz sentido.

Chegando no quarto o negócio é lavar a cabeça com um disco de rock de verdade. Humm, que tal pôr no picape *Master of reality?* Não, não, melhor sacar da estante *Never mind the bollocks – Here's the Sex Pistols* e escutar Johnny Rotten rir da nossa cara: “No future, no futuure, no futuuure for you...” [...].
Melhor virar na cama e dormir.
Mas aí, no meio do sonho, aparece alguém dizendo “você não soube me amar” (DAPIEVE, 2015, p. 11 – 12).

Depois que o “rock deu uma blitz na MPB”, como um dia disse Gilberto Gil, ficou difícil contar quantas bandas surgiram no Brasil, mas alguns nomes ficaram marcados na história, como Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso, Titãs, Ultraje a Rigor, RPM, Legião Urbana, Engenheiros do Hawaii, entre outras. As bandas surgiam no geral num eixo São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília, e a grande responsável por distribuir as músicas foi a rádio Fluminense FM. É esse pedaço da história da música que chamamos de BRock:

O que era esse tal de BRock? Era o reflexo retardado no Brasil menos da música do que da atitude do movimento punk anglo-americano: *do-it-yourself*, ainda que não saiba tocar, ainda que não saiba cantar, pois o rock não é virtuoso. Era um novo rock brasileiro, falando em português claro as coisas comuns ao pessoal de sua própria geração: amor, ética, sexo, política, polaroides urbanos e dores de crescimento e maturação – mensagem transmitidas pelas brechas do processo de redemocratização (DAPIEVE, 2015, p. 199).

Como colocado anteriormente, os jovens dos anos 1980 não se identificavam com a geração anterior, principalmente com a MPB, e isso se dava especialmente por causa da situação política do país. Os artistas dos anos 60 e 70 estavam acostumados a não poder falar abertamente o que queriam, por conta da censura, precisavam disfarçar suas letras e fazer malabarismos com a língua portuguesa para transmitir suas mensagens. Porém, agora que a ditadura estava terminando, a nova geração

não tinha mais a necessidade ou a paciência para ouvir letras “mascaradas”. Por isso, uma das principais características do rock era falar “na lata” tudo o que queriam, afinal, agora eles podiam.

Realmente não precisamos entrar nessa de masturbação intelectual, vocabulário hermético e citações de autores desconhecidos para provar qualquer coisa sobre o nosso país. Isto é insegurança de uma geração mais velha, frustrada, porque não teve permissão para abrir a boca. Não precisamos disso (Renato Russo apud BRYAN, 2004, p. 138).

Entretanto, é errado pensar que a censura desapareceu completamente junto com a ditadura, ela apenas mudou de comando. O que antes era supervisionado pelos militares, agora era trabalho da Polícia Federal. “Censura? Ora... Nos jornais não existia mais. Nos teatros raramente. Na música ainda pulsava, como um verme em coma que resistia a todos os inseticidas e antibióticos.” (NASCIMENTO; PAIVA; 2014, p. 118). Músicas e discos eram censurados em todos os lados, Raul Seixas, Renato Russo, Blitz, Titãs, Lobão etc. Ninguém escapava. Eram barradas qualquer composição considerada subversiva, desde denúncias contra o governo ou instituições federais, até letras com palavrões ou conteúdo minimamente sexual. Em desforra, Leo Jaime compôs a música “Solange”, uma homenagem para Solange Maria Teixeira Hernandez, chefe do departamento responsável pela censura brasileira de 1981 a 1984. A censura só foi realmente abolida em 1988, com a promulgação da nova Constituição.

Eu tinha tanto pra dizer / Metade eu tive que esquecer / E quando eu tento escrever / Seu nome vem me interromper / Eu tento me esparramar / E você quer me esconder / Eu já não posso nem cantar / Meus dentes rangem por você / Solange, Solange / É o fim Solange / Eu penso que vai tudo bem / E você vem me reprovar / Eu já não posso nem pensar / Que um dia eu ainda vou me vingar / Você é bem capaz de achar / Que o que eu gosto de fazer / Talvez só dê pra liberar / Com cores pra depois do altar / Solange, Solange / É o fim Solange (JAIME, 1985)

Os primeiros anos da década de 1980 foram marcados pelo começo da decadência da ditadura. Os militares começavam a perder o poder enquanto a pressão pela volta da democracia aumentava. Essa tensão trouxe um aparente desespero por parte dos militares, o que levou a ações extremas, como a onda de bombas que explodiram nos anos de 1980 a 1984.

Em 1980, no dia 26 de abril, uma bomba explodiu numa loja que vendia ingressos para o show de Primeiro de Maio. No dia 30, explodiu a primeira banca de jornal. Até setembro, São Paulo, Brasília, Rio, Porto Alegre, Curitiba, Belo Horizonte e Belém viram explodir bancas que vendiam jornais livres da censura e contrários ao regime. As notícias eram assustadoras. Era o próprio Estado em racha, milicos contra milicos, e todos sacaram isso (NASCIMENTO; PAIVA; 2014, p. 81).

Bombas eram colocadas em eventos lotados, hotéis, que hospedavam exilados políticos que voltavam ao país depois da anistia, colégios, como a que feriu onze estudantes no Colégio Social da Bahia, bares etc. As explosões só cessaram efetivamente em 1984, com o fim do regime militar. Sendo uma das últimas a que explodiu o teatro Tuca, da PUC, em 22 de setembro de 1984.

Renato Russo representa esse momento da história brasileira na música “Faroeste Caboclo”, em que conta a narrativa de João de Santo Cristo, homem negro e pobre tentando sobreviver no país, apesar de todas as injustiças sociais:

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 (LEGIÃO URBANA, 1987).

Nessa música ele expõe abertamente os crimes envolvendo as explosões, e acusa diretamente os militares e homens poderosos que estavam no poder como responsáveis. É esse tipo de discurso “intimista, simples e direto dessas canções” (CUNHA, 2012, p. 43) que favoreceu a identificação de grande parte dos jovens com esse rock que nascia no Brasil.

Essa nova geração tentava de todas as formas cortar qualquer semelhança com o passado, pois sentiam uma necessidade de novos ares, em parte porque o próprio país estava passando por uma grande mudança. Entretanto, mesmo estando finalmente saindo do terror que foi o período de ditadura militar, a situação não era boa e ainda estava longe de ser. Logo, “a juventude dos anos 80 curti uma amarga ressaca pós ditadura. A situação econômica do país era assustadoramente ruim, inflação, desemprego, corrupção. Assim era o Brasil que os militares deixavam de herança para os anos 80”. (CUNHA, 2012, p. 45).

No Brasil, a transição do regime militar para a democracia foi feita através de um acordo de anistia ampla, concedendo a indulgência até

mesmo para os torturadores. Era tanta desilusão que alguém chegou a berrar desesperadamente “Ideologia, eu quero uma pra viver”. (CUNHA, 2012, p. 46).

Com a popularização do gênero no país, em janeiro de 1985 acontece no Rio de Janeiro o primeiro Rock in Rio, que marcava também o fim da ditadura militar no Brasil. Juntando no mesmo palco monstros do rock internacional como Queen, AC/DC e Iron Maiden, com recém surgidos monstros brasileiros, como Paralamas do Sucesso, Blitz e Barão Vermelho – enquanto os Engenheiros do Hawaii se apresentavam numa faculdade no outro extremo do país.

[...] na época, ninguém imaginava que iria sobreviver para ver isso, que iria sobreviver para ver o primeiro Rock in Rio completar 30 anos junto com o fim da ditadura militar...

Pois bem: sobrevivemos. (DAPIEVE, 2015, p. 7)

Mas, enquanto ainda não chegavam no aniversário de 30 anos, as bandas nacionais continuavam a fazer seus shows e lançar seus discos. As novatas tinham uma rota óbvia de apresentações, passando por boates e casas de show em São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. E esses eventos também eram algo que aproximava os ouvintes da música, pois eles estavam em contato direto com os artistas, a ponto de que pudessem ver a playlist do show escrita num papel amassado, colada no chão, aos pés de Renato Russo. “Esse ‘clima amadorístico’, aliado ao uso de uma ‘linguagem coloquial’ e de um idioma musical simples, teria logo encontrado grande respaldo junto ao público” (RIBEIRO, 2005, p.47).

O rock brasileiro, falado em português, nunca morreu, mas teve sua fase mais forte durante a década de 1980. Arthur Dapieve (2015) diz que o BRock, especificamente, encontrou seu fim no dia 07 de julho de 1990, dia da morte de Agenor Araújo, ex-vocalista da banda Barão Vermelho, também conhecido como o Poeta do Rock.

E por que não dia 1º de janeiro? Porque o espírito de uma década não obedece ao calendário, seus sinais e símbolos podem se esparramar um pouco pra lá, um pouco pra cá. Com a história do BRock não foi diferente. Seis meses e sete dias depois da virada oficial dos anos 80 para os 90 morreu Cazuza, seu grande mito. [...] E Cazuza reunia todos os principais traços do roqueiro brasileiro da década de 80, os traços que definiriam o próprio movimento [...], aqui chamado ufanisticamente de BRock (DAPIEVE, 2015, p. 199).

2. A juventude nas canções de Belchior e Gessinger

2.1. Como Nossos Pais

Não quero lhe falar, meu grande amor
Das coisas que aprendi nos discos
Quero lhe contar como eu vivi
E tudo o que aconteceu comigo. (BELCHIOR, 1976)

É assim que Belchior inicia sua música mais conhecida, sem enrolações para dizer ao que veio. Prepara o ouvinte, e seu grande amor, avisando que essa não vai ser uma canção sobre coisas belas, mas sobre a realidade vivida por ele.

Viver é melhor que sonhar / Eu sei que o amor é uma coisa boa / Mas também sei que qualquer canto / É menor que a vida de qualquer pessoa. (BELCHIOR, 1976)

“Como Nossos Pais” foi lançada inicialmente no álbum *Alucinação*, em 1976. Este que só foi produzido graças à ajuda da cantora já conhecida nacionalmente, Elis Regina. A gaúcha, que na maioria das vezes era apenas intérprete e não compositora, estava à procura de novas letras, em busca das músicas para o seu próximo álbum. Assim, conheceu Antônio Carlos Belchior, cearense perdido em São Paulo e sem nada no bolso. Ofereceu seu estúdio para que o músico gravasse suas canções, e saiu dali decidida que duas das músicas iriam para seu repertório: “Velha Roupas Coloridas” e “Como Nossos Pais”.

Foi no álbum *Falso Brillante* de Elis, lançado também em 1976, que “Como Nossos Pais” ganhou reconhecimento nacional. Disco esse que foi um divisor de águas na carreira da cantora. Quanto a música em questão, há poucas diferenças da interpretação da gaúcha para a do cearense, a letra permanece intacta. Alguns arranjos e batidas são mudadas, deixando a versão dela mais agitada. Porém, a grande diferença de tudo foi Elis. Sua voz, somada à sua presença de palco, fez toda a diferença na música, a deixando mais intensa e reforçando, de uma maneira que apenas ela era capaz de fazer, todos os sentimentos expressos na canção apenas com a voz.

Mas ao escutar, percebemos que não poderia ter sido de outro modo. A voz doce se mostra cheia de dor e, ao mesmo tempo, cheia de

esperança. Equilibrava técnica vocal apurada e emoção. A gesticulação com os braços e o seu sorriso fizeram dela uma presença marcante no palco. (CORAÇÃO; LANA; 2017, p.10)

Assim, apesar de Belchior ter composto e também performado de maneira muito boa, foi Elis que realmente conseguiu transmitir com precisão todas as emoções que o compositor colocou em palavras.

Elis era conhecida como “Pimentinha”, devido à suas palavras ácidas e críticas que normalmente não tinha medo de usar. Foi assim que durante uma entrevista na Holanda, para a revista *Tros-Nederland*, em 1968, ela afirma que “o Brasil está sendo governado por um bando de gorilas”, isso, somado à sua associação a artistas considerados subversivos pelos militares, como Chico Buarque, Geraldo Vandré e Edu Lobo, e levando em conta músicas que havia gravado como “*Black is Beautiful*” (que ressaltava a beleza da cultura negra), fez com que Elis Regina acabasse numa sala de interrogatório militar. Durante quatro horas de tensão psicológica, a cantora teve que dar detalhes de sua vida profissional e íntima. Ao fim os oficiais ali presentes “aconselharam que a intérprete mantivesse sigilo sobre o que ocorrera nas dependências daquele órgão militar” (MATTOS, 2016).

Elis começa então a ser vigiada constantemente pelo governo. Com um filho pequeno que nem havia completado dois anos, sendo mãe solo e desquitada, decide não se arriscar muito. Então quando os militares a chamam para cantar o Hino Nacional nas Olimpíadas do Exército em 21 de abril de 1972, ela aceita devido à pressão que vinha sentindo.

Situações como esta não eram incomuns em anos de ditadura. A censura era pesada e não só quando se tratava de arte ou jornais, mas também em ações cotidianas. A liberdade havia se perdido, não havia mais espaço para viver, fazer o que quisesse ou falar o que tivesse vontade.

Por isso cuidado, meu bem / Há perigo na esquina / Eles venceram e os sinais estão fechados pra nós / Que somos jovens / Para abraçar seu amor / E beijar sua menina, na rua / É que se fez o seu braço, o seu lábio e a sua voz (BELCHIOR, 1976).

Belchior faz um retrato desse cenário em alguns trechos de “Como Nossos Pais”, apontando como ações simples como abraçar um irmão e beijar uma menina, poderiam ser facilmente reprimidas, ao mesmo tempo que reforça que os jovens foram feitos para serem livres.

A vigilância caía de forma mais dura em cima dos jovens, que eram considerados perigosos, pois eles representavam a maior força opositora contra o regime militar. Os jovens estavam na área musical, que era cada vez mais censurada, e nas escolas, onde se concentravam as forças de resistência. Os militares não mediram esforços para a contenção dos estudantes.

O Ato Institucional Nº 5 (AI-5), decretado em dezembro de 1968, foi um passo decisivo no endurecimento do regime militar e acabou por sufocar o movimento estudantil. Prisões, torturas e mortes se tornaram frequentes. [...]

O AI-5 foi levado para dentro das escolas pelo Decreto-lei 477 que proibiu por três anos a matrícula de 245 estudantes considerados subversivos e intimidou outros tantos. Os jovens organizados ofereciam uma grande ameaça à ditadura. (ESTUDANTES, [s.d.]).

Belchior retoma esse tópico mais uma vez com os versos “Já faz tempo eu vi você na rua / Cabelo ao vento / Gente jovem reunida / Na parede da memória / Essa lembrança é o quadro que dói mais”, lamentando a saudade que sente de ter a completa liberdade, que foi tirada de si e de todos os jovens.

Depois do episódio em que Elis se apresenta para os militares, a cantora recebe duras críticas da oposição, que também era seu grande público, sendo acusada de ser apoiadora da ditadura. O cartunista Henfil, que na época desenhava para o jornal *O Pasquim*, jornal de referência da resistência, publica uma charge em que comparava Elis com o francês Maurice Chevalier, que se apresentou na Alemanha a convite de Hitler.

Essa recepção deixa a cantora abalada. Pouco tempo depois ela lança o álbum *Falso Brilhante*, que foi um disco de “músicas com temáticas sociais, o que demonstra o engajamento da cantora” (CORAÇÃO; LANA; 2017, p. 3). Três anos depois, em 1979, Elis faz de vez as pazes com Henfil e toda a oposição ao surgir com a música “O Bêbado e o Equilibrista”, composta por Aldir Blanc, musicada por João Bosco e brilhantemente interpretada por Elis, que trazia na letra:

Meu Brasil / Que sonha com a volta do irmão do Henfil / Com tanta gente que partiu / Num rabo de foguete / Chora / A nossa pátria mãe gentil / Choram Marias e Clarices / No solo do Brasil (REGINA, 1979).

O irmão do Henfil era Hebert José de Souza, sociólogo que foi obrigado a se exilar no Chile, assim como muitos brasileiros. Com essa música Elis se torna um símbolo de resistência.

Ao ouvir a versão final dessa gravação, mostrada pela cantora, o caricaturista percebeu que a anistia sairia. Ligou para o irmão exilado, Betinho, e sentenciou: “agora temos um hino, e quem tem um hino faz uma revolução” (MATTOS, 2016).

É com esse sentimento de esperança que Belchior compõe os versos:

Você me pergunta / Pela minha paixão / Digo que estou encantado / Como uma nova invenção / Eu vou ficar nessa cidade / Não vou voltar pro sertão / Pois vejo vir vindo no vento / Cheiro de nova estação (BELCHIOR, 1976).

Passando um sentimento de persistência, o eu-lírico garante que vêm mudança por aí. Afirma também que não irá voltar para o sertão, fazendo referência a migração do próprio Belchior do Ceará para São Paulo, como de tantos outros milhares de brasileiros que já fizeram o mesmo caminho. Um pouco depois ele retoma a esperança cantando:

Você pode até dizer que eu tô por fora / Ou então que eu tô inventando / Mas é você que ama o passado / E que não vê / É você que ama o passado / E que não vê / Que o novo sempre vêm (BELCHIOR, 1976).

Reafirmando que a novidade está chegando, e falando a um governo repressor e conservador que por mais que eles tentem impedir a renovação, a mudança é inevitável, e nada dura para sempre.

Belchior se apresenta como um artista que, mesmo com pouca experiência, traz consigo uma raiz nordestina muito marcante, um diálogo constante com uma geração anterior, junto de uma esperança na mudança do presente em nome de uma juventude na qual ele se inclui. (ALBUQUERQUE, 2018, p. 4).

Porém, apesar dessas visões otimistas de mudança no futuro, o eu-lírico admite uma derrota. Com os versos que se repetem diversas vezes durante a música:

Minha dor é perceber / Que apesar de termos feito tudo / Tudo / Tudo o que fizemos / Ainda somos os mesmos / E vivemos / Ainda somos os mesmos / E vivemos / Como os nossos pais (BELCHIOR, 1976).

Belchior confessa aqui que a juventude não está ganhando. Que apesar de todas as lutas, brigas e protestos nada mudou. “Nossos ídolos ainda são os mesmos”, ele afirma em outro trecho da canção. E esse sentimento pessimista se intensifica nas últimas estrofes, ao perceber que aqueles que começaram a revolução, que

incentivaram os jovens a se manifestarem, já desistiram da causa, por medo ou acomodação. “Hoje eu sei que quem me deu a ideia / De uma nova consciência e juventude / Tá em casa / Guardado por Deus / Contando vil metal” (BELCHIOR, 1976).

Por fim, é perceptível como Belchior imprime na música um pensamento de toda uma geração. Começa passando pelas censuras e repressões vividas, especialmente pelos jovens, devido ao momento de ditadura. Demonstra os resquícios de esperança que ainda restam em si, exibindo a fé que tem nas novidades e nas mudanças. Mas deixa em maior peso o sentimento de derrota, de uma luta que foi em vão, pois apesar de todos os esforços dessa nova geração, Belchior denuncia, “que ainda somos os mesmos e vivemos como os nossos pais”.

2.2. Terra de Gigantes

“Hey mãe, eu tenho uma guitarra elétrica / Durante muito tempo isso foi tudo o que eu queria ter” (ENGENHEIROS DO HAWAII, 1987). A frase composta por Gessinger, que abre a canção da banda Engenheiros do Hawaii, resumia muito bem o sentimento dos milhões de adolescentes e jovens adultos espalhados por todo o Brasil no início da década de 1980.

Com um cenário político confuso, anos que levariam ao fim da ditadura e à sofrida redemocratização do país, a população, em especial àqueles que começavam agora a se entender como parte do mundo, a juventude, sentia na pele as injustiças sociais provindas das ações governamentais. Especialmente a classe baixa, economicamente falando, e é desse sentimento de indignação que começa a surgir, nas periferias da cidade de São Paulo, um movimento que mudaria a música brasileira: o punk.

Adolescentes que queriam ser ouvidos e buscavam uma forma de brigar por seus direitos e denunciar as injustiças, encontraram na atitude punk uma identidade. “O punk é um movimento sociocultural, ele é a revolta de jovens de classe menos privilegiada, transportada por meio de música.” (CLEMENTE; PAIVA; 2016, p. 90). A essência do punk baseava-se no lema *do-it-yourself* (faça você mesmo), que se manifestava tanto nas roupas como nas músicas. Calças e camisetas rasgadas propositalmente e depois remendadas, jaquetas de couro às quais eram

acrescentados espinhos de ferro. Guitarra, baixo e bateria, tocados por garotos que nunca haviam tido uma aula de música, mas que estavam dispostos a tudo para encontrar sua identidade.

E o principal nome do movimento era Clemente Tadeu Nascimento, da banda punk Inocentes. Foi ele quem publicou o “Manifesto Punk”, que deixava claro como essa nova geração não se identificava mais com a anterior, e o desejo de criar algo novo que os representasse:

Nós, os punks, somos uma nova face da Música Popular Brasileira, com nossa música não damos a ninguém uma ideia de falsa liberdade. Relatamos a verdade sem disfarces, não queremos enganar ninguém. Procuramos algo que a MPB já não tem mais e que ficou perdido nos antigos festivais da Record e que nunca mais poderá ser revivido por nenhuma produção da Rede Globo de Televisão. Nós estamos aqui para revolucionar a Música Popular Brasileira, para dizer a verdade sem disfarces (e não tornar bela a imunda realidade): para pintar de preto a asa-branca, atrasar o trem das onze, pisar sobre as flores de Vandrê e fazer da Amélia uma mulher qualquer (NASCIMENTO; PAIVA; 2016, p. 99).

O punk pode não ter tomado todo o país como pretendiam, mas abriu as portas para que as bandas do BRock surgissem, com um pouco menos de ódio, um pouco mais organizados, mas com a mesma vontade de cantar as injustiças e achar seu lugar no mundo.

O punk, com o seu lema “Faça você mesmo”, era uma espécie de linha de frente de tudo aquilo; os caras tomavam as primeiras tijoladas, uma vanguarda vinda da periferia, ligada e atendida em tudo o que estava acontecendo no mundo, e que ia abrindo a mata fechada a machadadas (NASCIMENTO; PAIVA; 2016, p. 107).

Mas a sensação de não pertencer, não saber o que pensar, ou não saber o que fazer, toda essa indecisão e não clareza de si mesmo, era algo que permeava não só toda a juventude brasileira em 1980, mas que nos persegue até hoje, quarenta anos depois. E Gessinger aponta isso em “Terra de Gigantes” (1987): “Mas hey mãe, alguma coisa ficou pra trás / Antigamente eu sabia exatamente o que fazer”, o que nos leva a pensar sobre como temos certeza do mundo enquanto crianças, mas conforme vamos crescendo, as dúvidas tomam esse lugar.

A canção então coloca “Hey mãe / Tem uns amigos tocando comigo / Eles são legais, além do mais / Não querem nem saber” (ENGENHEIROS DO HAWAII, 1987). Aqui ele retrata algo que a geração da década de 1980 estava sentindo intensamente,

que era um descaso com assuntos que um dia já foram considerados muito importantes, especialmente com o fim da ditadura, que teve seu fim no dia 15 de abril de 1985, dia da posse do eleito presidente, Tancredo Neves (PERÍODOS, [s.d.]) “A chegada da democracia fez que com todo mundo desse uma relaxada. Estávamos cansados de guerra, todo mundo queria apenas enlouquecer um pouco sem compromisso” (NASCIMENTO; PAIVA; 2016, p. 205).

Renato Russo canta em 1987 na música “Conexão Amazônica”: “Estou cansado de ouvir falar/ De Freud, Jung, Angels, Leonard / Intrigas intelectuais / Rodando em mesa de bar”, ressaltando a negação dessa geração sobre assuntos que para eles já estavam batidos. Marcelo Rubens Paiva, escritor, relata em seu romance, *Feliz Ano Velho*, no qual conta sobre sua vida e o acidente que o deixou paraplégico aos 22 anos, como essa sensação se abateu sobre ele:

Eu e alguns colegas entramos em parafuso. Piramos. Crises existenciais típicas. Fazíamos laboratórios experimentais (transar o corpo). Comecei a compor músicas altamente introspectivas, que falavam da podridão e do falso sentir de cada um. Da farsa, da vida inútil. Mais tarde desencanei disso tudo e virei surfista (PAIVA, 2015, p. 116).

Após afirmar que seus colegas de banda “não querem nem saber”, a canção continua com os versos: “Mas agora lá fora / Todo mundo é uma ilha / A milhas, e milhas, e milhas de qualquer lugar” (ENGENHEIROS DO HAWAII, 1987). A ideia da ilha traz o conceito de isolamento, sendo a ilha um pedaço de terra isolado no meio do mar, portanto, quando “todo mundo é uma ilha”, o eu-lírico comenta sobre pessoas isoladas em si, que não se conectam umas com as outras. Gessinger empresta essa frase de outra música de sua autoria, lançada no álbum anterior, *Longe demais das capitais* (1986), que já traz no título da canção “Todo Mundo é uma Ilha”, esta que trata, entre outros assuntos, a maneira como as pessoas não se compreendem e não são capazes de se conectar, principalmente com os versos “Você não sabe o que eu sinto / Você não sabe quem eu sou”.

“Terra de Gigantes” também se comunica com o passado, nos versos:

As revistas, as revoltas, as conquistas da juventude / São heranças / São motivos pras mudanças de atitude / Os discos, as danças os riscos / Da juventude (ENGENHEIROS DO HAWAII, 1987).

Gessinger fala das heranças que as pessoas receberam de uma geração anterior, geração essa a da década de 1970, que no Brasil foi marcada pela luta contra

a ditadura. Portanto, podemos relacionar “as revistas, as revoltas, as conquistas da juventude” a esse momento, tudo o que aquela geração passou para lutar por aquilo que acreditavam. O eu-lírico reforça que essas heranças “são motivos pra mudanças de atitude”, quase como se falasse que não se pode deixar aquela luta passar em branco: “foi a vez deles, agora é a nossa”. Ao fim da estrofe, comenta sobre os riscos da juventude, vividos por tantos jovens que tentaram mudar o mundo arriscando sua liberdade, suas vidas e seus amores. Riscos também que a juventude representa para os que estão no poder, para pessoas que não querem a mudança e sabem que os jovens são a grande ameaça.

Porém, apesar de relembrar as pessoas dos motivos para as mudanças de atitude, o verso que se segue traz uma mensagem entristecida. “A cara limpa, a roupa suja, esperando que o tempo mude” (ENGENHEIROS DO HAWAII, 1987). Falando sobre os jovens, usando as roupas sujas que estavam na moda (herança punk), mas bem cuidados, que ficavam apenas esperando que o tempo mudasse, sem tomar qualquer atitude para que isso acontecesse.

Em seguida é retomado como os jovens não estão mais se importando com as coisas do mundo, seguido pela eterna dúvida sobre a vida:

Hey mãe / Já não esquento a cabeça / Durante muito tempo isso foi era tudo o que eu podia fazer / Mas hey, hey mãe / Por mais que a gente cresça / Há sempre alguma coisa que a gente não pode entender (ENGENHEIROS DO HAWAII, 1987).

A música continua com os versos que estão diretamente conectados aos anteriores:

Por isso mãe / Só me acorda quando o sol tiver se posto / Eu não quero ver meu rosto antes de anoitecer / Pois agora lá fora / O mundo todo é uma ilha / Há milhas, e milhas, e milhas, de qualquer lugar (ENGENHEIROS DO HAWAII, 1987).

Aqui, após reafirmar como não sabe sobre algumas coisas do mundo, dizendo “que há sempre alguma coisa que a gente não consegue entender”, o eu-lírico pede para a mãe, com quem conversa durante toda a canção, para que não o acorde antes do sol se pôr, pois não quer ver seu rosto durante o dia, o que implica vergonha de si mesmo ao não poder se encarar com nitidez, mas apenas com a escuridão da noite o encobrindo. A sequência de versos nos mostra que sua vergonha vem do fato de não

ser capaz de agir e realizar as mudanças de atitude, que mencionara anteriormente. E ele não é capaz de agir deste modo por não compreender o mundo a sua volta.

No fim da estrofe, o compositor quase repete a mesma frase dita anteriormente, com uma diferença, o que antes era “Todo mundo é uma ilha”, se torna agora “O mundo todo é uma ilha”, o que carrega uma contradição. Pois, na primeira, ele afirma que cada pessoa é uma ilha, e se isola em si. E agora diz que o mundo todo está em uma ilha, dando a ideia de estar todos juntos nessa ilha. E talvez aqui lamentando-se por todos viverem da mesma forma, seguindo um único padrão, e ele não ser capaz de mudar isso.

Outro ponto importante é a comunicação constante com a personagem “mãe”. A figura materna é tida como acolhedora. É para a nossa mãe que recorremos quando estamos com problemas, tristes ou apenas precisando de uma palavra ou um carinho de conforto. Paul McCartney expressa esse sentimento na música que compõe para sua mãe, Mary:

Quando me encontro em tempos problemáticos, Mãe Mary vem até mim /
Dizendo palavras de sabedoria / Deixe estar / E no meu momento de escuridão,
ela está parada bem na minha frente / Dizendo palavras de sabedoria / Deixe
estar (BEATLES, 1968, tradução nossa)³

Portanto, faz todo o sentido quando o eu-lírico de “Terra de Gigantes” chama a mãe através de “hey mãe” sempre quando está prestes a fazer uma confissão, revelando todas as suas vergonhas, inseguranças e medos. Ele encontra na figura da mãe um ambiente protetor, livre de julgamentos e que irá gerar apoio. Assim como muitos de nós fazemos diariamente desde que nascemos.

Por fim, temos a estrofe, também refrão da música, que é repetida diversas vezes durante a canção: “Nessa terra de gigantes / Que trocam vidas por diamantes / A juventude é uma banda / Numa propaganda de refrigerantes” (ENGENHEIROS DO HAWAII, 1987). Os gigantes que trocam vidas por diamantes podem ser entendidos como qualquer pessoa em posição de poder que põe sua própria ganância acima de qualquer coisa, até mesmo do bem estar e da vida das pessoas. Sendo os diamantes uma alusão a riqueza monetária.

³ Texto original: When I find myself in times of trouble, Mother Mary comes to me / Speaking words of wisdom / Let it be / And in my hour of darkness she is standing right in front of me / Speaking words of wisdom / Let it be (THE BEATLES, 1968)

Então temos a banda em uma propaganda de refrigerante. Os refrigerantes eram, e ainda são, uma ótima maneira de pensar sobre o capitalismo, sendo marcas privadas, que visam primariamente seus fins lucrativos.

[...] a característica principal da economia de mercado capitalista, contudo, é a forma pela qual a propriedade privada do capital se vê empoderada tanto dentro das empresas como no sistema econômico como um todo (WRIGHT, 2019, p. 27).

A Coca-Cola, sendo um dos maiores exemplo disso, tendo sua marca tão bem propagada que chegou a influenciar na imagem do Papai Noel, símbolo do feriado mais lucrativo em âmbito nacional (MOREIRA, 2012). Gessinger chega a afirmar na biografia da banda *Pra Ser Sincero* (2016, p. 111) que “[...] somos a juventude, um exército movido a um refrigerante preto que é completamente diferente de outro refrigerante preto que tem o mesmo sabor”. Renato Russo compôs uma canção inteira para criticar o sistema capitalista que dominava o país, dando o título de “Geração Coca-Cola”, cantava sobre uma geração que cresceu dentro do capitalismo, mas que se revoltaria.

Quando nascemos fomos programados / A receber, de vocês / Nos empurraram com os enlatados / De USA / 9 às 6 / Desde pequenos nós comemos lixo / Comercial e industrial / Mas agora chegou nossa vez / Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês / Somos os filhos da revolução / Somos burgueses sem religião / Somos o futuro da nação (LEGIÃO URBANA, 1985).

Logo, ao cantar que “a juventude é uma banda numa propaganda de refrigerantes”, Gessinger fala sobre uma juventude vendida, que abandonou seus ideais, e o motivo pelos quais começaram a fazer música, para lucrar. Fazer músicas não mais para expressar seus pensamentos, mas apenas para agradar as massas. Esse sentimento anticapitalista é herança dos punks, que por diversas vezes recusavam-se até mesmo a fechar contratos com gravadoras, para não se venderem. “Somos a vanguarda revolucionária que vai derrubar a ditadura e o capitalismo através da nossa cultura, acreditava Clemente” (NASCIMENTO; PAIVA; 2016, p. 83).

Gessinger relata em *Pra Ser Sincero* (2009, p. 23 – 24) um episódio que aconteceu durante a gravação do segundo álbum dos os Engenheiros do Hawaii, *A Revolta dos Dândis*, que foi lançado em 1987. “Terra de Gigantes” seria a segunda faixa do lado A. Os produtores da gravadora, ao ouvirem a música, viram que tinha

potencial para ser um *hit*⁴, mas para que isso acontecesse, faltava uma coisa: a bateria. Todas os grandes sucessos da época tinham a bateria, sugeriram que a canção começasse só com a voz e a guitarra e que a bateria entrasse depois e seguisse até o fim, como fazia em muitas outras músicas que tocavam nas rádios. A banda não se interessava em fórmulas, ao invés disso, gravaram uma bateria que começava de repente, por míseros segundos, e então caía no vazio, e nada de bateria pelo resto da música. Além disso, tiraram a letra da música, esta que seria a canção de ouro, do encarte do LP.

Pode ser irrelevante, e certamente é ingênuo, mas algumas atitudes como essa reforçavam a mistura de teimosia e irresponsabilidade que fazia com que nossas impressões digitais sobrevivessem aos apertos de mão. É natural que, ao conhecer um artista, a indústria, os críticos e os fãs se perguntem com quem ele se parece. Mas é preciso que o artista se pergunte o que é que só ele tem (GESSINGER, 2016, p. 24).

⁴ Termo vindo da língua inglesa para definir algo, em especial uma música, que se torna muito popular e/ou um sucesso.

Considerações Finais

Elaborar esta monografia se tornou extremamente prazeroso, especialmente o processo de pesquisa, e permitiu o realce da ligação existente entre a música e a literatura, além de admitir pôr em prática os conhecimentos adquiridos durante a graduação.

A música e a literatura sempre estiveram conectadas (ou separadas) por uma linha muito tênue. As primeiras obras literárias das quais temos conhecimentos vêm de uma produção oral. Apesar do avanço da escrita e de novas tecnologias, não é necessário voltar muito no tempo para encontrar histórias que foram passadas de boca em boca ou poemas recitados em voz alta, sendo até mesmo acompanhados por instrumentos.

Ainda assim, há uma separação que implica que a música e a literatura são duas formas de arte completamente distintas. Esta questão foi levantada com mais fervor há quatro anos, quando pela primeira vez em mais de um século, um músico e compositor conquistou o Prêmio Nobel de Literatura.

Em 2016, o artista Bob Dylan foi premiado pela Fundação Nobel com o maior prêmio da literatura pela totalidade de suas obras. Reconhecendo suas músicas como um conjunto de obras literárias. Este acontecimento gerou diversas críticas, positivas e negativas. Ainda assim, se tornou um marco na história da música, da literatura e da humanidade.

Porém, além de ressaltar esta ligação entre música e literatura, também foi possível chegar a outras conclusões através desta monografia, sendo uma delas a maneira em que a canção é usada como um meio de se expressar.

O ser humano é capaz de criar, através da música, um meio de identificação, como podemos ver pelas canções escolhidas, que retratam muito bem os sentimentos e as realidades de suas gerações.

Através da música, compositores e ouvintes se encontram em uma conexão única, que transmite a mensagem de que “não estamos sozinhos”. Alguém em algum lugar está sentindo ou vivendo a mesma coisa que você. Gessinger (2009, p 126)

escreve que “as canções têm sabedoria própria, dão um jeito de achar os ouvidos a que estão destinadas”, e é sobre isso que ele está falando.

Outro ponto em questão neste trabalho, e nas músicas escolhidas, é a juventude. Esta que é a fase em que o ser humano mais se sente perdido. Não porque este sentimento vai embora quando entramos na idade adulta, mas porque é o momento em que esta confusão chega com tudo. É o momento em que percebemos que não somos mais crianças: as certezas da vida foram todas embora. Renato Russo foi um dos que disse, “Mas, não sou mais / Tão criança / A ponto de saber tudo” (LEGIÃO URBANA, 1986), e Gonzaguinha afirmava preferir a “certeza das respostas das crianças...” (GONZAGUINHA, 1982).

É nessa bagunçada fase da vida, não que as outras fases também não sejam, que surge o singelo desespero de se encontrar no mundo. Expor aquilo que somos e ao mesmo tempo transformar o presente, pois “o passado é uma roupa que não nos serve mais” (BELCHIOR, 1976).

Entretanto, Belchior, em 1970, afirmava que “ainda somos os mesmos e vivemos como nossos pais” (BELCHIOR, 1976) e Gessinger, em 1980, cantava “não querem nem saber” (ENGENHEIROS DO HAWAII, 1987). E, em 2020, percebemos a razão presente nestas palavras ao nos depararmos com os mesmos assuntos e brigas de quarenta ou cinquenta anos atrás. As mesmas discussões estão em vigor, como a legalização da maconha ou a descriminalização do aborto, que Paiva e Nascimento (2016) contavam discutir em reuniões acadêmicas da década de 1980.

Há também a censura que ainda nos ronda, e aqui podemos lembrar do recente caso das histórias em quadrinhos (HQs) censuradas na Bienal do Livro do Rio de Janeiro de 2019, onde o prefeito Crivella afirmou que as HQs em questão, por terem a imagem de um beijo homossexual, deveriam “estar embalados em plásticos preto lacrado e, do lado de fora, avisando o conteúdo. Portanto, a Prefeitura do Rio de Janeiro está protegendo os menores da nossa cidade” (MARCELO, 2019). O que remete imediatamente à censura descrita por Nascimento e Paiva (2016, p. 120), quando contavam sobre um CD do cantor Leo Jaime: “A censura exigiu que o disco viesse com o selo ‘proibido para menores de dezoito anos’ e fosse vendido lacrado”.

Por mais incrível que pareça, até mesmo encaramos petições pela volta do governo militar no país. Clemente Nascimento descreve esse sentimento muito bem:

E tudo parecia estar calmo e andando a um final feliz quando, em 2016, fomos atropelados pela história. O país entra em convulsão, a luta pelo poder trouxe fatos bizarros de volta [...]. Não teve jeito, fui à manifestação em prol da democracia, este, sim, o bem maior que temos. (NASCIMENTO; PAIVA; 2016, p. 220).

Mas, apesar de tudo, Elis cantava a plenos pulmões as palavras de Belchior, dizendo “Não vou voltar pro sertão / Pois vejo vir vindo no vento / Cheiro de nova estação” (BELCHIOR, 1976) e os Engenheiros lembravam que “as revistas, as revoltas / As conquistas da juventude / São heranças, são motivos / Pras mudanças de atitude” (ENGENHEIROS DO HAWAII, 1987). Então, a esperança de que a juventude carregue consigo a mudança para um mundo melhor, ainda permanece.

“Se você tem menos de vinte anos, tem fúria no corpo todo. Se tem mais, tem que fazer alguma coisa para se livrar dela. Uma dica: lutar. Que se conjuga da mesma maneira que ‘criar’” (NASCIMENTO; PAIVA; 2016, p. 9). Paiva fala desta fúria, mas que não se traduz apenas como raiva, e sim como uma ânsia de viver e se expressar. Mostra que o caminho que a juventude encontra é através da criação, e este fato é atemporal. Nascimento, ao protestar em 2016 pelo mesmo motivo que protestava na década de 1980, coloca: “lembrei da imagem dos meus filhos tocando e de como éramos jovens, éramos apenas meninos quando começamos tudo isso. Meninos em estado de fúria.” (NASCIMENTO; PAIVA; 2016, p. 220).

Logo, o presente trabalho vem ressaltar a capacidade da juventude de se expressar através da música, para isto realizando a análise das letras das músicas “Como Nossos Pais” e “Terra de Gigantes”, levando em conta as gerações as quais ambas pertencem e o contexto histórico no qual estavam inseridas. Também aponta como apesar de, possivelmente, ainda sermos os mesmos das gerações anteriores, o que caracteriza a juventude não é só “o novo”, mas a persistência e a vontade, ou necessidade, de continuar buscando a mudança e lutando por aquilo que se acredita.

Por fim, reforçar que, afinal de contas, “o que foi prometido, ninguém prometeu, nem foi tempo perdido... Somos tão jovens...” (LEGIÃO URBANA, 1986).

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALBUQUERQUE, Larissa. UMA ANÁLISE DO TEMPO NA MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. **Revista Hydra: Revista Discente de História da UNIFESP**, v. 2, n. 4, p. x-x, 2018. Disponível em: <https://periodicos.unifesp.br/index.php/hydra/article/view/9097>. Acesso em: 18 mar. 2020.

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

COMO Nossos Pais. Intérprete e compositor: Belchior. In: **Alucinação**. Intérprete: Belchior. São Paulo: PolyGram, 1976. *Online*. Disponível: https://open.spotify.com/track/2ZC8sdv4Kvuql7Q9T8Agzv?si=9saQBGM_ReaQiWRa mp5CMQ. Acesso em: 18 mar. 2020.

COMO Nossos Pais. Intérprete: Elis Regina. Compositor: Belchior. In: **Falso Brillhante**. Intérprete: Elis Regina. São Paulo: Phillips, 1976. *Online*. Disponível: <https://open.spotify.com/track/0BoCuzEjDEcULyknBHf3li?si=2A-kGojZQ-m9V5rBcqPY9g>. Acesso em: 18 mar. 2020.

CORAÇÃO, Cláudio Rodrigues; LANA, Larissa Marques Vidigal. Elis Regina: O poder da voz da Pimentinha em Falso Brillhante. In: **XVII Congresso de Ciências da Comunicação na Região Sul**. 2017. Disponível em: <http://portalintercom.org.br/anais/sudeste2018/resumos/R63-0196-1.pdf>. Acesso em: 23 mar. 2020.

CUNHA, Carlos Henrique Pessoa. Identidade e simbolismos nos discursos do BRock. In: FILHO, Moysés Souza (org.). **Compartilhar Memórias, Interligar Saberes**: Reflexões sobre linguagens, identidades e práticas educacionais. Natal:

Editora do IFRN, 2012. p. 37-54. Disponível em: <https://memoria.ifrn.edu.br/bitstream/handle/1044/1036/Compartilhar%20memorias%20interligar%20saberes%20-%20Ebook.pdf?sequence=1#page=36>. Acesso em: 18 mar. 2020.

DAPIEVE, Arthur. **BRock**: O rock brasileiro dos anos 80. 4. ed. São Paulo: Editora 34, 2015. 232 p.

ESTUDANTES. **Memórias da ditadura**, [s.d]. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/estudantes/>. Acesso em: 02 de out. 2020.

FAROESTE Caboclo. Intérprete: Legião Urbana. Compositor: Renato Russo. In: **Que País É Esse**. Intérprete: Legião Urbana. Rio de Janeiro: EMI, 1987. *Online*. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/6ttKOudrrD5yjt4saUjhNa?si=UF0CNodOT3yQhqvgONnXBQ>. Acesso em: 18 mar. 2020.

FISCHER, Luís Augusto. Pra Entender. In: GESSINGER, Humberto. **Pra Ser Sincero**: 123 variações sobre um mesmo tema. Caxias do Sul: Belas Letras, 2009.

GERAÇÃO Coca-Cola. Intérprete: Legião Urbana. Compositor: Renato Russo. In: **Legião Urbana**. Intérprete: Legião Urbana. Rio de Janeiro: EMI, 1985. *Online*. Disponível em: https://open.spotify.com/track/6nPnhrEbkvDvXj9mjGAflk?si=8MyT_iSBSAedngfIYwrUaQ. Acesso em: 18 mar. 2020.

GESSINGER, Humberto. **Pra Ser Sincero**: 123 variações sobre um mesmo tema. Caxias do Sul: Belas Letras, 2009. 304 p.

HENFIL. Cartas da Mãe. **IstoÉ**, [s. l.], p. 82, 27 jan. 1982.

LET It Be. Intérprete: The Beatles. Compositor: Paul McCartney. In: **The Beatles**. Intérprete: The Beatles. Londres: Apple, 1968. *Online*. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/7iN1s7xHE4ifF5povM6A48?si=setZLxhaQEOzBT6kODs7zw>. Acesso em: 18 mar. 2020.

MACHADO, Vitor. O conceito de juventude: Uma abordagem cultural dessa fase da vida. **Dilemas e contestações das juventudes: No Brasil e no mundo**, p. 31-74, 2011. Disponível em: https://www.uniara.com.br/legado/nupedor/nupedor_2014/Arquivos/02/2A/8_Vitor%20Machado.pdf. Acesso em: 26 de ago. 2020.

MANNHEIM, Karl. Funções das gerações novas. In: PEREIRA, L.; FORACCHI, M. M. **Educação e Sociedade**. 2 ed. São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1966.

MARCELO Crivella manda censurar HQ dos Vingadores na Bienal do Livro, no Rio. **Folha de S. Paulo**, [S. l.], 5 set. 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/2019/09/marcelo-crivella-manda-censurar-gibis-dos-vingadores-na-bienal-do-livro-no-rio.shtml>. Acesso em: 31 out. 2020.

MATTOS, Romulo. Cantando com a ditadura militar: um diálogo com a cinebiografia de Elis. **Junho Blog**, 2016. Disponível em: <http://blogjunho.com.br/cantando-com-a-ditadura-militar-um-dialogo-com-a-cinebiografia-elis/>. Acesso em: 02 de out. 2020.

MOREIRA, Daniela. As datas mais importantes do comércio brasileiro. **Exame**, 2012. Disponível em: <https://exame.com/economia/as-datas-mais-importante-para-o-comercio-no-brasil/>. Acesso em: 02 de out. 2020.

MORIN, Edgard. **Cultura de massa no século XX-** o espírito do tempo-I, Neurose. 5 ed. Rio de Janeiro: Forense, 1981.

NASCIMENTO, Clemente Tadeu; PAIVA, Marcelo Rubens. **Meninos em Fúria:** e o som que mudou a música para sempre. 1ed. Rio de Janeiro: Alfabeta, 2016.

NAPOLITANO, Marcos. A música popular brasileira (MPB) dos anos 70: resistência política e consumo cultural. *In: Actas del V Congreso Latinoamericano IASPM.* 2002. Disponível em: <https://cutt.ly/vofKoro>. Acesso em: 24 mar. 2020.

O BÊBADO e o Equilibrista. Intérprete: Elis Regina. Compositor: Aldir Blanc e João Bosco. *In: Essa Mulher.* Intérprete: Elis Regina. Rio de Janeiro: WEA, 1979. *Online.* Disponível em: <https://open.spotify.com/track/3eVyDZXJPJzUKkyWP6eLyc?si=g4BhmizwSq-ApGJgQsPtSg>. Acesso em: 18 mar. 2020.

O DIA em que vaiaram a vitória de Chico Buarque: a música de resistência de Vandrê e o Festival Internacional da Canção. [S. l.], 4 abr. 2019. Disponível em: <https://aventurasnahistoria.uol.com.br/noticias/reportagem/o-dia-em-que-vaiaram-vitoria-de-chico-buarque-musica-de-resistencia-de-vandre-e-o-festival-internacional-da-cancao.phtml>. Acesso em: 20 jun. 2020.

O QUE é, o que é?. Intérprete e compositor: Gonzaguinha. *In: Caminhos do Coração.* Intérprete: Gonzaguinha. Rio de Janeiro: EMI, 1982. *Online.* Disponível em: https://open.spotify.com/track/2CoKGYzavJWTFUPyvWoj0b?si=5FaADYwR_eHVrwqRRrj4Q. Acesso em: 06 nov. 2020.

PAIVA, Marcelo Rubens. **Feliz Ano Velho.** 2 ed. Rio de Janeiro: 2015.

PERÍODOS da ditadura. **Memórias da ditadura**, [s.d.]. Disponível em: <http://memoriasdaditadura.org.br/periodos-da-ditadura/>. Acesso em: 27 de out. 2020.

QUASE sem querer. Intérprete: Legião Urbana. Compositor: Renato Russo. In: **Dois**. Intérprete: Legião Urbana. Rio de Janeiro: EMI, 1986. *Online*. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/2Pr6qNmiOxTdo8B6bs8x8x?si=8iFdETwzQFmdSsIKthVhjQ>. Acesso em: 06 nov. 2020.

QUEM foi Tia Ciata. **Casa da Tia Ciata**. Rio de Janeiro, [s.d.]. Disponível em: <https://www.tiaciata.org.br/tia-ciata/biografia>. Acesso em: 02 jul. 2020.

RIBEIRO, Júlio Neves. **De Lugar Nenhum à Bora Bora**: identidades e fronteiras simbólicas nas narrativas do rock brasileiro dos anos 80. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – UFRJ, 2005. Disponível em: <http://objdig.ufrj.br/34/teses/JulioNavesRibeiro.pdf>. Acesso em: 24 mar. 2020.

SOLANGE. Intérprete: Leo Jaime. Compositor: Leo Jaime. In: **Sessão da tarde**. Intérprete: Leo Jaime. São Paulo: Epic Records, 1985. *Online*. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/2eqnNbDwfMMrqfQbqNo6QD?si=vT5EhUNQSnigk53ES3YAxw>. Acesso em: 18 mar. 2020.

TATIT, Luiz. **O Século da Canção**. Cotia: Ateliê Editorial, 2004. 251 p.

TERRA de Gigantes. Intérprete e compositor: Engenheiros do Hawaii. In: **A revolta dos Dândis**. Intérprete: Engenheiros do Hawaii. São Paulo: BMG, 1987. *Online*. Disponível em: https://open.spotify.com/track/1ikL8LemIm3N58ahyLxlvP?si=NJ_UWvh9R_W-XowxuMZaiw. Acesso em: 18 mar. 2020.

TODO mundo é uma ilha. Intérprete e compositor: Engenheiros do Hawaii. In: **Longe demais das capitais**. Intérprete: Engenheiros do Hawaii. São Paulo: RCA, 1986. *Online*. Disponível em: <https://open.spotify.com/track/1s9OrAg0nHrYWb02EYUHyx?si=SUwLbYZHSxKW2xgM-B-wDA>. Acesso em: 18 mar. 2020.

VELHA roupa colorida. Intérprete e compositor: Belchior. In: **Alucinação**. Intérprete: Belchior. São Paulo: PolyGram, 1976. *Online*. Disponível: <https://open.spotify.com/track/74Rb8GLoyNYnjDIAnpUuhG?si=8mooeIIOTd-SSrkVTItYzA>. Acesso em: 06 nov. 2020.

WISNIK, José Miguel. **O Som e o Sentido**: Uma outra história das músicas. 3 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ANEXO A – Letra de “Como Nossos Pais”

Não quero lhe falar meu grande amor
Das coisas que aprendi nos discos

Quero lhe contar como eu vivi
E tudo o que aconteceu comigo
Viver é melhor que sonhar
Eu sei que o amor é uma coisa boa
Mas também sei que qualquer canto
É menor do que a vida
De qualquer pessoa

Por isso cuidado meu bem
Há perigo na esquina
Eles venceram
E o sinal está fechado prá nós
Que somos jovens

Para abraçar seu irmão
E beijar sua menina na rua
É que se fez o seu braço
O seu lábio e a sua voz

Você me pergunta pela minha paixão
Digo que estou encantada
Como uma nova invenção
Eu vou ficar nesta cidade
Não vou voltar pro sertão
Pois vejo vir vindo no vento
Cheiro de nova estação
Eu sei de tudo na ferida viva
Do meu coração

Já faz tempo eu vi você na rua
Cabelo ao vento
Gente jovem reunida
Na parede da memória
Essa lembrança
É o quadro que dói mais

Minha dor é perceber
Que apesar de termos
Feito tudo o que fizemos
Ainda somos os mesmos
E vivemos
Ainda somos os mesmos
E vivemos
Como os nossos pais
Nossos ídolos ainda são os mesmos
E as aparências
Não enganam não
Você diz que depois deles
Não apareceu mais ninguém
Você pode até dizer
Que eu 'tô por fora
Ou então que eu 'tô inventando
Mas é você que ama o passado
E que não vê
É você que ama o passado
E que não vê
Que o novo sempre vem
Hoje eu sei que quem me deu a ideia
De uma nova consciência e juventude
'Tá em casa
Guardado por deus
Contando vil metal
Minha dor é perceber
Que apesar de termos feito tudo, tudo
Tudo o que fizemos
Nós ainda somos os mesmos
E vivemos
Ainda somos os mesmos
E vivemos
Ainda somos os mesmos
E vivemos como os nossos pais

ANEXO B – Letra de “Terra de Gigantes”

Hey mãe!
Eu tenho uma guitarra elétrica
Durante muito tempo isso foi tudo que eu
queria ter

Mas, hey mãe
Alguma coisa ficou pra trás
Antigamente eu sabia exatamente o que fazer

Hey mãe!
Tem uns amigos tocando comigo
Eles são legais, além do mais,
Não querem nem saber
Mas agora, lá fora
Todo mundo é uma ilha
Há milhas, e milhas, e milhas de qualquer
lugar

Nessa terra de gigantes
Eu sei, já ouvimos tudo isso antes
A juventude é uma banda
Numa propaganda de refrigerantes

As revistas, as revoltas, as conquistas da
juventude
São heranças, são motivos pras mudanças de
atitude
Os discos, as danças, os riscos da juventude
A cara limpa, a roupa suja, esperando que o
tempo mude

Nessa terra de gigantes
Tudo isso já foi dito antes
A juventude é uma banda
Numa propaganda de refrigerantes

Hey mãe!
Já não esquento a cabeça
Durante muito tempo isso foi só o que eu
podia fazer
Mas, hey hey mãe por mais que a gente
cresça
Há sempre alguma coisa que a gente não
pode entender

Por isso, mãe
Só me acorda quando o sol tiver se posto
Eu não quero ver meu rosto antes de anoitecer
Pois agora lá fora,
O mundo todo é uma ilha
Há milhas, e milhas, e milhas

Nessa terra de gigantes
Que trocam vidas por diamantes
A juventude é uma banda
Numa propaganda de refrigerantes

Nessa terra de gigantes
Que trocam vidas por diamantes
A juventude é uma banda
Numa propaganda de refrigerantes

Hey mãe