

UNIVERSIDADE PRESBITERIANA MACKENZIE
CURSO DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LETRAS

A Canção de Protesto e o Rock Protesto: diálogos da
democracia brasileira

DANILO SÉRGIO SORROCE

Orientadora: Profa. Dra. Marlise Vaz Bridi

Tese de Doutorado em Letras pela Universidade
Presbiteriana Mackenzie apresentada como parte das
exigências para a obtenção do grau de Doutor em Letras.

2014

S714c Sorroce, Danilo Sérgio.

A canção de protesto e o rock protesto : diálogos da
democracia brasileira / Danilo Sérgio Sorroce. – 2014.

146 f. : il. ; 30 cm + 1 CD (4 3/4 pol.).

Tese (Doutorado em Letras) - Universidade Presbiteriana
Mackenzie, São Paulo, 2014.

Referências bibliográficas: f. 122-134.

1. Literatura. 2. Sociedade. 3. Canção de protesto. 4. Rock
protesto. 5. Música popular. 6. Brasil. I. Título.

CDD 780.981

DEDICATÓRIA

Às lembranças das músicas e canções que estiveram no centro da minha vida, desde a infância, construindo minha memória e minha essência; aos meus pais Cleideonir e Margarida Sorroce pelo amor incondicional e por todos os ensinamentos; ao meu irmão Daniel e aos acordes inspiradores de seu contrabaixo; aos amados filhos, Manuela Luiza, Maria Gabriela, Gabriel Enrico e Pedro Augusto; à Silvia Helena, minha amada companheira, pela compreensão, amor e apoio; em especial, a Deus por possibilitar a realização de mais um sonho.

AGRADECIMENTOS

A Deus por possibilitar a conclusão de uma importante etapa de minha vida com saúde e alegria.

À minha esposa Silvia Helena e aos meus filhos Tata, Tutti, Gabi e Pe.

À amiga e orientadora, doutora Marlise Vaz Bridi, pela paciência e carinho antes, durante e após a conclusão da pesquisa de doutoramento.

Aos professores doutores Alexandre Huady, Neusa Bastos, Olivo Bedin, José Roberto e Fábio Madeira, integrantes das bancas de qualificação e defesa, por suas valorosas contribuições.

A todos os professores que me conduziram até essa formidável etapa de minha vida profissional.

À CAPES pelo incentivo e apoio através da concessão da bolsa taxa.

À Universidade Presbiteriana Mackenzie por possibilitar meu aprimoramento intelectual.

Aos músicos Gilberto Gil, Caetano Veloso, Chico Buarque e a todos integrantes das bandas de Brasília, em especial, aos atenciosos Phillippe Seabra, Dinho Ouro Preto, Felipe e Flávio Lemos, Dado Villa Lobos, Marcelo Bonfá e ao inesquecível Renato Russo, pela rica contribuição à cultura e à história recente do Brasil.

ÍNDICE GERAL

A CANÇÃO DE PROTESTO E O ROCK PROTESTO: DIÁLOGOS DA DEMOCRACIA BRASILEIRA

| | |
|-------------------------------|-----|
| PRIMEIROS ACORDES..... | 09 |
| PROTESTO E RELIGIOSIDADE..... | 33 |
| É PROIBIDO PROIBIR..... | 66 |
| OUTROS PROTESTOS..... | 99 |
| ACORDES FINAIS..... | 117 |
| BIBLIOGRAFIA..... | 122 |
| ANEXO..... | 136 |

RESUMO

No decorrer deste estudo, procuramos focar nossa investigação sobre os diálogos estabelecidos entre a Canção de Protesto dos anos 1960 e 1970, em especial, os ocorridos em determinadas obras criadas por Gilberto Gil, Caetano Veloso e Chico Buarque de Holanda e algumas canções produzidas pelo rock politizado e de protesto lançado pelas bandas de Brasília: Capital Inicial, Plebe Rude e Legião Urbana, nos anos 1980. Assim, pudemos contextualizar a produção cultural, dentro desse período importante da história recente do Brasil. Através da teoria desenvolvida por Bakhtin, foram confrontados os diálogos entre interlocutores e discursos, o que nos permitiu produzir análises acerca das características e conteúdos dos diálogos travados entre o “Velho” Protesto e o “Novo” Protesto.

A pesquisa admitiu apontar algumas convergências entre as canções analisadas, bem como, também, possibilitou-nos interpretá-las como elementos articuladores do período em que surgiram que, por conseguinte, evidencia-nos a atuação das canções de ambos os períodos como instrumento político de contestação.

Palavras Chave: Literatura -Sociedade- Canção de Protesto - Rock dos anos 80

ABSTRACT

During this study we focused our research on dialogues between the Protest Song of 1960s and 1970s, especially those occurred in certain works created by Gilberto Gil, Caetano Veloso and Chico Buarque de Holanda and a few songs produced by politicized and protest rock launched by bands from Brasilia such as Capital Inicial, Plebe Rude and Legião Urbana in the 1980s, contextualizing this cultural production within an important period in the recent history of Brazil. Through the theory developed by Bakhtin, we were confronted with dialogues between speakers and speeches, which allowed us to produce analysis of the characteristics and content of the dialogues between the "Old" Protest and the "New" Protest.

The investigation allowed us to point out some similarities between the songs analyzed, and also enabled us to interpret them as articulating elements of the period in which they arose, which is evident in the performance of songs from both periods as a political tool of contestation.

RESUMEN

En este estudio tratamos de enfocar nuestra investigación sobre los diálogos de canciones de protesta ocurridos en los años 1960 y 1970, sobre todo los que se producen en determinadas obras creadas por Gilberto Gil, Caetano Veloso y Chico Buarque de Holanda y algunas canciones producidas por el rock politizado y de la protesta lanzada por las bandas de Brasília Capital Inicial, Plebe Rude y Legião Urbana en la década de 1980. Así fuè posible contextualizar la producción cultural, en ese importante período de la historia reciente de Brasil. A través de la teoría desarrollada por Bakhtin, se confrontaron los diálogos entre los oradores y discursos, lo que nos permitió elaborar análisis de las características y el contenido de los diálogos entre la Protesta "Vieja" y la protesta "Nueva". La investigación pudo admitir algunas similitudes entre las canciones analizadas, y también nos ha permitido interpretarlos como elementos articuladores de la época en que surgieron, que por consiguiente, es evidente el desempeño de las canciones de ambos períodos como una herramienta política de la contestación.

CAPÍTULO I

PRIMEIROS ACORDES

As análises que efetivaremos no decorrer de nossa tese procuram trilhar um percurso acerca das manifestações musicais que permearam as Canções de Protesto dos anos 1960, 1970 e o Rock Protesto de Brasília dos anos 1980, sendo que criamos a expressão Rock Protesto para que pudéssemos destacar o contido contestador de parte do Rock brasileiro no período. Sendo assim, guiar-nos-emos para o enfoque do diálogo estabelecido entre ambos, suas perspectivas históricas, ideológicas e políticas, bem como, a benéfica interferência que a música de protesto acometeu a nossa cultura, em sua conjuntura política e cultural durante essas décadas de modo que pudessem colaborar para o registro dos fatos de grande relevância social, apontando tendências, transformações e, possibilitando, também, que assim pudéssemos conhecer melhor a sociedade dessa época, suas limitações e seus anseios.

Muito embora pretendamos realizar nossa apreciação por meio da proposta teórica acerca do dialogismo bakhtiniano, mesmo que ela seja o de, primeiramente, pensar a literatura, observamos a considerável pertinência em que, também, a partir dele sejam pensados os objetos da produção cultural evidenciados nas canções, assim, dentro desse contexto, as letras e as músicas que compõem as canções serão, a partir de então, o objeto principal de nosso estudo.

É de considerável relevância apontarmos que o objeto principal de nossa pesquisa é examinado essencialmente em dois períodos, sendo que o primeiro incide na etapa inicial da ditadura militar brasileira, por volta do ano de 1964, até início dos anos 1970, quando o regime norteia-se para o endurecimento; já o segundo apresenta-se na década seguinte, nos anos 1980

quando é iniciado o processo de abertura e afrouxamento do regime. Sendo assim, descrevemos que o enfoque da apreciação desenvolvida em ambos os períodos, é efetivado por meio do diálogo travado em algumas canções, de Gilberto Gil, Caetano Veloso e Chico Buarque de Holanda, em seu primeiro momento e por algumas canções produzidas pelas bandas brasileiras Capital Inicial, Legião Urbana e Plebe Rude, em seu segundo momento.

Em face da correlação ora existente, a canção se posta como objeto constituído pelas relações da sociedade, bem como, fatores sociais, históricos, culturais, ideológicos, como também, a compreensão dos indivíduos que o rodeiam pela interação entre o consumidor, intérprete e o público pela maneira que é difundida e repercutida. Desse modo, podemos compreender Canção de Protesto e o Rock de Protesto brasileiro como enunciação, que foi gerada no cerne das relações entre o governo militar e a sociedade brasileira.

Procuraremos trilhar apreciações de canções que possuam teor de protesto independentemente de suas características, contudo, sempre observando em seu conteúdo o caráter contestador e, também, os diversos modos de diálogo sucedidos entre as produções culturais, de tal modo que adiante avaliaremos, entre outros, o protesto e a religiosidade em algumas das produções culturais.

Assim, a seguir, para que consigamos contextualizar com mais clareza, analisaremos com brevidade parte do percurso percorrido pela música e uma pequena porção da trajetória de sua profícua contribuição para a formação cultural do Brasil até desembocarmos nos diálogos sociais travados entre as Canções de Protesto e o Rock Protesto de Brasília que se concretizarão dentro de um contexto de natureza social.

A enunciação, compreendida como uma réplica do diálogo social, é a unidade de base da língua, trata-se de discurso interior (diálogo consigo

mesmo) ou exterior. Ela é de natureza social, portanto ideológica. Ela não existe fora de um contexto social, já que cada locutor tem um horizonte social. Há sempre um interlocutor, ao menos potencial. O locutor pensa e se exprime para um auditório social bem definido. [...] O signo e a situação social estão indissolavelmente ligados. (BAKHTIN: 1990, p.16).

A formação cultural brasileira, desde seus primórdios, apresenta a dialética do localismo e do cosmopolitismo (CANDIDO: 2000), autêntica tensão entre o regional e o universal, que deve ser vista como algo profícuo ao desenvolvimento da cultura brasileira, bem como, também, observada como um instrumento de contribuição para a transformação do Brasil num país com viés multicultural. Essa multiculturalidade, ou seja, a reunião das mais variadas influências culturais oriundas, principalmente, dos continentes europeu e africano adicionada à presença das manifestações dos nativos que à época habitavam nosso País; se assenta por meio dos mais variados modos que, com boa nitidez, apresenta-se nos produtos musicais conforme atestam as ricas e variadas aparições culturais universais e regionais existentes em nosso País-continente.

No Brasil, a implantação da pluralidade cultural na música dá-se a partir dos primeiros anos da colonização realizada por Portugal. É o momento em que a cultura, então predominantemente indígena, sofre influência europeia no afã de impor sua língua, cultura e religião. Posteriormente, a influência africana se faz presente com a chegada dos escravos, influência esta que se intensifica a partir do século XVII. A consolidação dessa multiculturalidade inicia-se, mais tarde, com a chegada de imigrantes europeus oriundos não só da metrópole, mas também de vários outros países.

Desde então, a música surge como instrumento importante de transformação cultural. O mais primitivo dos nossos sons, o cateretê, música e dança de origem tupi, funde-se com o cantochão gregoriano, melodia sem acompanhamento, em que eram *cantados textos* da liturgia católica (CALDAS:1989).

A partir desse momento, o regional e o universal mesclam-se com o objetivo político de catequização do índio brasileiro. Assim, a canção (letra e música) torna-se o meio utilizado por Portugal, em prol de sua política colonialista.

A música que tem importância considerável na formação desse conjunto, encontra-se sedimentada na cultura brasileira, assim, notamos que ela representa para o nosso povo, não apenas diversão e entretenimento mas, sobretudo instrumento respeitável na constituição de uma função social, política e ideológica. Podemos desse modo, evidenciar, através desse itinerário os diferentes momentos históricos por que passa a sociedade. Em todos esses momentos, ela marcou presença dentro da história cultural brasileira, registrando fatos de grande relevância sociológica, apontando tendências e transformações, possibilitando, dessa maneira, conhecermos melhor a sociedade de determinada época (CONTIER: 1985).

No que concerne à Música Popular no Brasil, notamos, após a segunda metade do século XX, uma aproximação com o refinamento poético e, principalmente, uma preocupação para um direcionamento mais ideológico e contestador. Não seria fácil dissociar letra e música, dentro desse conjunto; seria necessário incluir, também, a carga ideológica que cada canção possui. Assim, acrescemos a isso os princípios da teoria do discurso desenvolvida por Mikhail Bakhtin, bem como, sua concepção acerca do dialogismo, no qual

observaremos, ainda, a efetivação entre os discursos em que podemos subentender, entre outros, o contexto histórico, social e cultural.

Portanto, em nosso estudo, ponderaremos os diálogos existentes entre algumas Canções de Protesto de três dos mais relevantes compositores brasileiros do século XX, que produziram algumas das mais significativas canções de protesto do período, Chico Buarque de Holanda, os tropicalistas Gilberto Gil e Caetano Veloso, e as bandas brasilienses Capital Inicial, Plebe Rude e Legião Urbana.

Para que compreendamos a essência da canção de protesto, começamos, a partir da Bossa Nova, a notar o fim do estado de inocência integrado e, ainda, uma ruptura entre dois patamares da música popular: o romantismo de massas que hoje nomeamos de brega, representado por Roberto Carlos (apesar de ele ter sido formado como todos os grandes cantores / compositores de sua geração); e a música mais intelectualizada, marcada por influências mais alinhadas à erudição e à literatura de gosto universitário (WISNIK: 1987), dessa maneira, proporcionando condições para a origem da linha evolutiva.

A linha evolutiva propagada pela Bossa Nova que incorporou em sua formação outras manifestações musicais como jazz, be bop (concepção jazzística surgida por volta de 1945) e o cool jazz, que, ao contrário do hot jazz, trazia intérpretes-músicos de apurado conhecimento técnico, que enriqueceram o jazz com recursos eruditos, contribuindo para um maior refinamento da música, direcionando a um caminho mais erudito. (CAMPOS: 1993).

A internacionalização da Bossa Nova deveu-se à absorção de uma diversidade de estilos musicais que passa pelo jazz americano, por suas variações, chegando ao samba brasileiro e estabelecendo, assim, um profícuo diálogo entre eles. Embora, desde seus primórdios, a música popular no Brasil

tenha se formado pela incorporação de recursos estrangeiros, oriundos principalmente da Europa e da África, pode-se afirmar que a grande aceitação internacional de um produto cultural tupiniquim, como o da Bossa Nova, se deu pelo pioneirismo inovador de sua estética e pelo seu caráter globalizante. (SORROCE: 2005).

Observamos, também, que muitos dos mais respeitados compositores dos anos de 1960, como Gilberto Gil, Caetano Veloso, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Capinam, entre outros, fizeram uma passagem da formação bossa-novística para a canção de protesto; de tal modo que, observamos a partir de então, um viés mais voltado para a justiça social e temas preocupados com os acontecimentos cotidianos da sociedade.

Portanto, corroboramos com o professor José Miguel Wisnik quando expõe em: *Algumas questões de música e política no Brasil* seus apontamentos acerca da canção de protesto:

Na canção de protesto a história aparece como uma linha a ser seguida por um sujeito pleno de sua convicção (ou então que busca acertar-se com ela), que move em conjunto com uma coletividade histórica para vencer obstáculos, visando atingir aquele fim que desponta teleologicamente no horizonte temporal. Esse sujeito, que busca manter “a história na mão” como quem detém as rédeas de um cavalo, aparece tanto no “Caminhando (Pra não dizer que não falei de flores) de Geraldo Vandré, como no *Ponteio*, de Edu Lobo e Capinam ... (WISNIK, 1987).

O protesto observado nas canções dos anos de 1960, 1970 e no Rock dos anos 1980 foi impulsionado, principalmente, para condenarem não só a censura cultural, mas principalmente o status quo vivido pela sociedade brasileira em consequência do cerceamento da liberdade de expressão imposto

pelo autoritarismo regulado pelo regime militar. Notamos, desse modo, que ambos os protestos a serem analisados, através das canções de cada período, convergem para uma contestação comum, cuja essência pouco se modifica. Apesar dos quase vinte anos que distanciam a Canção de Protesto e o Rock Protesto, bem como, as transformações históricas, culturais, sociais, entre outras, sofridas pela sociedade durante esse período além de outras características particulares, observamos que o principal eixo motivador da contestação é mantido quase intacto, pois o clamor popular pelo retorno da democracia é fortalecido, abarcando a cada dia o desejo de grande parte do povo por uma sociedade mais justa e democrática.

Assim, um importante segmento de oposição ao regime militar foi constituído pelos artistas que pouco a pouco ajudavam a consolidar o movimento contra o regime. “A sociedade civil brasileira encontrou em muitos deles um canal de expressão contra o regime. Boa parte do público desses artistas era formada de jovens e estudantes ativistas, o que favorecia a inclusão de temas políticos nos produtos culturais em circulação” (NAPOLITANO:1998,25).

Outra das mais profícuas contribuições para que a canção de protesto fosse pouco a pouco se solidificando foi a criação do CPC (Centro Popular de Cultura) pela UNE (União Nacional dos Estudantes). Assim, o CPC foi inspirado pela UNE para que pudesse ser promovidas, além das discussões políticas, a divulgação de discos de música popular e filmes e, também, a produção de peças de teatro.

A música popular brasileira, nesse período, era direcionada pela orientação ideológica imaginada pelo CPC, que, mesmo extinto pelo golpe militar de 1964, conseguia transmitir a sua marca, no decorrer dessa década, no cenário da música popular brasileira.

... constava o deslocar o sentido comum da música popular, dos problemas puramente individuais para um âmbito geral: o compositor se faz o intérprete esclarecido dos sentimentos populares, induzindo-o a perceber as causas de muitas dificuldades com que se debate. (TINHORÃO: 1998, p.335).

O Centro Popular de Cultura acreditava ser responsável por levar às massas uma cultura nacional que de certa forma pudesse ser autêntica, desalienada, livre de influências estrangeiras, desse modo, revelando o aspecto político da vida social brasileira. Assim, parece-nos que o CPC tinha certa preocupação em resgatar as classes mais populares através de um projeto cultural que pudesse influenciar toda uma geração (à época, boa parte da classe estudantil secundarista e universitária do País) para que se viabilizasse a construção de uma nova sociedade.

Desse modo, observamos que, além da participação de parte dos estudantes secundaristas e universitários, muitos outros nomes de relevância foram influenciados pela ideologia propagada no CPC, o que, de certa forma, alinhava-se com a proposta da canção de protesto cuja preocupação não estava direcionada em modificar a estética, a linguagem ou recriar a MPB. Tanto o CPC quanto a canção de protesto tinham como objetivo principal, especialmente após o golpe de 1964, difundir sua ideologia através de sua tônica acerca do inconformismo, em favor dos pobres, servindo principalmente como forma de resistência contra a dominação estrangeira, a repressão e as imposições do regime ditatorial. Assim, foram reunidos poetas, cineastas, artistas plásticos, além de compositores e cantores. Muitos nomes compartilharam os ideais do CPC como Gilberto Gil, Maria Bethânia, Milton Nascimento, Geraldo Vandré,

Chico Buarque de Holanda, Nara Leão, Capinam, Sérgio Ricardo, João do Valle, Vinícius de Moraes, Edu Lobo, Carlos Lyra e Zé Keti, entre outros, unindo, dessa maneira, várias gerações de artistas e grande diversidade de estilos musicais que ia da bossa nova ao samba de morro.

Em *Edu Lobo e Carlos Lyra: o Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60)*, o professor Arnaldo Daraya Contier, aponta a imprescindível participação de um dos mais fervorosos militantes do CPC, Carlos Lyra que ao lado de Edu Lobo deixava os lugares mais intimistas onde frequentemente se apresentavam (boates) para mudarem para outros espaços como: os teatros, auditórios das faculdades, praças públicas etc. Lá divulgavam as canções engajadas e inspiradas no anteprojeto cultural do centro popular de cultura.

Nessa fase do CPC, houve uma aproximação do teatro com um público mais amplo que, através de peças e shows, entusiasmaram tanto Carlos Lyra quanto Edu Lobo pela proposição pedagógico-política que, ao mesmo tempo revolucionária era sustentada por seus mentores Oduvaldo Viana Filho, Chico de Assis, Armando Costa, Paulo Pontes e Ferreira Gullar, impulsionando os dois compositores para escreverem canções em consonância a esse projeto estético, musical e ideológico.

Assim, o teatro contribuiu para que a proposta da arte revolucionária fosse ecoada com maior vigor, tanto que alguns nomes como Gianfrancesco Guarnieri, Ruy Guerra entre outros puderam estreitar seus laços com os compositores e criarem produtos culturais convergentes com os propósitos difundidos.

Outra contribuição relevante para o período foi o *Show Opinião* que contou com forte presença dramática, contudo, sustentando-se pelas canções de compositores como Zé Kéti, Carlos Lyra, Edu lobo, João do Vale, Vinícius de

Moraes e, interpretações de Nara Leão e, posteriormente, de Maria Bethânia. O sucesso do espetáculo baseava-se nas canções que retratavam as temáticas sobre o morro e o sertão, criticando as estruturas fundiárias, a vida miserável dos nordestinos e o cotidiano do homem pobre dos centros urbanos (o favelado) (CONTIER: 1998).

Observamos, a seguir, fotos da passeata dos 100 mil que registraram a presença de vários intelectuais e artistas, entre tantos outros, encontravam - se presentes os compositores Gilberto Gil, Caetano Veloso e Chico Buarque.

É relevante apontar que essa passeata, realizada no Rio de Janeiro em 26 de junho de 1968, é considerada como um dos atos públicos mais importantes contra a ditadura militar instaurada no Brasil àquela época. Além de protestarem contra a ditadura, considerável parcela dos estudantes secundaristas e universitários e dos artistas, entre outros, clamaram, também, contra a privatização do ensino que na época, já era sinalizada pelo governo, abrindo caminhos para a instauração do ensino particular pago em todos os níveis.

Cabe-nos, também, apontar que entre os registros fotográficos feitos pela passagem da passeata dos cem mil, dois fotógrafos obtiveram destaque: o brasileiro Evandro Texeira do JB (Jornal do Brasil) e o americano David Drew Zingg que posteriormente viria a radicar-se no Brasil. No caso específico das fotos que incorporamos e analisaremos a seguir, em nosso estudo, foram de autoria do fotógrafo americano David Drew Zingg.



**Passeata dos cem mil com a participação de intelectuais, artistas e estudantes em 26/06/1968
foto de David Drew Zingg.**

https://www.google.com.br/search?q=passeata+dos+cem+mil+rio+de+janeiro+junho+de+1968+fotos&espv=210&es_sm=93&tbm=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=uHnQUuX4N9LuoASS24CYBA&ved=0CCsQsAQ&biw=136 em 10/01/2014

Como já apontado acima, verificamos que um dos principais fotógrafos da época, David Drew Zingg, participou ativamente durante as décadas de 1960, 1970 e 1980 dos eventos culturais de maior repercussão nacional, o que por vezes quase o transformou no fotógrafo oficial desses eventos.

Alguns recursos fotográficos foram utilizados nas fotos que incorporamos em nosso estudo e, certamente, nos auxiliarão a complementar nossa análise. Observamos que nas fotos há ausência do horizonte, o que demonstra a clara preocupação do autor em registrar a passeata e os personagens que nela estavam. Em ambas as fotos há um agrupamento de artistas que compartilhavam não só dos ideais propostos pela organização do protesto, mas ao mesmo tempo em que, também, comungavam do anseio de considerável número de artistas. Em meio à multidão no centro da foto são destacados dois

dos compositores que contribuíram com algumas de suas canções para a construção de parte do corpus de nossa tese, Gilberto Gil e Chico Buarque. Assim, é possível inferir através dela que não só a ausência de horizonte, mas o desfoque são recursos utilizados propositadamente para dar maior visibilidade a alguns personagens que possuíam peculiar representatividade em meio à multidão.



**Passeata dos cem mil com a participação de intelectuais, artistas e estudantes em 26/06/1968
foto de David Drew Zingg.**

https://www.google.com.br/search?q=passeata+dos+cem+mil+rio+de+janeiro+junho+de+1968+fotos&espv=210&es_sm=93&tbn=isch&tbo=u&source=univ&sa=X&ei=uHnQUuX4N9LuoASS24CYBA&ved=0CCsQsAQ&biw=136 em 10/01/2014.

Notamos, na foto acima, também, a repetição de muitos dos recursos já utilizados por David Zingg na foto anterior, a ausência do horizonte cuja finalidade é a de oferecer maior visibilidade no registro da passeata e dos personagens que nela estavam. Desse modo, tanto na segunda como na primeira foto verificamos um agrupamento de artistas que compartilhavam, como já

observado acima, não só os ideais propostos pela organização do protesto, mas também, a ativa participação dos simpatizantes do movimento. Na segunda foto três características se apresentam com proeminência: o posicionamento da foto em diagonal que acaba por expor a tensão vivenciada pelo momento; o olhar de vários artistas para a câmera fotográfica o que nos faz entender que tanto fotógrafo quanto parte dos fotografados encontravam-se alinhados e cientes do registro executado havendo, dessa maneira, consentimento consciente entre quem registrou e quem foi registrado; a participação de Caetano Veloso que também está presente em nosso estudo através da composição *É proibido proibir*; além da presença do texto verbal expressando apoio de modo direto a insatisfação e maior razão do protesto.

No final dos anos 1960, sob o argumento de proteção da nação brasileira, já preocupados com as grandes proporções das manifestações e, com o pretexto de evitar eventual ameaça da implantação do regime socialista, considerado subversivo e profundamente danoso à integridade e soberania nacional, foram editados, pelos governantes militares, vários decretos repressivos, denominados Atos Institucionais (AI), que posteriormente viriam ferir profundamente os princípios básicos da liberdade e da expressão artístico-cultural. O mais repressor de todos os Atos Institucionais, o AI-5, editado em 13 de dezembro de 1968, foi desencadeado pela recusa do Congresso Nacional em conceder licença para processar o deputado Márcio Moreira Alves, que teria ofendido os militares em um discurso na Câmara, responsabilizando-os pela violência contra os estudantes.

O AI-5 permitia a cassação política de parlamentares, suspendia o *habeas-corpus* de presos políticos, diminuía a força política dos governadores, permitia o estado de sítio sem autorização do Congresso, além de em 1969 ter desencadeado a regulamentação da censura prévia sobre todos meios de

comunicação e produtos culturais. A repressão instaurada pelos atos institucionais levou vários ilustres ao exílio ou à prisão.

Era o golpe dentro do golpe, promovido pelos militares adeptos da linha dura. Com isso abriu-se a temporada das prisões arbitrárias e a caserna começou a degenerar na banalização da tortura – enquanto, do outro lado, um punhado de jovens radicais entrou no delírio de derrubar o regime com a luta armada. [...] afirma o reverendo Jaime Wright, 71 anos, da Igreja Presbiteriana do Brasil, dono de um dos mais fartos arquivos sobre o regime militar e coordenador do projeto Brasil: Nunca Mais, a publicação mais fidedigna sobre as brutalidades do porão. (PETRY: 1998, 42).

Além do produto cultural produzido pelas canções de protestos nos anos 1960 e 1970, outros produtos culturais, também, afluíam com os propósitos de oposição ao regime e, ao mesmo tempo em que dialogavam entre si, caminhavam para a mesma direção, propagando os ideais democráticos através das mais variadas produções culturais como: o cinema, através principalmente da obra de Glauber Rocha em: *Deus e o Diabo na Terra do Sol* – 1964; *Terra em transe*¹ - 1967; a literatura com Antônio Callado e Ignácio de Loyola Brandão com os romances *Quarup* – 1967 e *Zero* 1974; e na música popular, que sem dúvida foi a maior vítima da censura cultural imposta a partir de 1969, a contestação se dava através dos grandes festivais patrocinados pelas TVs Excélsior, Record e Globo, os quais revelaram grandes nomes da MPB como os tropicalistas Gilberto Gil, Caetano Veloso, Tom Zé, Rita Lee e Os Mutantes, além de Chico Buarque, Edu Lobo, Geraldo Vandré, Elis Regina, Jair

¹ Embora não tenha sido um sucesso de bilheteria, *Terra em transe* causou perplexidade entre os artistas e os intelectuais da esquerda, não somente pelo modelo estético inovador mas, pela abordagem crítica- satírica da sociedade brasileira e principalmente das classes política e dominante. Outro dado relevante se dá pela convergência entre o produto cultural tropicalista e a essência da produção cinematográfica produzida por Glauber Rocha (Cinema Novo).

Rodrigues, Paulinho da Viola, Jorge Ben entre outros. Há de se relatar a posição de destaque dos festivais universitários, em especial o da Universidade Presbiteriana Mackenzie no período, que através do centro acadêmico João Mendes Júnior, da Faculdade de Direito, colaborou com a promoção das edições do Festival da Balança. Grandes nomes da MPB como: Gilberto Gil, Maria Bethânia, Pedrinho Mattar e outros puderam, durante os Festivais da Balança, mesmo antes das edições dos festivais patrocinados pelas TVs, divulgar seus trabalhos e fortalecer o futuro da música popular brasileira.

A MPB foi transformada pela força da televisão em um produto cultural de massa, fixando-se, naquela época, como uma das maneiras encontradas por parte dos estudantes, para torná-la um instrumento de autoafirmação nacional e, assim, colocar-se como uma das alternativas para a solução dos problemas nacionais. Em um primeiro momento, nos anos de 1960, o início da consolidação da música brasileira foi lançada para o grande público através dos festivais da TV Excélcior, Record e Globo, como, também pelo programa musical Fino da Bossa. Em seu segundo momento, nos anos de 1970 e 1980, havia a necessidade da passagem quase obrigatória, dos novos e dos já consagrados talentos da música pelos programas de auditório como os do Chacrinha, Bolinha, Raul Gil, entre outros. Outro recurso foi introduzido e utilizado com muito vigor nos anos 1980: o vídeo clip musical. Alguns programas foram muito disputados para a exibição das canções de sucesso como Clip Trip da TV Gazeta, Som Pop da TV Cultura e o Clip Clip da TV Globo, contribuindo muito para a consolidação da música como importante produto cultural de massa.

É relevante apontarmos que embora o protesto encontrado nas canções dos anos de 1960 e 1970 assinala como já abordamos anteriormente, uma crítica não apenas voltada para os problemas da sociedade da época, mas,

especialmente voltada pela alteração do *status quo* vivido pela sociedade brasileira em consequência da restrição da liberdade de expressão, imposta pelo autoritarismo regulado pelo regime militar. Assim, o cerceamento apresentado nas décadas de 1960 e 1970, continuou a impulsionar a música brasileira, encaminhando-a para a mesma direção contestadora, instigando, desse modo, o resurgimento do Rock, em especial, o Rock de protesto brasileiro dos anos 1980. Contudo, é necessário registrar a cautela que os autores desses produtos culturais surgidos nessa primeira geração (60,70) possuíam, em virtude, do endurecimento do regime e o receio das possíveis consequências a que todos os contrários a ele estavam susceptíveis.

Muito embora na década de 1980, durante o processo de abertura¹ política e restabelecimento democrático no Brasil, os produtos culturais e artísticos serviram como um canal de expressão contra o regime ditatorial. As obras produzidas pelo cinema, teatro, literatura e pela música, que foi um dos mais importantes baluartes em prol da redemocratização do país, favoreceram as discussões de temas políticos nos produtos culturais.

Nessa época, a indústria fonográfica brasileira concentrava-se com pujança na cidade do Rio de Janeiro, sendo quase obrigatória a passagem das bandas e dos músicos pela cidade para a produção e distribuição de seus produtos. Nesse contexto, a rádio Fluminense consolidou-se na época como grande difusora das principais bandas do país possibilitando, desse modo, a abertura das portas do sucesso para boa parte delas. Após passarem pela rádio e divulgarem suas canções os músicos estavam credenciados para frequentarem o palco mais cobiçado no Brasil, o lendário Circo Voador, instalado, também, na

¹Processo político cujo início se deu em meados dos anos 70 (1974), com o objetivo principal de restabelecer o regime democrático no Brasil. Houve, a partir de então, uma flexibilidade, um relaxamento das medidas autoritárias que restringiam a liberdade de expressão.

capital carioca. Assim, Rio de Janeiro, rádio Fluminense e Circo Voador eram a melhor rota a ser trilhada para quem ambicionava o sucesso musical.

Observamos que na década de 1980, o rock brasileiro ressurgiu com vigor, defrontando-se com o processo da abertura no Brasil. As bandas Legião Urbana, Capital Inicial e Plebe Rude surgem como importantes referências do ‘rock popular brasileiro’ no período, alcançando papel de destaque entre o público e a mídia. Contudo, é importante apontar a presença de outras bandas que também participaram desse período produzindo algumas canções com viés de protesto como as bandas Barão Vermelho, Titãs, Ultraje a Rigor as irreverentes Língua de Trapo e Premeditando o Breque entre muitas outras.

O Rock nos anos 1980, no seio da contracultura, foi capaz de traduzir o protesto, a rebeldia e os anseios de uma geração que tornou indissociável a música e o comportamento. O rock brasileiro e os produtos culturais criados pelas bandas oriundas da capital federal surgiram como instrumentos de expressão dos jovens, em boa parte da classe média e da classe alta, que os remetiam à irreverência, à quebra de todos os padrões convencionados e, também, à contestação. O produto cultural criado expressava a indignação da juventude urbana brasileira, através de sua linguagem rebelde, perfeitamente integrada às novas ideias, novas formas e, principalmente, à postura contrária ao regime ditatorial que ainda perdurava no Brasil.

Brasília, centro do poder político da nação, uma cidade cujo crescimento acontecia quase exponencialmente nos anos de 1980, mostrava-se, àquela época, local propício para debates importantes acerca de temas em que vivia o país. Muitos desses temas foram sendo introduzidos naturalmente, pouco a pouco, no cotidiano das discussões das primeiras gerações jovens da capital federal. Longe de tudo, mas dentro do núcleo do poder, a camada jovem das classes intermediária e alta do Distrito Federal, em grande parte constituída por

filhos de militares, professores universitários, diplomatas e funcionários graduados do governo mostravam-se altamente indignados com o *status quo* em que vivia a Nação. Tal fato contribuiu para a ampliação do debate entre os jovens membros da turma da Colina da UnB, filhos de pessoas integrantes da *intelligentsia* local, como, também, próximas ao poder político do Brasil e que, por conseguinte, detinham o acesso à parte de algumas importantes informações.

Muito embora nosso estudo esteja focado nos diálogos travados entre algumas produções de Gil, Caetano e Chico e algumas produções das bandas de Brasília, Capital Inicial, Plebe Rude e Legião Urbana, é necessário apontar que no processo de construção desse percurso há imperiosa contribuição da “mãe” de todas as bandas de Brasília: o Aborto Elétrico (1978-1982).

Foi dentro desse contexto que em meados de 1978, aos 16 anos, Felipe Lemos, filho de um professor da Universidade de Brasília, voltara da Inglaterra para morar num conjunto de prédios, apelidado de Prédios da Colina. No início, observávamos apenas mais uma turma de garotos que gostavam de punk rock e se encontravam para ouvir essas músicas, tomar porres e fumar maconha de vez em quando. Nesse mesmo ano, Renato Russo conhecera André Pretorius, filho de um diplomata da África do Sul, que transitava pela cidade vestido de punk. Enquanto Felipe Lemos, o Fê, e Pretorius haviam combinado de criar uma banda com André Muller que, àquela época, estava morando na Inglaterra, Renato Russo foi mais rápido e convidou Fê Lemos e Pretorius para formarem uma banda com ele no baixo, Fê na bateria e Pretorius na guitarra, assim, nascera uma das primeiras bandas de influência Punk- Rock brasileira: o Aborto Elétrico.

A banda fez parte da Turma da Colina, um grupo de bandas de Brasília, junto a bandas como a Plebe Rude e a Blitz 64 sendo que sua primeira

composição foi a música *I Want To Be A Junkie*. O Aborto Elétrico foi quem impulsionou o Rock Protesto de Brasília, sua formação principal foi Renato Russo - Vocal e Guitarra, Felipe Lemos – Bateria, Flávio Lemos - Baixo Ico Ouro-Preto – guitarra, André Pretorius (De 1978 a 1980) guitarra.

Muitas das canções de maior sucesso dos anos 1980 foram criadas pelos integrantes da banda que após sua dissolução foram selecionadas e divididas entre as bandas formadas pelos ex-integrantes do Aborto Elétrico: o Capital Inicial dos irmãos Lemos e a Legião Urbana de Renato Russo. Ao Capital Inicial couberam as músicas *Fátima, Música Urbana, Ficção Científica, Veraneio Vascaína*; e ao Legião Urbana as músicas *Que país é esse, Geração Coca-Cola, Conexão Amazônica, Tédio (com T um Bem Grande pra Você), Química*.

À medida que o afrouxamento se propagava no regime militar a ousadia e o protesto das canções era ampliado com mais vigor. Após o término do governo do quarto general-presidente, Ernesto Geisel (1974-1979), a degradação do regime autoritário de linha-dura foi, pouco a pouco, cedendo espaço para a linha mais moderada, a qual, mais tarde, seria implantada pelo último general-presidente, João Batista Figueiredo (1979-1985), o escolhido para coordenar a transição “lenta, gradual e segura” (SKIDMORE: 2000, 259). Em contrapartida, o engajamento de políticos e personalidades contrários ao regime, acrescido ao anseio popular pela democracia, disseminava-se entre os jovens que elegeram o rock brasileiro como seu grande representante, do qual as bandas de rock de Brasília foram as protagonistas. Nesse cenário deu-se o início da consolidação do processo da abertura, o retorno à democracia e o estabelecimento de uma postura de protesto do rock brasileiro, não apenas voltado ao entretenimento, mas também à crítica.

Apesar da degradação do regime autoritário, bem como, do afrouxamento de sua rigidez, o país ainda sofria com a censura e o cerceamento da liberdade de expressão que ainda naquele momento não poupava as produções culturais. A seguir podemos verificar a proibição da execução da canção Dado Viciado do grupo Legião Urbana, uma das canções censuradas pelo regime apesar da implantação da “transição” “lenta, gradual e segura” propagada por ele.

DADO VICIADO

Legião Urbana (1984)

Renato Russo

Você não tem heroína, então usa Algafan
Viciou os seus primos, talvez sua irmã
Mas aqui não tem Village, rua 42
Me diz pra onde é que é que você vai depois
Por que você deixou suas veias fecharem?
Não tem mais lugar pras agulhas entrarem
Você não conversa, não quer mais falar
Só tem as agulhas pra lhe ajudar

Cadê o bronze no corpo, os olhos azuis?
O seu corpo tem marca de sangue e pus
Você não sabe se é março ou fevereiro
Trancado o dia inteiro dentro do banheiro

Dado, Dado, Dado
O que fizeram com você?
Dado, Dado, Dado
O que fizeram com você?

Cadê os seus planos, cadê as meninas?
Você agora enche a cara e cai pelas esquinas
Eu quero você, mas não vou lhe ajudar
Não me peça dinheiro, não vou lhe entregar
Cadê a criança? Meu primo e irmão
Se perdeu por aí, com seringas na mão

Dado, Dado, Dado
O que fizeram com você?
Dado, Dado, Dado
O que fizeram com você?
Dado, Dado, Dado
O que fizeram com você?
Dado, Dado, Dado

MINISTÉRIO DA JUSTIÇA
DEPARTAMENTO DE POLÍCIA FEDERAL
DIVISÃO DE CENSURA DE DIVERSÕES PÚBLICAS

PARECER Nº 1111 / 84

TÍTULO: "DADO VICIADO" - de Renato Russo

CLASSIFICAÇÃO ETÁRIA: NÃO LIBERAÇÃO

Prot. 002183/84-DCDP

Composição litero-musical que descreve a situação deprimente de um viciado em drogas, ao mesmo tempo em que o agride através da condenação. Tema e estrutura inadequados à divulgação. De acordo com os termos contidos no Art. 9º do Decreto 78.992/76, propomos NÃO LIBERAÇÃO.

Brasília, 28 de março de 1984.

Neck
Elite K.N. Pereira
Mat. 2.415.783

Música de autoria de Renato Russo (Legião Urbana) censurada pela Polícia Federal (1984).

<https://www.google.com.br/#q=foto+musica+censurada+legiao+dado+viciado> em 26/02/2014

No produto cultural criado pelo Rock Protesto dos anos 80, observamos a preocupação com a condição de se estar alerta para os acontecimentos do cotidiano: era o rock cantando os problemas socioeconômicos brasileiros e suas mazelas.

As letras produzidas pelo Rock de Brasília traziam à tona os problemas regionais, essencialmente tupiniquins, enquanto o comportamento rebelde inspirou-se em aspectos universais, como o movimento punk, surgido na Inglaterra por volta de 1976, cujo grande ícone foi a banda Sex Pistols. Assim,

observamos uma verdadeira tensão entre o localismo e o cosmopolitismo. O punk, grande fonte inspiradora do rock de Brasília apresentava-se não apenas como estilo comportamental, mas também, como movimento com considerável viés político, já que convergia com os princípios defendidos pelo anarquismo (Bivar: 2001). Desse modo, o rock além de instrumento de contestação, passa a transitar para a esfera da contracultura, promovendo uma ruptura com os modelos culturais e comportamentais existentes.

A importância da música, nesse caso a canção de protesto produzida pelos compositores Gilberto Gil, Caetano Veloso e Chico Buarque de Holanda e o Rock Protesto, propagado pelas bandas brasilienses de 1980, e o que esta produção cultural representou para o nosso povo, em especial para as camadas jovens intermediárias desse período, com enfoque nos diálogos entre ambos os produtos culturais dos anos 1960, 1970 e 1980. Os produtos culturais representados pela música apresentavam-se não apenas como entretenimento, mas também, exerciam uma função social, com importante viés político e ideológico, que se evidenciam pelos diferentes momentos históricos por que passou a sociedade brasileira. Observamos que, em ambos os momentos, tanto na década de 1960 e 1970 com as Canções de Protesto quanto na década de 1980 com o Rock Protesto, a música marcou presença dentro da nossa história cultural, registrou fatos de relevância social, apontou tendências e transformações, além de contribuir para que conhecêssemos melhor a nossa sociedade, seus anseios e história.

CAPÍTULO II

PROTESTO E RELIGIOSIDADE

Dentre as análises que efetivaremos durante o percurso de nosso estudo, procuraremos trilhar apreciações de canções que possuam teor de protesto independentemente de suas características, contudo, sempre observando em seu conteúdo o caráter contestador e, também, os diversos modos de diálogo sucedidos entre as produções culturais e como elas foram construídas. Desse modo, observaremos como a música se consolida gradativamente em importante instrumento de expressão, de tal modo que adiante avaliaremos o protesto e a religiosidade em algumas canções.

Assim, notaremos o protesto e a religiosidade nas Canções Procissão e Cálice, dos anos 1960, 1970 e Fátima dos anos 1980, no Brasil. Oportuno salientar que a canção Fátima foi composta entre 1978 e 1981 por integrantes da banda Aborto Elétrico, contudo, sua gravação se deu apenas em 1986 pela banda Capital Inicial detentora de seus direitos autorais, quase uma década após sua concepção. Sendo assim, guiar-nos-emos para o enfoque do diálogo estabelecido entre elas, suas perspectivas históricas, ideológicas e políticas, bem como, a útil interferência que a música de protesto provocou em nossa cultura.

Iniciamos nossa análise pela música Procissão - 1964, de Gilberto Gil, recordando que a poética tropicalista gilbertiana teve seu início a partir da linha evolutiva propagada pela Bossa Nova que incorporou, para sua formação, como já mencionado na página 13 de nosso estudo, outras manifestações musicais como *jazz*, *be bop* (concepção jazzística surgida por volta de 1945) e o *cool jazz*, que, ao contrário do *hot jazz*, trazia intérpretes-músicos de apurado conhecimento técnico, que enriqueceram o *jazz* com recursos eruditos. (CAMPOS: 1993).

A internacionalização da Bossa Nova ocorreu devido à absorção de uma diversidade de estilos musicais que passam pelo jazz americano, por suas variações, chegando ao samba brasileiro e estabelecendo, assim, um profícuo diálogo entre eles. Embora, desde seus primórdios, a música popular no Brasil tenha se formado pela incorporação de recursos estrangeiros, oriundos principalmente da Europa e da África, pode-se afirmar que a grande aceitação internacional de um produto cultural tupiniquim, como o da Bossa Nova, deu-se pelo pioneirismo inovador de sua estética e pelo seu caráter globalizante.

Uma nova tendência musical foi introduzida pela Bossa Nova, na qual houve a inclusão de acordes com notas estranhas à harmonia, conhecidos, popularmente, como dissonantes (CAMPOS: 1993), além de uma preocupação com o uso de letras que possuíam um caráter mais literário, poético e lírico. Observa-se uma ruptura com os padrões tradicionais vigentes e também a busca de uma nova concepção estética.

Implantada pela Bossa Nova, a nova estética sofisticada e harmônica afluía para duas direções: uma voltada para o aperfeiçoamento rítmico e harmônico e outra que propunha um enfoque mais crítico dos problemas brasileiros que eram resgatados pelas letras.

A segunda vertente caminhava na direção das mesmas propostas propagadas pelo Centro Popular de Cultura (CPC) da UNE que, entre outros objetivos, buscava a popularização da cultura, sua aproximação ao povo e a renovação dos tradicionais padrões culturais brasileiros, que permeavam as ideias difundidas pelo CPC e por seus membros.

Uma das músicas de maior sucesso do período anterior à *Tropicália* de Gilberto Gil, *Procissão*-1964², trazia uma determinada carga ideológica

² Os comentários realizados referem-se à gravação realizada anterior à *Tropicália*, inicialmente lançada no LP Louvação-1967, e não à versão tropicalista do LP Gilberto Gil –1968.

alinhada a uma interpretação marxista da religião, direcionada ao abandono do homem do campo que residia no sertão nordestino e ao descaso do governo para com as causas sociais; por conseguinte, para com uma das camadas mais simples e esquecidas, residentes em uma área das mais carentes do País.

As ideias da classe dominante são em cada época as ideias dominantes, isto é, a classe que constitui a força material dominante da sociedade é, ao mesmo tempo, sua força intelectual dominante. “A classe que dispõe dos meios da produção material detém ao mesmo tempo o controle sobre os meios de produção espiritual, de tal modo que, em geral, as ideias daqueles que carecem dos meios da produção espiritual ficam sujeitas a esta classe.” (EAGLETON: 1999, p. 16-17).

A partir da música *Procissão* – marco da produção musical anterior ao período tropicalista – inicia-se a consolidação da criação artística a ser desenvolvida por Gil, o qual, a partir de então, apresenta em suas composições uma elevada consistência poética. Outro ponto pertinente que apontaremos, refere-se à relação dessa canção com a tradição medieval da peregrinação. Um homem peregrino, um *homo viator* nos faz observar que o homem em sua vida apresenta-se como um peregrino em busca de si mesmo e da sua própria identidade, assim, podemos inferir que todos somos (romeiros ou não), homens peregrinos pois todos temos uma missão a cumprir. A seguir, transcrevemos a letra dessa música que marcou esse período tão importante da vida desse cantor e compositor:

PROCISSÃO

Gilberto Gil (1964)

Olha lá vai passando a procissão
Se arrastando que nem cobra pelo chão
As pessoas que nela vão passando
Acreditam nas coisas lá do céu
As mulheres cantando tiram versos
Os homens escutando tiram chapéu
Eles vivem pensando aqui na Terra
Esperando o que Jesus prometeu

E Jesus prometeu vida melhor
Pra quem vive nesse mundo sem amor
Só depois de entregar o corpo ao chão
Só depois de morrer neste sertão

Eu também tô do lado de Jesus
Só que eu acho que ele se esqueceu
De dizer que na Terra a gente tem
De arranjar um jeitinho pra viver
Muita gente se arvora a ser Deus
E promete tanta coisa pro sertão
Que vai dar um vestido pra Maria

E promete um roçado pro João
Entra ano, sai ano, e nada vem
Meu sertão continua ao deus-dará
Mas existe Jesus no firmamento
Cá na Terra isto tem que se acabar

Essa obra poética de Gilberto Gil não somente se tornou um marco no conjunto de sua obra, mas, também, permite-nos mostrar a relação estreita existente entre a literatura e a religiosidade.

A ligação entre essas duas grandes áreas – literatura e religião – se faz perceber logo no título da obra: “*Procissão*”. Ao dar esse título à sua composição, Gilberto Gil deixa explícito que sua poesia tem como base um momento específico da religião católica romana: uma procissão. É exatamente nesse cortejo religioso que o artista encontra ocasião para desenhar e criticar a vida sertaneja. É nesse momento solene de devoção a um santo ou à Santíssima Trindade, em que o coração dos religiosos está cheio de fé e a boca cheia de cânticos, que Gilberto Gil percebeu que os devotos, na realidade, – caminhando pelas ruas estreitas e tortuosas do sertão – estavam “*penando, esperando o que Jesus prometeu*”. Gilberto Gil mostra, de alguma forma, que esse momento – propício à espiritualidade, quando os olhos estão firmados em uma imagem, seja ela de um santo, seja do próprio criador – diminui o poder de questionamento do penitente e o interesse deste pela transformação da realidade material. Ele – o penitente – esquecido das coisas desta vida, fica como se embriagado estivesse com as coisas lá do céu.

Olha lá vai passando a procissão
[...]
As pessoas que nela vão passando
Acreditam nas coisas lá do céu

Gilberto Gil é, nessa canção, um sacerdote às avessas: ele se vale da religião para criticar uma sociedade imersa na religiosidade. Ele não é um sacerdote que tem a finalidade de elevar os olhos dos devotos aos Céus, pelo contrário, ele quer que esses devotos baixem os olhos para a terra, para a realidade em que vivem.

A ligação entre a crença, a religiosidade e a situação de abandono da população do sertão nordestino e seus problemas é marcada de forma direta. Há uma relação entre as carências de uma parcela discriminada e esquecida da população e a sua necessidade de encontrar um estímulo para continuar a percorrer seu caminho, a fim de conseguir transformar sua condição miserável numa situação melhor. Nesse afã, os promesseiros colocam suas esperanças no além, no pós-morte, na vida desencarnada, na pátria celestial, no reino das luzes, no paraíso eterno.

Eles vivem pensando aqui na Terra
Esperando o que Jesus prometeu
E Jesus prometeu vida melhor
Pra quem vive nesse mundo sem amor
Só depois de entregar o corpo ao chão
Só depois de morrer neste sertão

Ainda na segunda estrofe, podemos perceber que a presença da fé persiste por ser de certa forma a única fonte de esperança para a solução do grande carma do povo nordestino: a seca.

E Jesus prometeu vida melhor
Pra quem vive nesse mundo sem amor

Apesar do aparente cansaço pela demora em conseguir a melhora da situação, nota-se um contínuo sentimento religioso e a entrega total à fé e à Terra, na esperança da conquista das melhorias desejadas, ainda que para isso houvesse um alto custo, a morte.

Só depois de entregar o corpo ao chão
Só depois de morrer neste sertão

Desde seu início, a canção *Procissão* sugere forte relação entre a crença popular dos nordestinos do sertão e a esperada solução de seus problemas, como o da falta de chuva, que acarreta o sério problema da seca, que se procura amenizar através da religião. O sacerdote do mundo de cá – Gilberto Gil –, sem a pretensão de descaracterizar a religião, por meio de sua canção, mostra que a religiosidade tem feito com que o povo vivesse anestesiado, em profunda dormência, esperando em Deus justamente aquilo que se deveria esperar das autoridades.

Eu também tô do lado de Jesus
Só que eu acho que ele se esqueceu
De dizer que na Terra a gente tem
De arranjar um jeitinho pra viver

Em sua terceira estrofe, o poema tece uma crítica às pessoas³ que se aproveitavam da difícil situação vivida pela população do sertão, por sua simplicidade⁴ e fragilidade sentimental, que mais afluíam quando era vislumbrada qualquer possibilidade de salvação, ou seja, de melhoria da situação estabelecida. A crítica se dirige àqueles que, a todo custo, tiram proveito das circunstâncias adversas.

Muita gente se arvora a ser Deus
E promete tanta coisa pro sertão
Que vai dar um vestido pra Maria
E promete um roçado pro João
Entra ano, sai ano, e nada vem
Meu sertão continua ao deus-dará

³ Refere-se aos representantes dos órgãos designados para solucionar os problemas da seca no nordeste, ou por políticos, que prometiam solucionar os problemas em troca de apoio.

⁴ Em sua maioria a população do sertão nordestino era composta por pessoas de origem humilde, com pouca ou quase nenhuma instrução. Esse fato de certa forma vinha facilitar aos representantes da elite (classe dominante) para que eles ludibriassem o povo humilde (classe dominada) e se aproveitassem de tal situação.

Mas existe Jesus no firmamento
Cá na Terra isto tem que se acabar

Procissão, mesclada com a religiosidade, apresenta-se como uma produção de característica inspirada pela estética bossa-novista e pela convergência das ideias difundidas pelo CPC. A necessidade da modernização da MPB fez com que surgisse certa proximidade de ideias entre ambas que posteriormente, desembocariam no realismo socialista do Centro Popular de Cultura e, por consequência, na expressão da politização da estética.

De acordo com esse programa, o artista deveria assumir o papel de um militante político, capaz de interferir na História através de suas *armas espirituais*, em prol da *libertação material e cultural do nosso povo*”. E, paralelamente, preconizava a *autonomia da obra de arte* como algo equivalente a um discurso que anunciava, com *antecedência*, transformações sociais a serem implantadas, futuramente, pela revolução social. Em contrapartida, o artista *despolitizado*, defensor da *arte pela arte*, transformava-se numa *presa fácil* ou numa *vítima dócil*, ou ainda, num *instrumento* da classe dominante, em função da produção de obras sintonizadas com o *status quo*, ou *antipopulares*. Além disso, os ideólogos do CPC admitiam a possibilidade de um artista *reacionário* ou *alienado* modificar seu comportamento, graças à sua conscientização política sobre o ideal de arte revolucionária [...] (CONTIER: 1998, p. 22-23).

Gilberto Gil e outros representantes da nova MPB abriram ampla discussão sobre a necessidade da modernização da Música Popular. Muitos se uniram às ideias revolucionárias, entre eles Caetano Veloso, Torquato Neto, Tom Zé, Capinan⁵. Embora tivesse parcerias com músicos da Bossa Nova, o poeta Capinan encontrava-se bem alinhado à estética inspirada pelo realismo socialista do CPC de Salvador.

Observamos não só a presença do realismo socialismo, mas também, a convergência dessas características com as do socialismo religioso que aparece como consequência quase natural de ordem prática da teologia da cultura e seu ideal de promover a síntese entre religião e cultura. O movimento era pautado como colaborador e não adversário do marxismo. Assim, pretendia-se conferir à análise e à prática marxistas aquilo que para os marxistas era considerado quase irrelevante, passageiro e circunstancial: o fundamento religioso. Posto que a produção cultural apresenta-se substancial, religiosa e intencionalmente cultural, enquanto a religião apresenta-se substancial, religiosa e formalmente cultural, o marxismo é considerado religioso em sua essência, mas, antirreligioso em sua intenção. (CALVANI, 1998, p.62). Dessa maneira, observamos que a produção cultural de Gilberto Gil, em particular, a presente na canção *Procissão*, incorpora características do socialismo religioso que aparece como tentativa de síntese a apontar para a possibilidade de uma teoria e uma prática marxistas que sejam, ao mesmo tempo, substancialmente religiosas e intencionalmente culturais.

Para que possamos evidenciar com mais alcance a relação estabelecida entre o protesto e a religião, analisaremos, a seguir, outra importante

⁵ Capinan sempre estivera à minha esquerda, digamos assim. Atuante no CPC da UNE, ele era o poeta revolucionário – o poeta engajado – da Bahia do início dos anos 60. (VELOSO, 1997, p.134).

composição produzida no início dos anos de 1970 que converge nitidamente com o viés contestador religioso já observado na canção analisada.

Assim, inicialmente transcreveremos o relato de Gilberto Gil acerca da construção da canção *Cálice* escrita em parceria com Chico Buarque de Holanda, extraída do livro *Gilberto Gil: todas as letras*, organizado por Carlos Rennó (2003, p. 161 e 162).

A Polygram queria fazer um grande evento com todos os seus artistas no formato de encontros, e foi dada a mim e ao Chico a tarefa de compor e cantar uma música em dupla.

Era Semana Santa e nós marcamos um encontro no sábado no apartamento dele, na Rodrigo de Freitas (a lagoa referida, aliás, por ele na letra). Eu pensei em levar alguma proposta e, um dia antes, no fim da tarde me sentei no tatame, onde eu dormia na época, e me pus a esvaziar os pensamentos circulantes para me concentrar. Como era Sexta-Feira da Paixão, a ideia do calvário e do cálice de Cristo me seduziu, e eu compus o refrão incorporando o pedido de Jesus no momento da agonia. Em seguida escrevi a primeira estrofe, que eu comecei lembrando de uma bebida amarga chamada Fernet, italiana, de que o Chico gostava e que ele me oferecia sempre que eu ia em sua casa.

No sábado não foi diferente: ele me trouxe um pouco de bebida, e eu já mostrei o que tinha feito. Quando, cantando o refrão, eu cheguei ao “cálice”, no ato ele percebeu a ambiguidade que a palavra, cantada, adquiria e a associou com “cale-se”, introduzindo na canção o sentido da censura.

Depois, como eu tinha trazido só o refrão melodizado, trabalhamos na musicalização da estrofe a partir da ideia que ele apresentou. E combinamos um novo encontro.

Ele acabou fazendo outras duas estrofes e eu mais uma, quatro no total, todas em oito decassílabos. Dois ou três dias depois nos revimos e definimos a sequência. Eu achei que devíamos intercalar nossas estrofes, porque elas não apresentavam um enquadramento

linear entre si. Ele concordou e a ordem ficou esta: a primeira, minha, a segunda, dele; a terceira, minha e a última, dele.

Na terceira, o quarto verso e os dois finais já foram influenciados pela ideia do Chico de usar o tema do silêncio. O termo, aliás, já aparecia na estrofe minha anterior: 'silêncio na cidade não se escuta', quer dizer: no barulho da cidade, não é possível escutar o silêncio; quer dizer: não adianta querer silêncio porque não há silêncio, ou seja, não há censura a censura é uma quimera; além do mais 'mesmo calada a boca, resta o peito' e 'mesmo calado o peito, resta a cuca': se cortam uma coisa, aparece outra...

Destarte, com o intuito de realizarmos uma análise mais compreensiva, precisamos observar o contexto histórico, no qual esse produto cultural foi originado, registrando, também, como o regime militar e ditatorial (1964-1985) entusiasmou Chico e Gil na produção da canção *Cálice*.

Notamos, ainda, que no mesmo período em que a canção foi produzida, o regime ditatorial encontrava-se perfeitamente consolidado e organizado.

O produto cultural trazido na canção *Cálice* aponta-nos com clareza a falta de neutralidade que, desse modo, guia-nos para questões relacionadas ao cotidiano, em que, o simbólico torna-se quase permanente, imprimindo os sentidos e a carga política aplicada nas produções da época, assim, deparamo-nos durante os anos de chumbo com a necessidade encontrada pelos compositores em dizer algo, que quisessem significar e defender em suas canções.

De certa maneira, durante aproximadamente cerca de 21 anos, compreendidos entre os anos de 1964 e 1985, período em que o Brasil vivenciou um regime militar ditatorial, que guiou as produções culturais da época, em específico as Canções de Protesto e o Rock Protesto para temas que convergiam a questões que incluíam a censura, a falta de liberdade de imprensa, da liberdade artística e temas que contestavam as mazelas do Estado brasileiro à época.

Exemplo disso, nesse período, as produções culturais tinham de ser revisadas e aprovadas pelo governo para poderem circular, sendo que, muitas vezes, os censores trocavam palavras, frases e até expressões de músicas, peças teatrais, livros, entre outros, por acreditarem que tais expressões encontravam-se inadequadas ao olhar repressor do governo.

Consequentemente, nessa época, com frequência muitas formas de expressão artística foram censuradas, portanto, a maneira que muitos artistas encontraram para burlar o sistema opressor do regime militar e, consequentemente implementar suas mensagens e ideologia se deu, entre outras, através da utilização de figuras de linguagem, o que por diversas vezes colaborou para ao menos retardar a compreensão delas.

É relevante registrarmos, a partir dos estudos realizados pelo professor Anazildo Vasconcelos da Silva, o conteúdo contestador da produção cultural do compositor Chico Buarque de Holanda, direcionado para o protesto presente com clareza em sua produção e que no decorrer da análise de *Cálice* observaremos com melhor nitidez.

O protesto ressaltado na canção de Chico Buarque resultava, naquela época, da insistência do poeta em referenciar a proposição da realidade interdita, mas permanecerá em toda sua produção lírica, mesmo e até com maior contundência, após a suspensão do veto político, confirmando as referências que fiz ao valor poético de sua obra que, como toda poesia autêntica, rompe com os possíveis condicionamentos externos inerentes à proposição de realidade pressuposta, sem se prender, portanto, a um determinado contexto circunstancial. (SILVA: 2010, p.33).

CÁLICE

Chico Buarque e Gilberto Gil (1973)

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice

De vinho tinto de sangue

Como beber dessa bebida amarga

Tragar a dor, engolir a labuta

Mesmo calada a boca, resta o peito

Silêncio na cidade não se escuta

De que me vale ser filho da santa

Melhor seria ser filho da outra

Outra realidade menos morta

Tanta mentira , tanta força bruta

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice

De vinho tinto de sangue

Como é difícil acordar calado

Se na calada da noite eu me dano

Quero lançar um grito desumano

Que é uma maneira de ser escutado

Esse silêncio todo me atordoa

Atordoado eu permaneço atento
Na arquibancada pra qualquer
[momento
Ver emergir o monstro da lagoa

Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

De muito gorda a porca já não anda
De muito usada a faca já não corta
Como é difícil, pai, abrir a porta
Essa palavra presa na garganta
Esse pileque homérico no mundo
De que adianta ter boa vontade
Mesmo calado o peito, resta a cuca
Dos bêbados do centro da cidade

Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

Talvez o mundo não seja pequeno
Nem seja a vida um fato consumado
Quero inventar meu próprio pecado

Quero morrer do meu próprio veneno
Quero perder de vez tua cabeça
Minha cabeça perder teu juízo
Quero cheirar fumaça de óleo diesel
Me embriagar até que alguém me
[esqueça

Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

Faz-se relevante registrar que a canção ora analisada foi gravada por Chico Buarque - em dueto com Milton Nascimento – em seu LP Chico Buarque da gravadora Philips em 1978, ano em que também ganhou versão de Maria Betânia no LP *Álibi* da mesma gravadora.

Como já apontado anteriormente no relato feito por Gilberto Gil acerca da criação da canção *Cálice*, podemos revigorar a intenção dele e de Chico Buarque em estabelecer robustez à ambiguidade do sentido que esse produto cultural deveria trazer, através de recursos linguísticos, impetrado principalmente pela utilização do substantivo *Cálice*, sinônimo da palavra taça e sua semelhança fônico-sonora com o verbo calar/calar-se (cale-se, 3ª pessoa do singular do imperativo afirmativo).

Desse modo, iniciaremos nossa análise com o refrão e a seguir, a ordem sequencial dos versos que compõem a letra da canção.

Pai, afasta de mim esse cálice

Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

Notamos que a composição nos apresenta além da contestação política uma forte conotação religiosa, pois durante grande parte da música é feita analogia entre a Paixão de Cristo e o sofrimento vivido pela população amedrontada com o regime autoritário. Por isso, embora o refrão faça alusão à agonia de Jesus no calvário, a ambiguidade do substantivo cálice em relação ao imperativo cale-se nos remete à atuação da censura.

O cálice é um objeto que contém algo em seu interior. Na Bíblia, esse conteúdo é o sangue de Cristo. Pode, também, ser usado como algo que contém as bênçãos ou julgamentos divinos dados a uma pessoa ou Nação. Observamos, novamente, a analogia entre o calvário de Cristo e o sofrimento enfrentado pela população. Por isso, inferimos que o sangue de Cristo é também, naquele momento, o sangue derramado pelas vítimas da repressão e da tortura, impondo desse modo, o silêncio total da repressão do regime militar. Na verdade, sintetiza uma súplica por algo que se deseja ver à distância, bem longe, pois é algo que nos incomoda, que nos faz sofrer, portanto, algo que deve ser banido de nossas vidas

Outro símbolo extremamente acentuado na canção é a relação de *Cálice* com o Santo Graal que nos trazem à tona principalmente a presença da tradição católica pela veneração de relíquias sagradas. Em meio a tantas relíquias, o Santo Graal possui especial significado por se tratar do suposto cálice utilizado por Cristo em sua última ceia.

O silêncio ora apresentado no decorrer da canção, apresenta-se, progressivamente, mais violento a cada estrofe, como uma censura que pouco a pouco parece que vai se institucionalizando, tornando-se mais profissional, forte e violenta.

Podemos verificar com boa nitidez, como é explicitada a imposição crescente do silêncio, na primeira, na segunda e na terceira estrofes, em que há nos versos: “mesmo calada a boca resta o peito”; e “ esse silêncio todo me atordoa”; “mesmo calado o peito resta a cuca”. Na quarta estrofe nota-se o apogeu do desespero, pois a própria cabeça é perdida, e sem ela não há o silêncio total : “quero perder de vez tua cabeça” e “ minha cabeça perder teu juízo”.

Notamos nesses versos que o poeta, com profunda tristeza, chega à conclusão de que a boca é símbolo da capacidade de comunicação; o peito, a capacidade de sentir e a cabeça, a capacidade de pensar. Tais capacidades foram gradualmente extintas pela imposição do silêncio, anulando por consequência, as próprias faculdades humanas, o que vale reconhecer a anulação do próprio indivíduo, decapitando o artista.

A raiva e a vontade de fugir desse governo opressor aparecem já na primeira estrofe, em “de que me vale ser filho da santa / melhor seria ser filho da outra”, pois as rimas são organizadas de forma a induzir o leitor a construir um palavrão, o que demonstra a enorme revolta e desesperança do poeta em relação à situação política do país, sem nenhuma perspectiva de que, em curto prazo, pudesse haver alguma mudança para melhor.

Percebemos, aqui, que o autor omitiu a palavra “puta” a qual faria justa rima, no sentido de recurso poético, além de expressar toda a revolta e descrença do poeta. Mas ele o fez por outras razões, ou seja, pelo fato de, caso colocasse essa palavra, a letra seria inevitavelmente censurada pelos militares, tudo em nome da moral e dos bons costumes.

Como beber dessa bebida amarga
Tragar a dor, engolir a labuta

Ambos os versos se constituem em metáforas plenas, sendo que o primeiro nos remete à extrema dificuldade de aceitar um quadro social em que as pessoas eram subjugadas de forma desumana e cruel, considerando as prisões, torturas e mortes que aconteciam na calada da noite. Da mesma forma, era difícil aguentar a imposição de ter de suportar a dor e, ao mesmo tempo, aceitá-la como algo banal e corriqueiro, assim como, ter de aceitar uma condição de trabalho subumana de forma natural e passiva.

Mesmo calada a boca, resta o peito
Silêncio na cidade não se escuta

Os poetas afirmam que embora as pessoas estejam coibidas de expressarem suas ideias, ainda lhes resta o desejo, escondido dentro do peito e que jamais opressor algum conseguirá destruí-lo, pois ele é inviolável e inatingível e, certamente, um dia, em que se possam pesar todos os contrários, esse desejo despertará e aflorará novamente. Embora o segundo verso pareça paradoxal, percebe-se que o silêncio está claro e metaforicamente relacionado à censura, aqui entendida como um absurdo inexistente porque, na medida em que não se escuta o silêncio, o silêncio não existe.

De que me vale ser filho da santa
Melhor seria ser filho da outra

Há uma referência clara à letra do Hino Nacional Brasileiro em relação aos versos que colocam os brasileiros dispostos a não fugirem à luta, lutando até a morte, se preciso for. Porém, até que ponto vale a pena essa luta! Por isso, os autores, não fugindo à temática da religião, usam de metáforas para mostrar suas descrenças no regime militar, rebaixando a figura da “pátria mãe” à condição inferior a de uma “prostituta”, deixando de ser gentil e pátria amada. O termo “prostituta” fica subentendido na palavra “outra” que, como já vimos, o autor omitiu a palavra “puta” que, embora rimasse com a palavra/verbo “escuta”, caso colocada essa palavra, a letra seria inevitavelmente censurada pelos militares, naturalmente, em nome da moral e dos bons costumes.

Outra realidade menos morta
Tanta mentira , tanta força bruta

Com certeza, a realidade seria outra totalmente diferente, na qual os homens teriam, novamente, sua individualidade e seus direitos resgatados, bem como cessariam as perseguições, as torturas e as mortes, ou seja, a força bruta também deixaria de existir.

Como é difícil acordar calado
Se na calada da noite eu me dano
Quero lançar um grito desumano
Que é uma maneira de ser escutado

Analisando os próximos versos, observamos quando é citada na canção uma situação encontrada na dura realidade cotidiana enfrentada pela sociedade em virtude do regime autoritário, assim, “acordar calado é difícil”, mas necessário, pois se não se cala, corre-se o risco da danação noturna, isto é, durante a noite realizavam-se muitas das prisões políticas, longe dos olhos dos “cidadãos de bem”, podendo culminar em tortura e até em morte, encaradas, nessa análise, como representadas pelo “grito desumano”, o grito daqueles que perderam a humanidade pelas mãos dos torturadores, mas que no sacrifício – assim como nos sofrimentos de Jesus Cristo na cruz, tema sugerido pela repetição das palavras pai, vinho, sangue e cálice, fazem-se ouvir.

Observamos, também que o eu-lírico admite a dificuldade de aceitar passivamente as imposições do regime, principalmente diante das torturas e pressões que eram realizadas à noite. A repressão era tanta que tudo precisava ser feito às escondidas, de forma clandestina, pois, do contrário, o risco de ser preso na calada da noite era sempre iminente e quando isso ocorria, o resultado era a prisão, a tortura e, muitas vezes, a morte sem o conhecimento das próprias famílias.

Diante disso e por conta de tanto desespero, o poeta, vendo que ninguém escutava as mensagens lançadas por vias pacíficas e ordeiras, pois que eram tolhidas e censuradas pelo Regime, só via uma única saída: partir para o

confronto direto, talvez com uso de armas, o que poderia ser entendido como um suicídio consciente.

Que é uma maneira de ser escutado
Esse silêncio todo me atordoa
Atordoados eu permaneço atento
Na arquibancada pra qualquer
[momento
Ver emergir o monstro da lagoa

Novamente a questão do silêncio vem à tona, deixando o poeta atordoados, pois ele conhecia os métodos de tortura e repressão usados pelos militares para conseguirem o silêncio das vítimas, fazendo com que elas perdessem os sentidos. Apesar do atordoamento que domina o eu-lírico, este se mantém em estado de alerta, porque ele sabe que, a qualquer momento, poderia aparecer mais um mecanismo de repressão imposto pelo regime militar.

De muito gorda a porca já não anda
De muito usada a faca já não corta
Como é difícil, pai, abrir a porta
Essa palavra presa na garganta

Essa estrofe, refere-se ao fim do “milagre econômico”, em que os recursos do Brasil provenientes de empréstimos no exterior eram mal aplicados, pois, embora tivesse entrado muito dinheiro, ele não chegou para quem realmente precisava. A porca gorda representa o sistema ditatorial, que, de tão corrupto e ineficiente, já não funcionava, demonstrando inoperância, bem como, o desgaste de uma ferramenta política utilizada à exaustão.

Abrir a porta, biblicamente, sinaliza um novo tempo, porém, no contexto depreende-se o apelo para que sejam diminuídas as dificuldades e a saída de um contexto violento, embora a tarefa pareça apresentar-se como muito difícil. Isso porque a liberdade, a livre expressão, o desejo de falar, estavam sendo sufocados pelo regime. Por isso, a palavra presa na garganta de querer falar e não poder, pois que se o fizesse corria o risco de desaparecer na calada da noite.

Esse pileque homérico no mundo
De que adianta ter boa vontade
Mesmo calado o peito, resta a cuca
Dos bêbados do centro da cidade

Na estrofe acima evidenciamos um mundo que estava ao avesso, um mundo bêbado, fora de si, no qual predominava a ditadura, não só a do Brasil, mas de muitos outros países, ditaduras que destruíam a democracia, a vontade de mudar esse estado de coisas. Porém apesar disso tudo, os que pensam, aqueles que ainda têm cuca e estão bêbados com o regime, mantêm o desejo de liberdade

que, mesmo contido no peito de cada cidadão, ninguém pode sufocá-lo. Vemos, aqui, um autoquestionamento do poeta, pois ele sabe que mesmo sem liberdade o homem não perde a mente e pode continuar pensando, mantendo, com isso, a ânsia de lutar pela liberdade, embora o mundo estivesse ao avesso.

Talvez o mundo não seja pequeno
Nem seja a vida um fato consumado
Quero inventar meu próprio pecado
Quero morrer do meu próprio veneno

A partir da quarta estrofe, o eu-lírico sugere a possibilidade de que a realidade um dia pudesse mudar, renovando com isso, suas esperanças para uma convivência mais intensa e ampla e não apenas limitada ao pequeno e minado campo delimitado pela repressão militar. Podemos notar que o poeta vê surgir uma chama de esperança na tentativa de retirar o véu ideológico desse governo que, preocupado com uma possível reação do povo, procura mantê-lo em silêncio por meio do medo e da repressão contínua.

O poeta pontua na canção que o milagre econômico acabou, de certa maneira, beneficiando algumas camadas sociais que passaram a ter uma visão lacônica e imediatista, conformada com a situação a qual lhes convinha, por isso, ele pretendia que essas camadas enxergassem um mundo diferente com toda a sua vastidão, com outro modelo de regime, com outras experiências políticas, fazendo-as entender que a vida não é um fato consumado e que as coisas são mutáveis.

Assim, as coisas mutáveis devem nos impulsionar para acreditar na transformação que aceite “inventar o próprio pecado” e “morrer pelo próprio veneno”, ou seja, permitir ao povo realizar-se, governar-se, para recriar suas próprias regras e definir-se por si só, bem como, ser punido pelos erros que ele vier a praticar seguindo seu livre-arbítrio, como acontece em qualquer regime democrático e não ter seu desejo cerceado, punido por erros que o sistema acha que ele poderá vir a cometer. Cristaliza-se, nesses versos, mesmo que implicitamente, o desejo urgente e real de liberdade.

Quero perder de vez tua cabeça
Minha cabeça perder teu juízo
Quero cheirar fumaça de óleo diesel
Me embriagar até que alguém me
[esqueça

Podemos considerar esses últimos versos como o desfecho da trama e do drama, talvez do desespero que tomou conta do poeta frente a uma realidade que o tornava incapaz e inoperante para mudar essa situação, principalmente, vendo que as classes médias, em vez de se oporem e contestarem o regime, mantinham, ao contrário, uma postura que contribuía para a sua manutenção e consolidação, na medida em que se mostravam anuentes com a formação, consolidação e reprodução de valores favoráveis a esse sistema político que ele, poeta, considerava execrável.

Finalmente, notamos que, nos dois últimos versos, os autores conhecem bem as táticas de tortura usadas pelos militares, por exemplo, para que

os presos políticos perdessem a noção da realidade, os repressores queimavam óleo diesel dentro da sala em que se encontravam porque a fumaça dessa queima deixava-os embriagados, daí a alusão à embriaguez no último verso: “me embriagar até que alguém me esqueça”.

Enfim, quando, em 1978, a canção foi liberada, Chico a incluiu em seu LP, e aí a censura veio de lugares antes inimagináveis: bispos da mesma Igreja que - através da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil - criticava a existência, em toda América Latina, de uma doutrina de segurança nacional que castrava as liberdades individuais, proibiam a execução da música durante as missas.

Como conclusão, podemos apontar que boa parcela das pessoas que conviveram com o regime militar, carregam, até hoje, resquícios da ditadura e, provavelmente, sente calafrios só em mencioná-la, porém, para os poetas, músicos e artistas em geral serviram-se da arte, como a principal válvula de escape para dizer o que não podia ser dito, representando, assim, os milhões de brasileiros que não podiam ou tinham medo de manifestar seu descontentamento e revolta com o regime militar, bem como, a insatisfação de viver em um País com tão pouca liberdade e transparência, onde, embora o silêncio predominasse, não era sinônimo de aprovação, mas sim de medo.

Como já exposto anteriormente, continuaremos observando os diálogos estabelecidos entre as canções *Procissão*, *Cálice e Fátima*, bem como o caráter contestador sob o viés da religiosidade e, também, o modo que essas produções culturais foram construídas. Assim, observaremos como a música foi se consolidando gradativamente nas canções e se transformando em sólido instrumento de expressão, de tal modo que adiante poderemos avaliar o teor do protesto e da religiosidade nessas canções.

Assim, o protesto e a religiosidade das Canções *Procissão e Cálice*, dos anos 1960, 1970 e *Fátima* dos anos 1980, no Brasil convergem para uma mesma direção. É relevante apontar que a canção *Fátima* foi composta entre 1978 e 1981 pelos integrantes da extinta banda Aborto Elétrico, Renato Russo e Fê Lemos que, posteriormente, no ano de 1982, deu origem a outras bandas de sucesso: a Legião Urbana e, em seguida o Capital Inicial. Observamos, contudo, que sua gravação se deu apenas em 1986 pela banda Capital Inicial detentora de seus direitos autorais, curiosamente, muito após sua concepção. Sendo assim, nos guiaremos para o enfoque do diálogo estabelecido entre elas, suas perspectivas históricas, ideológicas e políticas, bem como, as tensões expressas por elas considerando características do cotidiano e a útil interferência que protesto provocou em nossa cultura à época.

FÁTIMA

Capital Inicial (1986)

Flavio Lemos e Renato Russo

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
E se começa um dia acaba, eu tenho pena de vocês

E as ameaças de ataque nuclear
Bombas de nêutrons não foi Deus quem 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
Que ela talvez tivesse nome e era Fátima

E de repente o vinho virou água
E a ferida não cicatrizou
E o limpo se sujou e no terceiro dia
Ninguém ressuscitou.

Desde seu início, a canção *Fátima*, como, também, as canções *Procissão e Cálice* sugerem forte relação entre religião e a contestação acerca do momento histórico vivido à época. Outro dado importante relaciona-se ao nome da canção que sugere com boa clareza a presença de uma imagem sagrada da religião católica: nossa Senhora de Fátima. Nossa Senhora de Fátima é uma Santa que não possuiu sua proclamação feita pela igreja, sua relevância religiosa está contida na maternidade divina de Nossa Senhora e ao seu apostolado; sendo que sua representação se glorifica na aparição de Nossa Senhora na cidade portuguesa de Fátima.

A partir de então, notamos que no princípio da primeira estrofe pode-se observar o anseio do poeta em alcançar a transformação do *status quo* vivido, bem como, a esperada solução das dificuldades enfrentadas através da “intervenção divina”. Dessa maneira, o poeta - sacerdote, por meio de sua canção, mostra que a religiosidade tem feito com que o povo vivesse esperançoso, confiando em Deus justamente aquilo que se deveria esperar das autoridades.

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

Notamos, também, outro tema abordado com clareza na primeira estrofe acerca da crítica ao capitalismo, situando, desse modo, a religião como salvação para que uma conjuntura mais justa pudesse colaborar na mudança do

regime capitalista brasileiro por outro que propiciasse condições mais dignas e melhores.

E vocês armam seus esquemas ilusórios
Continuam só fingindo que o mundo ninguém fez
Mas acontece que tudo tem começo
E se começa um dia acaba, eu tenho pena de vocês

Ainda na segunda estrofe nota-se o viés contestatório que prossegue em sua crítica acerca da necessidade de mudança do cenário estabelecido, assim como, na canção *Procissão* observamos que o poeta procura amenizar o cotidiano através da religião, sem a pretensão de descaracterizá-la, mas, sim, colocando-a como possível solução para os percalços enfrentados.

E as ameaças de ataque nuclear
Bombas de nêutrons não foi Deus quem fez
Alguém, alguém um dia vai se vingar
Vocês são vermes, pensam que são reis

Na terceira estrofe notamos que a crítica é transposta a temas de caráter mais cosmopolita que, de certa forma é incluída, também, a temas de caráter local, pois a ameaça nuclear ao mesmo tempo em que se apresenta como tema global, também se encontra inserida na canção como preocupação comum.

Dessa maneira, são retomadas, então, pela canção, algumas questões que envolvem não só a disputa entre o modelo capitalista e socialista, mas também, o anseio pela mudança, pela liberdade e pela falta de segurança alavancada pela tensão apresentada entre o regime capitalista liderado pelos Estados Unidos e o socialista liderado pela União Soviética, bem como, a instabilidade ocasionada pela disputa dessa supremacia e que, de certa forma, foi uma das principais causas motivadoras para o golpe militar, pois os militares enxergavam a possibilidade de transformação do Brasil em uma nação alinhada aos princípios socialistas que à época foram implantados no continente americano, em Cuba, com o total apoio e patrocínio da antiga União Soviética.

Não quero ser como vocês
Eu não preciso mais
Eu já sei o que eu tenho que saber
E agora tanto faz...

A descrença e o desânimo são predominantes na quarta estrofe que, nesse momento, retrata certo ceticismo do poeta quanto às ações do homem e quanto à possibilidade de que pudesse haver uma “intervenção divina” positiva.

Três crianças sem dinheiro e sem moral
Não ouviram a voz suave que era uma lágrima
E se esqueceram de avisar pra todo mundo
Que ela talvez tivesse nome e era Fátima

Nas duas últimas estrofes, observamos a presença acentuada da religiosidade que traz fatos importantes da religião católica e do cristianismo; na quinta estrofe notamos a menção relacionada às aparições de Nossa Senhora de Fátima ocorridas para os irmãos Francisco e Jacinta e para a prima Lúcia de Jesus.

E de repente o vinho virou água
E a ferida não cicatrizou
E o limpo se sujou e no terceiro dia
Ninguém ressuscitou.

Na última estrofe da canção várias passagens bíblicas são evocadas, o primeiro milagre de Jesus quando ele convidado para um casamento transforma a água em vinho, bem como, também, a menção à sua morte e sua ressurreição no terceiro dia. Essas citações tão claras acerca de passagens bíblicas tão importantes nos levam a direcionar nosso entendimento para a angústia do poeta em vislumbrar uma saída para o momento vivido que, nos parece só poderia ser mudado através de uma intervenção divina, um milagre e por meio de sua canção, mostra que a religiosidade tem feito com que o povo vivesse anestesiado, em profunda dormência, esperando em Deus justamente aquilo que se deveria esperar das autoridades.

CAPÍTULO III

É PROIBIDO PROIBIR

Apesar do tropicalismo ter mantido distância do engajamento político, canções produzidas anteriormente ao surgimento do movimento foram incorporadas a ele e trouxeram em si marcas visíveis da ideologia do protesto. Exemplos claros são algumas canções compostas pelo tropicalista Gilberto Gil como: *Procissão* e *Coragem Pra Suportar* (1964). Ambas foram utilizadas ao longo do movimento, recebendo nova roupagem estética e alinhando-se, dessa maneira, aos princípios propostos pelo tropicalismo. Ao contrário do que ocorreu na Tropicália, a canção de protesto não se preocupou em modificar a estética, a linguagem ou recriar a MPB. A canção de protesto tinha como objetivo principal, especialmente após o golpe de 1964, difundir com sua tônica o inconformismo, em favor dos menos favorecidos, servindo principalmente como forma de resistência contra a dominação estrangeira, a repressão e as imposições do regime ditatorial. A música de protesto reuniu poetas, cineastas, artistas plásticos, além de compositores e cantores (SORROCE : 2005).

Alguns apontamentos relacionados ao viés contestatório da canção *É Proibido Proibir* se fazem necessários, como, por exemplo, a colocação de seu autor, Caetano Veloso, acerca da não relação entre a canção e o movimento estudantil francês de maio de 1968.

Acho que foi ainda em maio de 68 que Guilherme me mostrou a reportagem da revista Manchete sobre os estudantes em Paris, na qual ele tinha encontrado a fotografia em que se lia, pichada numa parede, a frase *É proibido proibir*.

[...] Diante de minha reação fria à sugestão, ele sorriu com ar teimoso de quem sabia que ia terminar me convencendo [...] Depois porque eu não queria que se confundisse o nosso movimento com o movimento dos parisienses, nem no Brasil nem no exterior. (VELOSO:1997, 297).

Muito embora Caetano tenha colocado seu posicionamento e preocupação acerca da distinção entre o movimento estudantil francês que contestava o conservadorismo, rediscutia a liberdade e o movimento Tropicalista, bem como, as respeitáveis diferenças entre o momento histórico em que o Brasil estava inserido e as privações democráticas impostas pelo regime militar nele instaurado, cabe-nos apontar que apesar das distinções ora encontradas entre Brasil e França, os manifestos ocorridos em ambos os países convergiam para uma direção comum: a mudança.

Assim, mesmo que despretensiosamente, a composição de Caetano clama por mudança e liberdade através de um viés contestador, utilizando-se de uma crítica social bem definida e procurando, desse modo, proibir o proibido.

É PROIBIDO PROIBIR

Caetano Veloso (1968)

A mãe da virgem diz que não
E o anúncio da televisão
E estava escrito no portão
E o maestro ergueu o dedo
E além da porta
Há o porteiro, sim...

E eu digo não
E eu digo não ao não
Eu digo: É!
Proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir...
Me dê um beijo meu amor
Eles estão nos esperando
Os automóveis ardem em chamas
Derrubar as prateleiras
As estantes, as estátuas
As vidraças, louças
Livros, sim...
E eu digo sim
E eu digo não ao não
E eu digo: É!
Proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir...
Me dê um beijo meu amor
Eles estão nos esperando
Os automóveis ardem em chamas
Derrubar as prateleiras
As estátuas, as estantes
As vidraças, louças
Livros, sim...
E eu digo sim
E eu digo não ao não
E eu digo: É!
Proibido proibir

É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir...

Assim, como vimos no preâmbulo da análise da música *Cálice*, de Chico Buarque, é importante que situemos, também, a música *É Proibido Proibir*, de Caetano Veloso, no mesmo contexto histórico, ou seja, no período de 1964 a 1985 do Brasil que enfrenta o regime Militar, época amarga que se caracterizou pela falta de democracia, suspensão dos direitos constitucionais, censura, concentração de renda, pensamentos capitalistas, perseguição política e repressão a todos que eram contra o regime militar, tolhendo-lhes, por quase completo, toda e qualquer liberdade de expressão, seja escrita, falada ou por quaisquer outros meios mídias.

Durante aproximadamente 21 anos, opositores políticos foram presos e torturados ou mortos e outros tiveram de recorrer ao exílio para se salvar. Isso ocorreu porque, assim que chegaram ao poder, os militares diminuíram a liberdade de imprensa, a de expressão e a liberdade artística por meio dos métodos usados, como a censura prévia. Foi nesse contexto histórico que Caetano Veloso compôs a música *É Proibido Proibir*, na qual ele expressa a alegria e a raiva de 1968.

Quando se refere à alegria, refere-se à liberdade e o prazer de ser jovem, por outro lado, a raiva e a tristeza representam a natureza rebelde que se joga contra a ordem através de suas composições, contra um regime militar, considerado como uma época amarga marcada pela falta de democracia, suspensão dos direitos constitucionais entre outros.

O lema “é proibido proibir”, como já apontado anteriormente, apresenta-se para os jovens franceses como um princípio de rebeldia que desemboca nos protestos contra o conservadorismo e a favor da liberdade, espalhou-se pelo mundo, motivando vários jovens, inclusive os do Brasil.

Composta por Caetano Veloso *É proibido proibir* ficará como um marco de coragem, apesar de todo o ritual de proibições, notando-se que o elemento alegórico apresentado na canção, ou seja, o modo de representação que é exibido mostra-se moderno por um lado e nacional por outro além de também, ostentar a ironia, sob o prisma da contemporaneidade e da estética tropicalista.

Faremos, a seguir, a análise interpretativa, propriamente dita e, assim, procuraremos situá-la historicamente, não só do ponto de vista político, mas também, dos costumes da época, com influências da televisão e dos conceitos religiosos que permeavam a formação das famílias da época, sendo que, esta música, na verdade, reflete esse estado de coisas e, ao mesmo tempo, tenta quebrar alguns grilhões impostos às crianças e aos jovens da época, no processo formativo-educacional, contestando-os de forma contundente, como veremos a seguir:

A mãe da virgem diz que não
E o anúncio da televisão
E estava escrito no portão
E o maestro ergueu o dedo
E além da porta
Há o porteiro, sim...

A composição *É Proibido Proibir* do baiano Caetano Veloso, foi gravada em 1968, com acompanhamento da banda Os Mutantes e marcada pela experimentação, tem um clima sinistro como um pesadelo, característica que bem define a arte moderna da qual a composição faz parte.

Percebemos já nos versos:

A mãe da virgem diz não
E o anúncio de Televisão

o compositor baiano estava atento à influência da cultura de massa no cotidiano da sociedade da época, pois o lazer do show anunciado pela TV atrai a moça virgem mas deixa sua mãe bastante preocupada, pois ela sabia que a filha poderia ser facilmente influenciada e “desviada” do bom caminho, delineado pela educação familiar, principalmente com a forte influência religiosa. Apontamos aqui a presença de um importante dogma religioso: a virgindade. Essa crença relacionada à virgindade de Maria que pela religião permaneceu virgem antes, durante e após o parto milagroso de Jesus, o que, também, não se pode entender e nem explicar pela biologia.

Entende-se, aqui, a preocupação da mãe, sendo que na época, a mulher que perdesse a virgindade antes do casamento era condenada pela sociedade que sofria forte influência religiosa, cujo ato merecia o repúdio das famílias, da sociedade e, principalmente, da Igreja, todas tidas como instituições repressoras.

Caetano, provavelmente, faz uma alusão à revolução sexual da pílula anticoncepcional que, por seu efeito, permite que as pessoas possam transar à

vontade sem engravidar, por isso, o anúncio da TV desperta, na moça virgem, a vontade de começar a chegar mais tarde, de arrumar um emprego e ter sua independência financeira, sua liberdade de agir de acordo com sua consciência, sem a necessidade de prestar contas para ninguém, especialmente às mães, o que para estas era um verdadeiro assombro, tendo em vista a postura repressora da época.

E além da porta,
Há o porteiro, sim

Nesse verso ratifica-se a questão da repressão, que à época instaurava-se não só pelo regime, mas também, pelas regras impostas por boa parcela da sociedade, ou seja, a porta são as proibições que, por sua vez, não existem sozinhas, não têm autonomia, há sempre um proibidor por trás delas que barra a liberdade das pessoas, por isso, cabe aos reprimidos, identificarem quem os reprime, o que, aliás, essa repressão, pode ser também, algo que esteja dentro de cada um, proveniente, sim, do sistema de educação e formação que recebemos desde crianças.

Por outro lado, numa outra leitura que nos parece menos plausível, pode-se entender que a arte como temática tradicional sempre cantou o grandioso, o herói, agora, como temática moderna, também pode cantar o porteiro humilde, que abre as portas para as pessoas importantes, ou seja, essa temática dá voz às pessoas excluídas, ao próprio porteiro que não é chamado pelo nome, mas sim, pelo cargo.

E eu digo não
E eu digo não ao não
Eu digo: É!
Proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir...

O refrão acima resume toda a paradoxalidade na composição sequencial dos versos, pois o poeta manifesta, primeiramente, sua insubordinação a todo o sistema (regime de governo, sociedade, família etc.) em “*Eu digo não*”, para logo em seguida, ratificar energeticamente a revolta contra os que reprimem o cidadão, aqueles que tolhem a liberdade das pessoas, em “*Eu digo não*” *ao não*, mas ao mesmo tempo, parece demonstrar que, nesse verso, além de ir contra e repudiar os que reprimem os outros, ele diz *não* ao próprio *não*, deixando transparecer, com isso, a contradição da Modernidade em negar a tradição, o estabelecido, “*Eu digo não*” e depois negar a negação: “*Eu digo não ao não*”, mostrando a atitude moderna, ousada e contestadora.

Me dê um beijo meu amor
Eles estão nos esperando
Os automóveis ardem em chamas
Derrubar as prateleiras
As estantes, as estátuas

As vidraças, louças
Livros, sim...

Em relação a essa estrofe, percebe-se que há uma incitação implícita para que os jovens manifestantes se unam e partam para a militância mais aguerrida e, se possível, jogar coquetéis molotov nos carros da burguesia, bem como, “derrubar as prateleiras/ as estantes/ as estátuas/ as vidraças/ louças/ livros, sim!”, numa postura que reflete a iconoclastia como forma de romper com toda a ordem e influências ocidentais, ou seja, derrubar todas as classificações, rotulações, ídolos, imagens, fazendo com que o Brasil, por meio da luta dos jovens, se tornasse independente, também, de toda e qualquer influência que viesse de fora, principalmente, da Europa e dos Estados Unidos. Por outro lado, percebe-se que o lirismo amoroso é retomado no verso: "Me dê um beijo meu amor", enquanto os manifestantes esperam para jogar seus coquetéis molotov nos carros da burguesia, uma pausa para o amor, para dar vez ao sentimento, deixando, momentaneamente, de lado a luta, o ódio contra o regime militar, contra tudo e todos que exercessem qualquer forma de repressão nos jovens. Essa destruição proposta nos versos pelo poeta, nada mais é do que destruir o modelo representado pelas estátuas; a transparência, representada pelas vidraças; tudo que é raro, representado pelas louças, enfim, tudo o que é documento, representado pelos livros. Por isso, as estátuas, as vidraças, as louças e os livros, nada mais são do que uma representatividade metafórica porque, na verdade, o que o poeta quer é começar tudo de novo, do zero, revelando como se fosse uma verdadeira carta de princípios para que o Brasil pudesse adentrar a um novo tempo.

Ressalvamos que nas análises de *É Proibido Proibir* de 1968 e de *Censura* de 1987, apesar dos 19 anos que as distanciam, em ambas as canções são visíveis as marcas da intensa presença do regime ditatorial militar, onde é fácil observar a insatisfação pela falta da liberdade de expressão, seja ela escrita, falada ou outra, expressa por quaisquer outros meios mídicos. As duas canções embora tenham sido compostas em dois dos momentos mais importantes do regime, o início e o final, demonstram quase que na mesma proporção a inquietude e insatisfação em relação ao regime e as suas consequências.

CENSURA

Plebe Rude (1987)

Philippe Seabra e André X

Unidade repressora oficial

Unidade repressora oficial

A censura, a censura

Única entidade que ninguém censura

Hora pra dormir, hora pra pensar

Oras (Porra) meu papai, deixe-me falar

Hora pra dormir, hora pra pensar
Oras (Porra) meu papai, deixe-me falar

Unidade repressora oficial
Unidade repressora oficial

A censura, a censura
Única entidade que ninguém censura
A censura, a censura
Única entidade que ninguém censura

Contra a nossa arte está a censura
Abaixo a postura, viva a ditadura
Jardel com travesti, censor com bisturi
Corta toda música que você não vai ouvir

Unidade repressora oficial
Unidade repressora oficial

A censura, a censura
Única entidade que ninguém censura
A censura, a censura
Única entidade que ninguém censura

Nada para ouvir, nada para ler

Nada para mim, nada pra você

Nada no cinema, nada na TV

Nada para mim, nada pra você

Unidade repressora oficial

Unidade repressora oficial

Iniciaremos a análise com atribuições referentes à censura, em que possamos olhar para o uso que o Estado ou grupo de poder que o domina, no sentido não só de controlar, bem como, de impedir e, principalmente, de intervir, coibindo, quando necessário - e para o Estado é sempre necessária a circulação de qualquer tipo de informação. A censura criminaliza certas ações de comunicação ou a própria tentativa de exercer essa comunicação ou ainda, se fosse possível censurá-los, com certo exagero, até os pensamentos ocultos dos inimigos do poder, sofreriam repreensão.

No sentido mais atual, a censura consiste em qualquer tentativa de suprimir informação, opiniões e até formas de expressão, principalmente as manifestações de arte e, notadamente, a música na qual os compositores manifestavam sua posição ideológica, porém, esquivando-se da tesoura por meio do enveredar-se nos caminhos sinuosos dos campos metafóricos.

O propósito da censura está na manutenção do *status quo*, evitando alterações de pensamento num determinado grupo e a conseqüente vontade de mudança que era, nessa época, a bandeira hasteada dos jovens artistas e outros grupos que clamavam por liberdade irrestrita. Por isso, a censura tentava evitar todo e qualquer tipo de conflitos e discussões que poderiam se estabelecer no país.

O argumento dos censores, entretanto, segundo a música, era de que, tanto a censura a todo tipo de arte, quanto à truculência da polícia tinham por objetivo proteger a população, calando os opositores do governo para manter a boa imagem do Estado, pondo em prática o irrefutável, porém inaceitável adágio de que os fins justificam os meios. Assim, como aconteceu com a música *Cálice* de Chico Buarque e Gilberto Gil e *É proibido proibir* de Caetano Veloso, a música *Censura*, de uma das principais bandas de do rock brasileiro dos anos 1980, Plebe Rude, não teve melhor sorte em relação à censura do regime militar.

A banda brasiliense que vivia no meio da efervescência do rock na capital federal no início da década de 1980 via, como outras bandas também, a necessidade de fazer suas músicas embasadas em críticas sociais e políticas que eram assuntos que remetiam à cultura da sociedade brasileira naquele momento.

É importante ressaltar que, para uma análise completa, não se pode ignorar o contexto histórico no qual uma música foi produzida, pois a História já nos ajuda a analisar discursivamente um texto. Todos os homens estão sujeitos a ela e vivem nela, ecoando ideologias particulares e coletivas.

Ainda que nessa época pudessem existir resquícios da censura, ela já não se apresentava tão impiedosa, digamos, que estivesse mais frouxa. Isso permitiu que muitas bandas (inclusive a Plebe Rude), surgissem e estourassem tão rápido, pois transmitiam diretamente suas mensagens, sem o uso de metáforas, como fizeram comumente vários compositores dos anos de 1960. Muito embora *Censura* tenha sido gravada em 1987, é importante registrar que sua composição se deu no ano de 1984, o que nos faz inferir certa dificuldade encontrada pela banda na gravação de suas composições dado o teor contestatório de suas canções. Apesar das dificuldades ainda encontradas na divulgação dos produtos culturais, observamos um trecho como *Contra a nossa*

arte está a censura, encontrado na canção, algo impensável na década de 1960, por exemplo, quando Caetano escreveu *É Proibido Proibir*.

Apesar das quase duas décadas que distanciam as canções de Caetano Veloso e da banda brasileira Plebe Rude observamos nos produtos culturais a presença marcante não apenas da relação social, mas também, de um horizonte social bem definido de uma época e de um grupo social determinado cujos ideais convergiam com o das produções culturais de boa parcela dos compositores da época.

A cada etapa do desenvolvimento da sociedade, encontram-se grupos de objetos particulares e limitados que se tornam objeto da atenção do corpo social e que, por causa disso, tomam um valor particular.

(BAKHTIN: 1990, p.44)

Com a banda Plebe Rude, embora tenha começado suas composições musicais, no crepúsculo do regime militar (anos 1980), manifestando seu repúdio a qualquer tipo de repressão à liberdade de expressão, não conseguiu, assim mesmo, escapar da *dona tesoura* que é, na verdade, uma crítica à instituição responsável por cortes e vetos às criações artísticas, circunstâncias que levaram a banda a compor a música *Censura*, cujo conteúdo histórico, político e ideológico será o objeto de nossa análise.

Antes, no entanto, é bom lembrar que o Brasil passou por um regime Militar, historicamente, considerado como uma época amarga que se caracterizou pela falta de democracia, suspensão dos direitos constitucionais, censura, concentração de renda, pensamentos capitalistas, perseguição política e

repressão a todos que eram contra o regime militar, sendo que, como já vimos, a banda Plebe Rude surgiu exatamente no limiar do processo de abertura, porém, ainda atuante sistema repressivo exercido pela Ditadura Militar.

Por isso, as repreensões de toda sorte continuavam, fazendo com que as produções culturais tivessem de ser revisadas e aprovadas pelo governo para poderem circular, sendo que, muitas vezes, os censores trocavam palavras, frases ou expressões de músicas ou falas de uma peça por acharem algo inadequado nas produções originais, ou seja, sem uma análise mais criteriosa, já partiam para a proibição da música, peça de teatro ou qualquer outro tipo de manifestação artística.

Por meio das letras das músicas, os autores podiam disfarçar as fortes críticas direcionadas ao sistema opressor do governo militar, utilizando-se de metáforas além de outras figuras de linguagem que, no mínimo, se não burlavam a interpretação ideológica real do teor da música, pelo menos retardavam a compreensão mais abrangente por parte dos homens da censura.

A *dona tesoura* é um exemplo de metáfora em que a palavra *dona* é usada no sentido de quem devota respeito a outrem (sistema repressor) e, ao mesmo tempo, alguém que tem poder e superioridade às outras pessoas, sendo completada pela palavra *tesoura* que, por ser um objeto cortante e, portanto, perigoso, é a incorporação do mal que ela pode causar, representando o órgão repressor do regime ditatorial e, ao mesmo tempo, ser usada pelo mesmo.

A propósito, até a simples Revista Contigo publicou, de junho 1987, registra um artigo que ilustra perfeitamente, essa questão da censura, em que a música *Censura*, da Plebe Rude, foi censurada, vejamos:

A briga entre os roqueiros e os homens da tesoura começou há mais de um mês, quando o grupo lançou *Nunca Fomos Tão Brasileiros*, seu segundo LP. Ao ouvir as faixas do disco, os censores, de cara, censuraram "Censura". Depois de muito tititi, decidiram que a música poderia ser gravada, mas não executada em programa de rádio ou tevê. Assim, só os privilegiados que pudessem comprar o LP ou assistir aos shows da Plebe poderiam ouvi-la. Os censores justificaram a proibição pela presença na letra de um palavrão. Os garotões botaram a boca no trombone e compraram essa briga. Recorreram a todas as instâncias, tendo como intermediário o advogado da Odeon, e só sossegaram na última semana, quando "Censura" foi liberada geral. Enfrentar desafios faz parte da história dos integrantes da Plebe Rude desde que eles se juntaram para cantar e tocar, tentando driblar o tédio e o marasmo cultural de Brasília, onde nasceram e foram criados. Tudo começou em 1981.

Em 1987, a banda Plebe Rude lança o LP *Nunca Fomos Tão Brasileiros*, álbum que traz músicas ainda dos tempos áureos de Brasília sendo que a canção *A Ida* foi a escolhida para ser o carro chefe do disco. Mas foi justamente a censura imposta à música *Censura* o grande fato desse disco, pois com isso a queda nas vendas do LP foi significativa, porém, de forma alguma ofuscou o brilho da banda, tendo, aliás, de certa forma aumentado seu prestígio musical.

A censura, a censura

Única entidade que ninguém censura.

Vemos nos versos acima, uma forte e crítica por parte dos compositores da letra, postando a censura como órgão repressor, ou seja, uma entidade que ninguém censura, considerando-o como representante do poder absoluto inatingível e inquestionável, contra o qual nada se podia fazer a não ser calar-se (aqui podemos nos reportar à metafórica música *Cálice*, de Chico Buarque), antes que fossem calados pelo regime opressor.

Hora pra dormir

Hora pra pensar

(Oras) Porra meu papai

Deixa-me falar

Os versos acima caracterizam perfeitamente a questão da obediência total e inquestionável à *tesoura*, pois todos tinham *hora pra dormir* (liberdade de ir e vir, totalmente tolhida) e *hora pra pensar*, essa era permitida apenas no âmbito das pessoas, porém nele deveria esmorecer, pois se fosse publicamente manifestada e caso se contrapusesse ideologicamente ao regime, seria proibida e cortada pela *tesoura* censora.

O verso *oras meu pai* foi incorporado na primeira versão, da canção, pois se fez necessária a substituição forçada do palavrão *porra* pela expressão *oras*, uma clara demonstração da força ainda presente dos órgãos censores. Uma palavra de cinco letras, que aparece pouco na música *Censura*, de André X e Philippe Seabra, que causou, no entanto, uma polêmica entre a banda de rock Plebe Rude e a Divisão de Censura da Polícia Federal e, por considerá-la língua

imprópria para a boa educação do povo, foi vetada pelos censores da Polícia Federal para execução nas emissoras de rádio e televisão.

A música é uma crítica sem qualquer sutileza sobre a Censura, mas, segundo o chefe da Divisão de Censura, Raimundo Eustáquio Mesquita, ela teria sido censurada com a restrição de se retirar o que chamou de palavrão. Segundo o advogado do Plebe Rude, Cláudio Júlio, porra já teria deixado de ser palavrão e era usado com frequência pelo brasileiro.

O verso *deixa-me falar*, mais uma vez, retrata, em tom de súplica, mas ao mesmo tempo, impondo uma exigência expressa pelo uso do verbo no imperativo, a vontade dos compositores de expressarem livremente sua posição ideológica, notadamente contrária ao Regime Militar que, de forma subentendida, seria o pai que não os deixava falar.

Em função da promessa de abertura lenta, gradual e segura do então presidente Geisel, artistas e intelectuais esperavam certo alívio na repressão cultural. Foi, então, que apareceu a figura do ministro da Justiça, Armando Falcão, em cuja gestão, dezenas de portarias continuavam a ser expedidas, cortando trechos de filmes, riscando faixas de discos ou vetando obras inteiras.

Novamente, os compositores, cineastas, escritores, jornalistas e dramaturgos tinham de usar toda sua criatividade para driblar a tesoura dos censores, usando, para isso, letras cheias de metáforas.

Na música *Censura*, da Plebe Rude, pode-se notar que o ponto de vista retratado não é o dos poderosos do governo que sempre agiram como sujeito agente de todas as ações na repressão contra os cidadãos, mas sim, do povo reagindo e revoltando-se contra a atividade do “censor com bisturi”, que corta, literalmente, qualquer manifestação seja musical, literária ou política não deixando nada que pudesse prejudicar a imagem do Estado, tornar-se público.

Vemos aqui que, em nome da preservação da imagem do Estado, tudo era válido, ou seja, o desgastado e controverso adágio os fins justificam os meios, era largamente usado em todos os setores e formas em que houvesse qualquer manifestação de cunho cultural e político, sendo que o bisturi representava exata e metaforicamente, os meios usados pelos censores para essa repressão, sem dar nenhuma explicação ou satisfação a quem quer que fosse.

O verso *Contra a nossa arte está a censura*, encarna com clareza e propriedade a prepotência e a ignorância do sistema censor o qual contribui terminantemente para solidificar a censura como um crime humano barrando a história e massacrando o futuro.

Abaixo a cultura, viva a ditadura
Jardel com travesti, censor com bisturi
Corta toda música que você não vai ouvir

Vemos, nos versos acima, que a censura não obedecia a critério algum, por isso, de forma arbitrária e truculenta, as músicas podiam ser proibidas por motivos políticos ou simplesmente pelos censores não entenderem o que o autor queria dizer, com isso, o *censor com bisturi* corta toda a música, ou seja, proíbe sua circulação e execução, impedindo que o povo em geral ouvisse a letra por considerá-la nociva e prejudicial à imagem do Estado.

Nada para ouvir, nada para ler
Nada para mim, nada pra você

Nada no cinema, nada na TV
Nada para mim, nada pra você

Nesses versos acima destacamos a palavra *nada* como sinônima da palavra *não*, sendo que ambas nos reportam à negação de alguma coisa, *nada para ouvir, nada para ler*, fruto da proibição das músicas, de livros, de peças teatrais, mantendo as pessoas numa imperdoável inércia intelectual e mental, pois assim, ficava mais fácil o controle e a manipulação das mesmas, direcionando seu comportamento para o respeito e cumprimento das normas ditadas pelo Regime, através do medo e, se necessário, da perseguição, tortura, prisões e mortes.

Nada para mim, nada pra você
Nada no cinema, nada na TV

Observamos de novo e de forma clara, as quase eternas proibições que tolhiam a liberdade dos cidadãos, em todos os sentidos, pois se não bastasse não poder ouvir músicas em suas versões originais e não poder ler as notícias com a liberdade de informação e, também estar restrito a assistir aos programas de TV previamente autorizados, porque certamente, um grande número deles eram censurados, sobrando apenas os programas liberados pela censura, cujo conteúdo nem sempre agradava a boa parcela de telespectadores, mas era a opção que lhes restava.

Da mesma forma, acontecia em relação ao cinema no qual a *tesoura* literalmente cortava as cenas consideradas nocivas ou inadequadas e prejudiciais à imagem

do Estado e ao teatro com a proibição parcial ou total de peças as quais contivessem teores ideológicos que se contrapusessem à ideologia do Regime Militar.

Antes de iniciarmos a análise da letra referente à música *Proteção* é relevante ressaltar que foi mais uma marcante produção da banda Plebe Rude, com mais uma letra polêmica, na qual o poeta expõe sua rebeldia politizada, externando, ao mesmo tempo, toda fúria que ele sentia contra o regime opressor que ainda persistia naquela época.

A letra da música manifesta, em suas estrofes, intensas críticas diretamente feitas à polícia, ao Estado e à segurança como forma de protesto social.

Como já vimos, a censura é o uso pelo Estado ou grupo de poder, no sentido não só de controlar, bem como, de impedir e, principalmente, de intervir, coibindo, quando necessário - e para o Estado é sempre necessário- a circulação de qualquer tipo de informação.

No sentido atual, como já apontado, a censura consiste em qualquer tentativa de suprimir informação, opiniões e até formas de expressão, principalmente as manifestações de arte e, notadamente, a música na qual os compositores manifestavam sua posição ideológica.

O argumento dos militares, entretanto, segundo a música *Proteção*, era de que, tanto a censura a todo tipo de arte, quanto a truculência da polícia tinham por objetivo proteger a população, calando os opositores do governo *para manter a boa imagem do Estado*, procurando pôr em prática o inaceitável dito de que *os fins justificam os meios*.

A música *Proteção* foi composta em 1984, período em que o presidente era o general Figueiredo, tendo como fonte inspiradora o cenário

político brasileiro. A emenda Dante de Oliveira, que propunha as Diretas acabara de ser recusada pelo Congresso e, com isso, Brasília mergulhou no meio de uma crise popular, quase um estado de sítio, com o exército ocupando a Esplanada dos Ministérios, sendo que um grupo de pessoas juntas poderia configurar um ato inapropriado, quase subversivo.

Na canção é propagada pelo poeta certa carga ideológica que converge com o sentimento de insatisfação de boa parcela do povo brasileiro, que àquele momento pouco a pouco, foi ampliado pelo insucesso da emenda que propunha eleições diretas (movimento Diretas Já) para todos os cargos eletivos. O produto cultural de *Proteção* apresenta índices sociais e ideológicos que caminham para um desejo não individual, mas sim, um desejo de uma expressiva parcela da população.

O tema ideológico possui sempre um índice de valor social. Por certo, todos esses índices sociais de valor dos temas ideológicos chegam igualmente à consciência individual que, como sabemos, é toda ideologia. Aí eles se tornam, de certa forma índices individuais de valor, na medida em que a consciência individual os absorve como sendo seus mas sua fonte não se encontra na consciência individual. (BAKHTIN: 1990, p.45)

Portanto, como aconteceu com a música *Cálice* de Chico Buarque e Gilberto Gil, com a música *Censura* e, também, com a música *Proteção*, da

banda Plebe Rude, foi inevitável que tivessem que enfrentar, também, o bisturi censor do regime militar.

Nesse quesito e da mesma forma que manifestamos isso na análise da música *Censura*, lembramos que com a banda Plebe Rude, embora tenha começado suas composições musicais, nos anos de 1980, despontando seu repúdio a qualquer tipo de repressão ao cerceamento da liberdade de expressão, não conseguiram, assim mesmo, escapar dos vetos às criações artísticas. Assim, verificamos que *Proteção*, cujo conteúdo histórico, político e ideológico será o objeto de nossa análise, precisou passar pelo mesmo caminho tortuoso.

PROTEÇÃO

Plebe Rude (1985)

Philippe Seabra

Será verdade? Será que não
Nada do que eu posso falar
E tudo isso pra sua proteção
Nada do que eu posso falar.

A PM nas ruas, a guarda nacional
Nosso medo: sua arma, a coisa não tá mal
A instituição está aí, para a nossa proteção

Pra sua proteção.

Tanques lá fora, exército de plantão
Apontados aqui pro interior
E tudo isso pra sua proteção
Pro governo poder se impor.
A PM na rua nosso medo de viver
Um consolo é que eles vão me proteger.
A única pergunta é: me proteger do quê?
Sou uma minoria, mas pelo menos falo o que quero
Apesar da repressão.

É para sua proteção

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 angústia do povo é silenciada
Tudo pra manter a boa imagem do Estado
Sou uma minoria, mas pelo menos falo o que quero
Apesar da repressão

É para sua proteção

Armas polidas os canos se esquentam
Esperando pra sua função
Exército 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
Autarquia baseada em armas não dá
E tudo isso é para sua segurança
Para sua segurança.

O título *Proteção* já é objeto de análise mais apurada, não podendo passar despercebida, dado o teor irônico implícito do mesmo, pois se analisarmos seu sentido, observamos que ele expressa uma ação ou efeito de proteger; apoio, ajuda, socorro: a proteção da lei, esse quesito, aliás, segundo o compositor, a intenção do governo.

Por outro lado, na visão e na constatação do poeta essa proteção era um engodo, haja vista, os tanques nas ruas, o exército de plantão, as tropas de choque, os PMs armados para nos protegerem.

Será verdade, será que não
Nada do que eu posso falar
E tudo isso pra sua proteção
Nada do que eu posso falar.

No primeiro verso, verificarmos a retratação do medo e da incredulidade daquilo que os olhos do poeta presenciaram naquele momento com tanques nas ruas, PMs armados etc. Assim, percebemos que o sentido fica truncado com o verso *Nada do que eu posso falar*(segundo e quarto versos); talvez, diante desse quadro, mais claro ficaria se ele dissesse *Nada que eu possa falar*, nada que ele possa fazer, tomar alguma atitude, teve que ficar inerte, pois se tentasse fazer alguma coisa no sentido de intervir nessa situação, estaria sujeito às consequências.

Logo em seguida, o poeta encontra uma saída, uma solução fatalista, de conformismo para aquela situação *e tudo isso pra sua proteção*, quer dizer, a truculência do governo era para proteger o povo, no entanto, profundamente paradoxal uma vez que as tropas de choque, PMs armados eram para manter o povo no seu lugar, ou seja, calado, assim como os radicais e a oposição totalmente reprimidos.

A PM na rua, a guarda nacional
Nosso medo sua arma, a coisa não tá mal
A instituição está aí para a nossa proteção
Pra sua proteção.

Nesses versos, notamos, mais uma vez, as ideias são colocadas e expressas de forma a obedecerem ao *fluxo da consciência*, ou seja, as ideias são delineadas sem observarem muito o paralelismo sintático, refletindo na maneira de escrever, a forma como as pessoas falam, prejudicando a clareza e a coerência das frases, dificultando, muitas vezes o entendimento do que o autor quis dizer,

mas sem prejudicar necessariamente, a leitura e a interpretação daquilo que ele, efetivamente, afirmou.

A PM na rua, a guarda nacional

Nosso medo sua arma, a coisa não tá mal

Tanto a PM na rua quanto a Guarda Nacional, que se apresenta como outra Instituição militar, adicionando a presença que ambas representam na canção, bem como, o aumento ainda maior da sensação de medo que se torna a arma principal da própria PM a qual sabe, muito bem, que a chance do povo reagir é remota porque o medo, passa a anular, mesmo que inconscientemente, qualquer possibilidade de reação por parte da população, e também, dos opositores do regime.

Por outro lado, se o medo do povo é a arma que favorece o regime militar, irônica ou paradoxalmente, o autor afirma que *a coisa não tá mal*, ora se não fosse sob essa ótica, estaríamos diante de uma incongruência caracterizada pela falta de lógica na interpretação dos fatos.

Por último, em relação à segunda estrofe, temos o terceiro e quarto versos,

A instituição está aí para a nossa proteção

Pra sua proteção.

como já vimos na primeira estrofe que, apesar dos tanques nas ruas, a PM armada, a intenção do governo é de proteger o povo e a intenção do poeta é de dizer o contrário, fazendo uso da figura de linguagem chamada ironia, por meio da qual ele usa palavras ou expressões que têm um sentido original, atribuindo-lhe um sentido conotativo para dar outro significado, outra interpretação.

Tanques lá fora, exército de plantão
Apontados aqui pro interior
E tudo isso pra sua proteção
Pro governo poder se impor.

De certa forma, nessa estrofe notamos uma repetição de parte das anteriores como se fosse um refrão, exaltando a proteção do governo em relação ao povo, enquanto os mesmos tanques estão apontados contra o povo, conotando a demonstração de poder por parte do regime militar para se impor às pessoas e amedrontá-las, caso ousassem se contraporem aos desígnios do governo.

A PM na rua nosso medo de viver
O consolo é que eles vão me proteger.
A única pergunta é: me proteger do quê?
Sou uma minoria, mas pelo menos falo o que quero
Apesar da repressão
É para sua proteção
É para sua proteção

Realmente, a presença ostensiva da PM, do exército nas ruas, com suas tropas de choque com fuzis e outras armas constituíam um cenário assustador, expondo o medo dos cidadãos, em especial, dos que residiam em Brasília, nessa época.

Mais uma vez, o poeta parece achar uma resposta que o consola momentaneamente, muito embora, percebe-se nele não um conformismo, mas sim, uma ironia implícita quando diz: *o consolo é que eles vão me proteger*. É óbvio que não era nisso que ele acreditava, pelo contrário, pois não podia confiar nas intenções do governo, sendo que logo em seguida há o questionamento: *a única pergunta é: me proteger, do quê?*

Sim, porque com todo aquele aparato militar posicionado nas ruas de Brasília, que perigos a população poderia correr?

Acreditamos que o poeta, embora não tenha explicitado, estaria se referindo à proteção do governo, como a preocupação do mesmo, no sentido de não permitir que os cidadãos em geral, se manifestassem contra ele, bem como, não tivessem contato com os cidadãos, cujas ideias e postura ideológica se contrapusessem ao regime militar.

No verso *Sou uma minoria, mas pelo menos falo o que quero apesar da repressão*, aparentemente, ele se declara livre e independente para falar o que pensa, apesar da repressão, mas, na realidade, sabemos que não foi exatamente isso que aconteceu, haja vista que, algumas das músicas compostas pela banda, eram censuradas e, muitas vezes, os discos de vinil eram recolhidos e inutilizados pelos censores para que ninguém pudesse ouvi-los.

Tropas de choque, PM's armados
Mantêm o povo no seu lugar
Mas logo é preso, ideologia marcada
Se alguém quiser se rebelar.

Notamos que em cada estrofe há certa ênfase, em relação à proteção oferecida pelo governo, pois, na verdade, com as tropas de choque e PMs armados, a intenção dele era manter o povo em seu lugar, ou seja, calado e submisso com a liberdade de expressão totalmente contida e reprimida, pois, caso alguém se rebelasse contra a ordem estabelecida, logo estaria vulnerável às possíveis sanções.

Oposição reprimida, radicais calados
Toda angústia do povo é silenciada
Tudo pra manter a boa imagem do Estado
Sou uma minoria mais pelo menos falo o que quero
Apesar da repressão
É para sua proteção...
É para sua proteção...

Na estrofe acima, é retratada toda a força e poder que representavam os tanques do exército e os PMs armados, imposta à população, mas principalmente, que é reprimir os opositores ao regime, procurando mantê-los calados, não lhes oferecendo a menor chance de reação e a possibilidade de

manifestação de seus ideais que, naturalmente, eram adversos às ações do regime militar.

Por isso, o governo, tendo perfeito conhecimento do que poderia acontecer, caso não mantivesse esse recrudescimento, mantinha o exército e seus tanques nas ruas para calar os inimigos do regime a qualquer custo.

Mais uma vez, a justificativa para essa truculência era de que o governo fazia isso para proteger o povo, mas na verdade, era para manter a “boa imagem” do Estado, evidenciando certo paradoxo, porque um governo opressor, jamais terá, junto à população, uma boa imagem.

Armas polidas e canos esquentam
Esperando pra sua função
Exército brabo e o governo lamenta
Que o povo aprendeu a dizer Não.

As armas polidas equivaleria a dizer que elas estavam limpas, reluzentes e prontas para serem usadas, caso fosse necessário e, nessa perspectiva, os canos esquentam, esperando sua função e qual seria a função das armas? Dispararem os projéteis contra qualquer pessoa ou cidadão que estivesse contrário às determinações do Poder Central.

Ironicamente, o poeta observa que o exército está brabo e o governo lamenta o fato do povo ter aprendido a dizer não, ou seja, a não concordar mais com o direcionamento dado pelo governo.

Até quando o Brasil vai poder suportar
Código Penal não deixa o povo rebelar
Autarquia baseada em armas - não dá!
E tudo isso é para sua segurança
Para sua segurança.

Acima, na última estrofe, o desabafo do poeta: *Até quando o Brasil vai poder suportar?* Prevendo, quiçá, até uma revolta do povo cansado dessa situação, que já se tornara insuportável.

Há, no entanto, um inimigo comum que é o Código Penal, o qual contém algumas sanções que poderiam acontecer, em caso do povo se rebelar.

O autor termina a música com um verso que contém a conclusão de todas as considerações feitas ao longo da composição, uma conclusão que parece conter um quê de desistência de todas as suas interlocuções, porém, a nosso ver, é um basta a todos os desmandos do governo.

OUTROS PROTESTOS

Ao iniciarmos a análise da canção, *Cérebro Eletrônico*, de Gilberto Gil, entendemos que seja oportuno apontarmos o depoimento feito pelo próprio Gil em *Gilberto Gil: todas as letras* quando retrata a criação de três de suas composições originadas durante sua prisão no período do regime militar. Adequado registrar, também, o quão relevante é a canção para nosso estudo e como ela se apresenta, não só pelas circunstâncias, nas quais a música foi composta mas, como transcorreram as críticas regadas com certa porção de timidez:

eu estava preso havia umas três semanas, quando o sargento Juarez me perguntou se eu não queria o violão. Eu disse: Quero. E ele me trouxe um, com a permissão do comandante do quartel. O violão ficou comigo uns quinze dias. Aí, eu, que até então não tinha tido estímulo pra compor (faltava a 'voz' da música, o instrumento), fiz 'Cérebro eletrônico', 'Vitrines' e 'Futurível' – além de uma outra, também sob esse enfoque, ou delírio, científico-esotérico, que possivelmente ficou apenas no esboço e eu apenas esqueci.

O fato de eu ter sido violentado na base de minha condição existencial – meu corpo – e me ver privado da ação e do movimento. Do domínio pleno de espaço-tempo, de vontade e de arbítrio, talvez tenha me levado a sonhar com substitutivos e a, inconscientemente, pensar nas extensões mentais e físicas do homem, as suas criações mecânicas; nos comandos teleacionáveis que aumentam

sua mobilidade de agir e criar. Porque essas são ideias que perpassam as três canções.”(RENNÓ: 2003, p.113).

Segundo o próprio Gil, na canção em análise, há alegação que o *Cérebro Eletrônico* manda e desmanda, mas ele não anda. Inferimos que há, segundo o poeta, certa dependência dos computadores, mas que apenas nós humanos com nossos botões de carne e osso, podemos ficar tristes, podemos chorar e pensar se Deus existe. Somos capazes de direcionar nossas ações. Não precisamos da ajuda de nenhum computador para decidirmos se vivemos ou morremos, porque com seus botões de ferro e olhos de vidro, ele não pode nos dar socorro em nosso caminho inevitável para a morte. E, aliás, apesar de fazer tudo, quer dizer quase tudo, ele apresenta-se mudo e limitado. Há de se registrar, também, certo adensamento da tensão existente por parte da sociedade ocasionado pela incerteza e medo causado pelo risco que a morte podia àquela altura acometer os que estivessem desalinhados ao regime ditatorial.

Outra observação muito interessante se dá ao fato do compositor Gilberto Gil ter escrito e publicado essa música, em 1969, época em que os computadores, no Brasil, ainda eram uma grande novidade e cujo uso restringia-se basicamente às empresas e às universidades com mais estrutura como a USP. Daí, podemos nos perguntar como já àquela época era possível haver tanto conhecimento e intimidade com essa máquina, ou seja, como ser criada uma canção com tantas inferências à própria limitação do mesmo, em relação aos humanos.

O próprio poeta esclarece essa questão ao dizer que a música *Cérebro Eletrônico* foi composta numa época onde a cibernética estava começando a ser discutida publicamente. O computador começando ainda

incipientemente naquele momento, mas já se tornando uma realidade embora nem um pouco miniaturizado como são os computadores hoje.

Voltando às inferências, havia outras quando, por exemplo: a canção nos remete a entendimento de não precisarmos da ajuda de nenhum computador para decidirmos se vivemos ou morremos, porque com seus botões de ferro e olhos de vidro, ele não pode nos dar socorro em nosso caminho inevitável para a morte, cuja situação aflorou-se em virtude da condição imposta pelo regime, embora, devamos notar que o cérebro eletrônico poderia estar conectado, também, ao patrulhamento e limitações vividas à época e aos riscos a que eram acometidos os opositores do regime.

O poeta aborda a questão inquietante para todo ser humano, ou seja, a preocupação com a morte, pois ela é a única grande certeza para os homens e da qual ninguém escapa. Então, ele “provoca” o computador que faz quase tudo, mas que, por meio dele, não encontramos a solução para a morte, pois ele não pode nos socorrer nesse caminho inevitável.

Gilberto Gil aponta em sua canção a consciência de que o homem já nasce com esse impulso primitivo e predestinado à morte, portanto, não viverá, nesta terra, eternamente, pelo contrário, estamos aqui de passagem, aliás, uma efêmera passagem, porém, enquanto vivemos, no nosso cotidiano, fazemos uso e nos beneficiamos de novas tecnologias, mais especificamente, o computador: o cérebro eletrônico.

Em nossa análise não poderíamos deixar de apontar que a canção apresenta-nos contradições de um mundo que à época iniciava um período de mudanças; um mundo que se apresentava à porta de grandes transformações sociais e tecnológicas que posteriormente desembocariam na modificação de uma essência mais braçal e artesanal para um modelo que se direcionava para uma característica mais tecnológica, assim, ao mesmo tempo que há sede pela

mudança, há também certo temor pela condição que deveria ser encaminhada essa mudança.

O poeta aponta que *apesar da dependência que nós temos do cérebro eletrônico dos computadores*, somos nós com nossos botões de carne e osso que ficamos tristes, choramos e podemos pensar se Deus existe, pois, quando se trata de pensarmos nas coisas invisíveis, que não *podem* ser tocadas pelas nossas mãos ou vistas pelos nossos olhos, só nós podemos acreditar na existência de *Deus, pois ele só existe* para quem nele acredita profundamente, o que seria impossível para o computador por ser apenas uma máquina, desprovido de sensibilidade e afetividade que só o ser humano possui.

CÉREBRO ELETRÔNICO

Gilberto Gil (1969)

O cérebro eletrônico faz tudo

Faz quase tudo

Faz quase tudo

Mas ele é mudo

O cérebro eletrônico comanda

Manda e desmanda

Ele é quem manda

Mas ele não anda

Só eu posso pensar

Se Deus existe

Só eu

Só eu posso chorar

Quando estou triste

Só eu

Eu cá com meus botões

De carne e osso

Eu falo e ouço. Hum

Eu penso e posso

Eu posso decidir

Se vivo ou morro por que

Porque sou vivo

Vivo pra cachorro e sei

Que cérebro eletrônico nenhum me dá socorro

No meu caminho inevitável para a morte

Porque sou vivo

Sou muito vivo e sei

Que a morte é nosso impulso primitivo e sei

Que cérebro eletrônico nenhum me dá socorro

Com seus botões de ferro e seus

Olhos de vidro

Para Gilberto Gil há uma frase fundamental nessa música:

Só eu posso pensar se Deus existe

Só eu

Só eu posso chorar quando estou triste

Acreditamos que esses dois versos acima conseguem resumir com eficácia a situação-limite, existente naquela fronteira entre a vida e a morte que, simbolicamente se instalara na tensão máxima entre a liberdade e a prisão.

Quando *choramos*, mostramos que *somos* frágeis e sensíveis, o que nos diferencia profundamente do computador, pois este é previsível, matemático e estático, enquanto o ser humano é totalmente imprevisível, dotado de livre arbítrio que pensa e que pode decidir se quer viver ou morrer, que pode escolher entre fazer o certo e o errado, ou seja, fazer coisas que podem não ter a anuência das outras pessoas.

Eu penso e posso
Eu posso decidir
Se vivo ou morro por que
Porque sou vivo
Vivo pra cachorro e sei
Que cérebro eletrônico nenhum me dá socorro
No meu caminho inevitável para a morte

Todo o processo ditatorial foi marcado por várias músicas de vários autores que criticavam a política, tanto quanto a sociedade moderna e os padrões por ela estabelecidos.

Observando essa canção que Gil compôs na prisão podemos notar algo de exemplar. Na estrofe *porque sou vivo, vivo pra cachorro* Gil pode estar

comentando seu estado de prisioneiro, como um cachorro ou que, apesar de preso, ele está esperto pra cachorro, reportando-se à expressão popular que atribui sagacidade, esperteza à pessoa a quem dirigimos essa referência.

Em outra citação *posso decidir se vivo ou morro*, certamente remetia-se à condição de vários assassinatos ocorridos durante a ditadura militar ocasionados após o AI5. Um preso político popularmente conhecido tinha lá suas regalias como preso, diferente dos presos comuns.

Finalmente, a incerteza do poeta sobre seu destino se expressa nas frases:

que cérebro eletrônico nenhum me dá socorro em meu caminho inevitável para a morte... que a morte é nosso impulso primitivo”.

Cérebro Eletrônico, de Gilberto Gil, nos introduz de maneira velada toda a contestação e repúdio que o regime militar impunha à sociedade, assim, ao confrontarmos essa análise com a da próxima canção, *Que país é este*, de Renato Russo, poderemos verificar a diferença da intensidade da crítica o que acaba por explicitar em, *Que país é este*, uma contestação mais dura e direta, na oportunidade favorecida pelo afrouxamento do regime militar.

Como já vimos na análise das músicas *Cálice*, de Chico Buarque e Gilberto Gil, *É proibido proibir*, de Caetano Veloso, *Censura e Proteção* da Banda Plebe Rude, a música *Que país é este* de uma das principais bandas do rock brasileiro, Legião Urbana, não teve melhor sorte em relação à censura do regime militar.

A banda brasiliense que vivia no meio da efervescência do rock na capital federal no início dos anos 1980 via, como outras bandas também, a necessidade de fazer suas músicas embasadas em críticas sociais e políticas, sendo que eram assuntos que remetiam à cultura e ao desejo de boa parte da sociedade brasileira naquele momento, apesar de ainda existirem resquícios da censura, pois ela já não se apresentava tão impiedosa e, sim mais frouxa. Foi possível que muitas bandas, inclusive a Legião Urbana, surgissem e fizessem sucesso, pois transmitiam diretamente o pensamento e desejo de boa parcela da sociedade sem a utilização de metáforas, como anos antes fizeram os compositores Chico Buarque, Gilberto Gil entre outros. Contudo, registramos que boa parte das canções do LP *Que país é este*, foram obras compostas entre 1978 e 1981, ainda quando o líder da Legião Urbana pertencia a outro grupo musical, o Aborto Elétrico, cujas canções seriam gravadas apenas em 1987, após o término do regime militar. Podemos afiançar nosso apontamento por depoimentos sucedidos à época como o respeitável registro trazido no livro Renato Russo: o filho da revolução.

A EMI atravessava momento de transição. Com a perda de nomes importantes da MPB, tem dificuldades de enfrentar a grande rival, Polygram. Tinha acertado na contratação da Blitz, mas precisava de mais nomes. Não dá para viver exclusivamente

de Queen - a banda de Freddie Mercury responde por 10% do faturamento mundial da companhia – nem de Gonzaguinha, o grande campeão de vendas do momento. Quando encontra o filho de Luiz Gonzaga no pátio da gravadora, Davidson mostra algumas letras de seus novos contratados. Ao ler os versos de *Geração coca-cola*, o autor de *Explode coração* demarca a diferença de enfoque das duas gerações:

- É direto isso aqui, não? Não tem mensagens cifradas.

(MARCELO: 2009 p.272).

Com a Banda Legião Urbana, assim como aconteceu com a Banda Plebe Rude, embora tenha começado suas composições musicais, no crepúsculo do regime militar, manifestando seu repúdio à repressão e à liberdade de expressão, não conseguiram, assim mesmo, escapar da “dona tesoura” que manteve cortes e vetos às criações artísticas.

A banda foi formada em agosto de 1982, poucos meses após uma discussão entre Renato Russo e Felipe Lemos, hoje integrante do Capital Inicial, à época ambos integrantes do Aborto Elétrico. Assim, nesses cerca de quatorze anos a Legião Urbana lançou treze álbuns, somando cerca de vinte milhões de discos vendidos. O fim do grupo foi marcado pelo falecimento de seu líder e vocalista, Renato Russo, em 11 de outubro de 1996.

O primeiro álbum da Legião Urbana, lançado em 2 de janeiro de 1985, é extremamente politizado, com letras que fazem críticas contundentes a diversos aspectos da sociedade brasileira, além de outras canções que foram marcantes na história do rock e da música brasileira, como *Será*, *Geração Coca-Cola*, *Ainda é Cedo* e *Por Enquanto*.

O álbum *Que País é Este 1978/1987*, homônimo da canção que será analisada a seguir, pode ser considerado como um dos principais álbuns da década de 1980, das nove canções do disco, sete eram canções produzidas durante o período em que Renato Russo pertenceu ao Aborto Elétrico. Como já relatado no início de nosso estudo, algumas das canções de maior sucesso dos anos 1980 foram criadas pelos integrantes da banda Aborto Elétrico que após sua dissolução foram selecionadas e divididas entre as bandas formadas por seus ex-integrantes: o Capital Inicial dos irmãos Lemos e a Legião Urbana de Renato Russo. Ao Capital Inicial couberam as músicas *Fátima*, *Música Urbana*, *Ficção Científica*, *Veraneio Vascaína*; e ao Legião Urbana as músicas *Que país é este*, *Geração Coca-Cola*, *Conexão Amazônica*, *Tédio (com T um Bem Grande pra Você)*, *Química*. Esta é a obra mais punk da Legião Urbana e contém em seu encarte uma breve história do grupo. Foi o último trabalho oficial com a participação do então baixista Renato Rocha, cujo título provisório era *Mais do Mesmo*.

O fim oficial da banda aconteceu em 22 de outubro de 1996, onze dias após a morte do mentor, líder e fundador da banda. Renato Russo faleceu 21 dias após o lançamento de *A Tempestade*, no dia 11 de Outubro de 1996. A banda então prossegue, fazendo sucesso e vendendo muitos discos, mas sem tocar mais.

QUE PAÍS É ESTE

Legião Urbana
Renato Russo (1987)

Nas favelas, no Senado
Sujeira pra todo lado
Ninguém respeita a Constituição
Mas todos acreditam no futuro da nação
Que país é este
Que país é este
Que país é este

No Amazonas, no Araguaia iá, iá,
Na baixada fluminense
Mato grosso, nas Geraes e no
Nordeste tudo em paz
Na morte eu descanso mas o sangue anda solto
Manchando os papéis, documentos fiéis
Ao descanso do patrão
Que país é este
Que país é este
Que país é este
Que país é este

Terceiro mundo, se for
Piada no exterior
Mas o Brasil vai ficar rico
Vamos faturar um milhão
Quando vendermos todas as almas
Dos nossos índios num leilão
Que país é este
Que país é este
Que país é este
Que país é este

Faremos, a seguir, a análise interpretativa, propriamente dita, da música *Que país é este*, oportunidade na qual, procuraremos situá-la

historicamente, do ponto de vista político, como também, do ponto de vista social, com referências diretas e indiretas acerca das críticas que envolviam algumas das mazelas da sociedade brasileira da época; que na ocasião acabavam por abarcar algumas temáticas interessantes e ainda atuais como a corrupção, a gerência do dinheiro público, as diferenças entre países ricos de primeiro mundo e países pobres do terceiro mundo, entre outros.

Nas favelas, no Senado
Sujeira pra todo lado
Ninguém respeita a Constituição
Mas todos acreditam no futuro da nação
Que país é este
Que país é este
Que país é este

Acima observamos o sentimento de insatisfação e certa irreverência que se apresenta não só pela canção ter sido composta entre 1978 e 1981, em plena ditadura militar como, sobretudo, na sua constante contemporaneidade e que, ainda hoje, já na segunda década do século XXI, ainda estejamos enfrentando muita sujeira para todos os lados da sociedade.

O poeta se refere não a um tipo só de sujeira, pois tanto no senado, quanto na favela, como também em outros lugares da sociedade, a sujeira encontra-se em todos os lados, não existindo apenas na favela ou no senado. Essa sujeira, ou seja, o lixo que povoa os dois lugares não é apenas uma só qualidade

de lixo, mas engloba o de cunho moral, comercial, intelectual, enfim, lixo que representa tudo aquilo que não presta e contribui para o atraso do país.

Embora essa comparação possa parecer paradoxal, podemos ver que, se postos numa mesma sentença, favela e senado não se distinguem, pois, este representa de certa forma o poder institucional, onde observamos por vezes a prática não só da corrupção, sem escrúpulos, todos tirando proveito das coisas públicas, para benefício próprio em todos os sentidos: político, social e, principalmente, financeiro, mas também, outras ações ilícitas que poderiam envolver o tráfico de drogas, entre outras ações do submundo do crime.

Por outro lado, a favela por vezes poderia ser apontada como lugar sem poder, de repente, podemos mudar essa interpretação quando a ela associamos a figura de poder do traficante, onde é ele quem faz e executa as leis, julga e condena, protege e violenta, verificamos, então, que essa comparação não é tão paradoxal como possa parecer, dadas as semelhanças e circunstâncias em que os crimes podem ser praticados. Assim, notamos clara tensão entre o poder institucional do senado e o poder convencionado da favela, que embora díspares, apresentam considerável convergência.

Quanto ao verso: *Ninguém respeita a constituição*, concluímos que as pessoas não respeitam a carta magna, a que regulamenta a nação e, nisso, observamos que, nem mesmo os que criam e votam as leis vivenciam e respeitam tais leis, denotando certo caos em alguns setores da sociedade.

Quase que inesperadamente, a conjunção coordenativa adversativa mas, contrapõe o que vinha sendo dito pelo poeta, que era de conhecimento ligando-se irônica e paradoxalmente a um argumento decisivo *todos acreditam no futuro da nação*, ou seja, por mais que as coisas estejam ruins, ainda há a esperança de que tudo vai ser melhor num futuro, que como propõe a contemporaneidade da canção, resiste em chegar.

Acreditamos que, essa crença num futuro profícuo da nação, seja algo intrínseco na alma do povo brasileiro o qual, por mais agruras e contraposições que lhe sejam impostas, tenha poder e esperança para reagir, fazendo com que aquilo que parecia desesperançoso, pudesse ser superado, acreditando ser possível ver o Brasil deixar de ser um país do futuro, para transformar-se na realidade em um país virtuoso, uma grande nação.

O refrão é apresentado de maneira insistente e profunda, como se fosse um interminável questionamento, por isso, pode ser que o poeta se questione, pode ser que o interlocutor sejam os que ouvem sua música ou, finalmente, o interlocutor pode ser o próprio governo.

Na segunda estrofe, notamos a presença de fatos que caracterizam a presença implícita do governo militar repressor, sempre lembrando que a música foi composta no final dos anos 1970 e início dos anos 1980, portanto, em plena ditadura, embora tenha sido gravada somente em 1987.

No Amazonas, no Araguaia iá, iá,
Na baixada fluminense
Mato grosso, Minas Gerais e no
Nordeste tudo em paz.

Os versos acima não apresentam uma estrutura sintático-frasal muito coerente, sem a presença do verbo de ligação “*está*” *tudo em paz*, por isso, para entendermos a mensagem é necessário que sejam feitas algumas inferências, contextualizando os versos no âmbito histórico em que, na dimensão de todas as regiões do país estaria tudo em paz, mas na verdade, estaria tudo sob controle do

governo militar, caracterizando a presença velada da ditadura, mantendo vigilância constante sobre todos os cidadãos e sobre tudo o que eles faziam.

Na morte o meu descanso
Mas o sangue anda solto
Manchando os papéis e documentos fiéis
Ao descanso do patrão.

No primeiro verso dessa estrofe, notamos que o poeta pressente que poderá ser perseguido e morto pela ditadura em função das coisas que diz e escreve e, então passaria a descansar para sempre sem mais incomodar o patrão, embora isso não faria com que os problemas para o governo terminassem, porque outros cidadãos esclarecidos continuariam a luta pela democracia e para reaver outros direitos que foram tolhidos pela falta de liberdade de expressão e no direito de ir e vir.

Os três últimos versos dessa mesma estrofe: “*o sangue anda solto / Manchando os papéis e documentos fiéis / Ao descanso do patrão*”, remetem-nos a vários sentidos, como por exemplo, mesmo que o poeta morresse a ação da ditadura não terminaria, ou seja, as perseguições, torturas e mortes continuariam (o sangue anda solto), ele seria apenas mais um que foi “descansar” e parar de sofrer, diferentemente do descanso do patrão, pois, esse não morre para ter uma vida tranquila, mas mata, tanto é que o sangue daqueles que morreram marcam seus fiéis documentos.

A dúvida se reporta a quais documentos e papéis seriam esses? Podemos inferir que os documentos fiéis ao descanso do patrão poderiam ser

apresentados como as páginas da constituição que poucos respeitam, nem mesmo aqueles que fazem e assinam as leis.

Terceiro mundo, se for
Piada no exterior
Mas o Brasil vai ficar rico
Vamos faturar um milhão

Quando vendermos todas as almas
Dos nossos índios num leilão

Que país é este
Que país é este
Que país é este
Que país é este

Os dois primeiros versos da estrofe acima reportam-nos à época da guerra fria em que os países eram divididos em primeiro, segundo e terceiro mundo, sendo que os países do primeiro mundo eram os alinhados aos Estados Unidos que possuíam um maior grau de riqueza, os do segundo mundo os alinhados à União Soviética e os neutros considerados de terceiro mundo com maior grau de pobreza. O Brasil, naquele período, embora fosse o 5º maior país do mundo, ainda vivia num sistema de ditadura militar, o que por vezes afluía certo deboche entre os países desenvolvidos, tanto que o poeta demonstra, aqui, toda sua irreverência para com o governo brasileiro e, de certa forma, aponta a dúvida em classificar o Brasil, pelo menos, como país de terceiro mundo.

E novamente aparece uma conjunção coordenativa adversativa *mas*, contrapondo o que vinha sendo dito pelo poeta, que era de conhecimento dos interlocutores, ligando-se irônica e paradoxalmente a um argumento decisivo *Mas o Brasil vai ficar rico*, voltando a esperança de um futuro melhor, fazendo que o país pudesse deixar de ser terceiro mundo e de ser piada no exterior.

O poeta prevê que o Brasil ficará rico, faturando um milhão, como se um país rico precisasse apenas de um milhão para ser rico. É claro que nessa passagem temos mais uma ironia, pois o Brasil só conseguiria faturar essa “fortuna”, *quando vendermos todas as almas / dos nossos índios num leilão*. Essa venda pode se referir à saída de riquezas para o exterior que sempre foi consistente, permanente e notória. Provavelmente, essa passagem surgiu em virtude da discussão da venda da Amazônia pelo Brasil, para que se pudesse pagar as dívidas junto ao FMI que além de pagar as dívidas ainda teria certa sobra de dinheiro, ironizando, assim, novamente a inteligência dos governantes brasileiros. Que País é este é uma canção marcante, cuja contestação é apresentada de maneira direta e contundente, pois além de apontar o sentimento da sociedade daquele período transformou-se numa referência de produção cultural em uma época importante da recente história de nosso país.

ACORDES FINAIS

ACORDES FINAIS

Durante o percurso trilhado em nosso estudo, pudemos observar a presença de características convergentes entre as produções culturais ora inseridas neste trabalho. Muito oportuno nos cabe registrar que várias das manifestações musicais que permearam as Canções de Protesto dos anos 1960 e 1970, como também, o Rock Protesto de Brasília dos anos de 1980, apresentavam, apesar dos anos que as distanciavam, evidências de que elas se encaminhavam para perspectivas históricas, ideológicas e políticas muito próximas.

Outro pormenor relevante está relacionado à proposta teórica utilizada em nossa tese que foi balizada no dialogismo bakhtiniano, bem como, nas relações dialógicas entre as Canções de Protesto (velho protesto) e o Rock Protesto (novo protesto), expressão criada por nós para definir o Rock brasileiro dos anos 80 com característica contestadora, que se fixa dentro de um período contemporâneo. Assim, o objeto principal de nossa pesquisa incide em alguns produtos culturais cuja etapa inicial se dá durante o princípio da ditadura brasileira em meados dos anos de 1960 até o início dos anos 1970, quando o regime apresenta-se mais denso, caminhando para um maior endurecimento e, o segundo momento, nos anos de 1980 quando o regime dá claros sinais de afrouxamento.

Para que fosse possível a realização deste estudo foram confrontados os diálogos travados nos conteúdos de algumas canções da primeira fase da pesquisa (anos 1960 e 1970), produzidas pelos compositores Gilberto Gil, Caetano Veloso e Chico Buarque, com canções criadas na segunda fase (anos 1980) pelas bandas brasilienses Legião Urbana, Plebe Rude e Capital Inicial.

Dentre as várias análises realizadas durante essa jornada de estudo observamos que apesar das ricas temáticas abordadas pelos poetas pudemos identificar evidente convergência nas críticas que, por vezes, abordavam assuntos correlatos. Exemplo que comprova tal colocação ocorre, entre outras oportunidades, quando verificamos certos enfoques sucedidos nos diálogos das canções *É proibido proibir* de Caetano Veloso e *Censura* de Philippe Seabra da banda Plebe Rude, ocasião na qual, notadamente, se aflora, principalmente, o desejo de romper o cerceamento da liberdade de expressão, o repúdio da repressão entre outros desconfortos vividos no período. As canções procuravam cantar o grito sufocado de liberdade ora clamado por boa parte da sociedade que, na ocasião, sentia angústia no peito e forte necessidade de expor seus sentimentos mais reclusos.

Outras análises foram balizadas não só por seu conteúdo contestador, mas, também, por temáticas nas quais o protesto se apoiava por vezes para atingir seu objetivo com mais consistência e robustez. Assim, apontamos que a *Religiosidade*, também foi um importante recurso utilizado por alguns compositores que puderam introduzir alguns signos importantes nos diálogos travados nas canções *Procissão* de Gilberto Gil, *Cálice* de Chico Buarque e Gilberto Gil e *Fátima* de Renato Russo e Flávio Lemos, enriquecendo consideravelmente as discussões trazidas acerca da contestação ocorrida tanto nas Canções de Protestos quanto nas composições do Rock Protesto.

Apontamos, novamente, que nos produtos culturais do primeiro momento analisado em nosso estudo houve, também, forte contribuição para que a canção de protesto fosse pouco a pouco se consolidando pelos princípios pregados pelo CPC (Centro Popular de Cultura) da UNE (União Nacional dos Estudantes). Assim, o CPC foi motivado pelas orientações da UNE para que

pudesse ser promovida, além das discussões políticas, a divulgação de discos de música popular e outros produtos culturais alinhados aos seus princípios.

Parte da música popular brasileira, nesta primeira ocasião, foi direcionada pela orientação ideológica imaginada pelo CPC, que, mesmo extinto pelo golpe militar de 1964, ainda conseguia transmitir a sua marca, no decorrer do período no cenário da música popular brasileira.

Desse modo, observamos que além da participação de parte dos estudantes secundaristas e universitários, muitos outros nomes de relevância foram influenciados pela ideologia propagada no CPC como: Carlos Lyra, Edu Lobo, Oduvaldo Viana Filho, Chico de Assis, Armando Costa, Paulo Pontes, Ferreira Gullar, Gilberto Gil, Maria Bethânia, Milton Nascimento, Geraldo Vandré, Chico Buarque de Holanda, Nara Leão, Capinam, Sérgio Ricardo, João do Valle, Vinícius de Moraes e Zé Keti, entre muitos outros.

Já, nos produtos culturais do segundo momento analisado em nosso estudo, notamos que o regime ditatorial conseguiu imprimir considerável desmobilização nos núcleos que propagavam uma produção artística e cultural mais engajada, ainda que esses princípios persistissem com altivez, nos núcleos de estudantes, em parte das universidades que, de certa forma, herdaram os princípios ideológicos pregados nos anos 1960 e 1970.

Dessa maneira e nesse contexto, Brasília o centro do poder político da nação, mostrou-se local oportuno para debates importantes acerca de temas em que vivia o país. Muitos desses temas foram sendo introduzidos naturalmente, no cotidiano das discussões das primeiras gerações jovens da capital federal que, como já abordado inicialmente, eram em grande parte constituída por filhos de militares, professores universitários, diplomatas e funcionários graduados do governo os quais se mostravam indignados com o momento vivido pelo País. Tal fato contribuiu para a ampliação do debate entre

os jovens membros da turma da Colina da UnB, filhos de pessoas integrantes da *intelligentsia* local, como também, próximas ao poder político do Brasil e que, por conseguinte, detinham o acesso à parte de algumas importantes informações. Nesse contexto, foram criadas as principais bandas de Rock da capital do Brasil que puderam, posteriormente, compartilhar suas produções culturais com boa parte da sociedade brasileira.

Outros pontos relevantes foram analisados, pois notamos que independentemente da intensidade crítica de cada uma, elas foram transformadas em instrumento das mensagens de protesto, por vezes mais veladas, por vezes mais explícitas. Assim, os produtos culturais estudados aqui, evidenciam que os propósitos colocados nessas canções ultrapassavam a mera função do entretenimento. Desse modo, a produção cultural passa a ser entendida como quase um veículo de denúncia, explorando os temas sociais como a miséria, a opressão entre outros. Os poetas compositores, nesse sentido, assumiam papel de agentes incentivadores, portanto, puderam contribuir com a mudança da realidade brasileira e com boa disposição estimularam a sociedade com mensagens que conseguissem atingir boa parte do povo.

Assim, foi notado, também, que a intenção dos compositores e intérpretes inseridos no estudo, durante o regime, era a de se manifestarem através da arte, possibilitando de certa forma, externar o que não podia ser dito naquela oportunidade com maior ou menor intensidade, pela ocorrência no primeiro momento de maior endurecimento da censura e, em seu segundo momento maior afrouxamento que, a propósito, culminava com o processo da abertura política e retorno gradativo da democracia no Brasil.

BIBLIOGRAFIA

BIBLIOGRAFIA

ADORNO, T.W. & HORKHEIMER, M.. **A indústria cultural como mistificação das massas.** In:____. *A dialética do esclarecimento.* Rio de Janeiro: Zahar, 1986.

ALEXANDRE, R.. **Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80.** São Paulo: DBA, 2002.

BAKHTIN, M.. **A cultura popular na idade média e no renascimento: o contexto de François Rabelais.** 4. ed.. São Paulo: Hucitec/ Editora Universidade de Brasília, 1999.

_____. (Volochinov) **Marxismo e filosofia da linguagem.** São Paulo: Hucitec, 1990.

BRAIT, B. (org.). **Bakhtin, dialogismo e construção dos sentidos.** Campinas: Editora da Unicamp, 2001

_____. **Bakhtin: conceitos - chave.** São Paulo: Editora Contexto, 2008.

_____. **Bakhtin e o Círculo.** São Paulo: Editora Contexto, 2009.

BENJAMIN, W.. **A obra de arte na época de sua reprodutibilidade técnica.** In: *Textos escolhidos (Os pensadores).* São Paulo: Brasiliense, 1983.

BIVAR, A.. **O que é punk?** 5ª ed.. São Paulo: Brasiliense, 2001.

BRANDINI, V.. **Cenários do rock: mercado, produção e tendências no Brasil.** São Paulo: Olho D'água, 2004.

CALDAS, W.. **Iniciação à música popular brasileira.** 2^a ed.. São Paulo: Ática, 1989.

CALVANI, C.E.B. **Teologia e MPB.** São Paulo: Edições Loyola, 1998.

CAMPOS, A. **Balço da bossa e outras bossas.** 5. ed.. São Paulo: Perspectiva, 1993.

CÂNDIDO, A.. **Formação da literatura brasileira.** 2. ed.. São Paulo: Martins, 1962. v. 1 e 2.

_____. **Literatura e sociedade: estudos de teoria e história literária.** 8. ed.. São Paulo: T.A. Queiroz, 2000.

_____. **O discurso e a cidade.** São Paulo: Duas Cidades, 1993.

_____. **Tese e antítese.** São Paulo: Companhia Editora Nacional, 1964.

CÂNDIDO, A. e CASTELLO, J. A.. **Presença da literatura brasileira: história e antologia III.** São Paulo: Difusão Européia do Livro, 1964. v. III.

CLARK, K. e HOLQUIST, M. **Mikhail Bakhtin.** São Paulo: Editora Perspectiva, 1998.

CONTIER, A. D., CÉSPEDES JÚNIOR, H., TAVARES, J., LIPPI, M. S. S. P., CORDEIRO, M. T. A.. A Tropicália como Tributária da Cultura Brasileira: Ruptura e Transformações. **Cadernos de Pós-Graduação em Educação, Arte e História da Cultura da Universidade Presbiteriana Mackenzie.** (1), 201-213, 2001.

CONTIER, A. D.. **Música e ideologia.** 2. ed.. São Paulo: Novas Metas, 1985.

- _____. Edu Lobo e Carlos Lyra: O Nacional e o Popular na Canção de Protesto (Os Anos 60). **Dossiê Arte e Linguagens: Revista Brasileira de História.** (18), 13-52, 1998.
- DAPIEVE, A.. **Brock: o rock brasileiro dos anos 80.** 3ª ed.. São Paulo: Editora 34, 2000.
- _____. **Renato Russo.** 8ª ed.. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2003.
- DORATIOTO M. F. F., DANTAS, J. F.. **A república bossa nova: a democracia populista (1954 - 1964).** 10ª ed.. São Paulo: Atual, 1991.
- EAGLETON, T.. **Marx e a liberdade.** São Paulo: Editora UNESP, 1999.
- _____. **Teoria da literatura: uma introdução.** 6ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2006.
- FAVARETTO, C.. **Tropicália, alegoria, alegria.** 3. ed.. Cotia: Ateliê Editorial, 2000.
- FERNANDES, R. de (org). **Chico Buarque do Brasil.** Rio de Janeiro: Garamond, 2009.
- FERNANDES M. **Que país é este ?** São Paulo: Editora Nórdica, 1978.
- GOLDSTEIN, N.. **Versos, sons e ritmos.** 13. ed.. São Paulo: Ática, 2000.
- HOBSBAWN, E. **Era dos Extremos.** São Paulo: Companhia das Letras, 2005.
- HOLLANDA, H. B. e GONÇALVES, M. A.. **Cultura e participação nos anos 60.** 10. ed.. São Paulo: Brasiliense, 1995.
- LUKÁS, G.. **Ensaio sobre literatura.** Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1965.
- MARCELO, C. **Renato Russo: o filho da revolução.** Rio de Janeiro: Agir, 2009.
- MARQUETTI, P.. **O Diário da Turma 1976-1986: A História do Rock de Brasília.** Brasília: Pedra na Mão, 2013.

- MAZZEO, A. C.. **Sociologia política marxista**. São Paulo: Cortez, 1995. v. 49.
- NAPOLITANO, M.. **O regime militar brasileiro: 1964 – 1985**. São Paulo: Atual, 1998.
- ORLANDI, E. P., LAJOLO, M., IANNI, O.. **Sociedade e linguagem**. Campinas: Editora da Unicamp, 1997.
- PAES, M. H. S.. **Em nome da segurança nacional: do golpe de 64 ao início da abertura**. 6ª ed.. São Paulo: Atual, 1995.
- RODRIGUES, M.. **O Brasil da abertura. De 1974 à Constituinte**. 12ª ed.. São Paulo: Atual, 1990.
- _____. **A década de 80**. 12ª ed.. São Paulo: Editora Ática, 1992
- RENNÓ, C. (org.). **Gilberto Gil: todas as letras**. São Paulo: Cia das Letras, 2003.
- RUSSO, R.. **Conversações com Renato Russo**. Campo Grande: Letra Livre, 1996.
- _____. **Renato Russo de A a Z. As idéias do líder da Legião Urbana**. Coordenação editorial: Simone Assad. Campo Grande: Letra Livre, 2000.
- SILVA, A. V. Da. **Quem canta comigo: Representações do social na poesia de Chico Buarque**. Rio de Janeiro: Garamond, 2010.
- SKIDMORE, T.E.. **Uma história do Brasil**. 3ª ed.. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2000.
- SORROCE, D.S. **Domingo no Parque: Canção e Poética de Gilberto Gil**. Campinas: Komedi, 2005.
- STEFANI, G.. **Para entender a música**. 2. ed.. Rio de Janeiro: Globo, 1989.
- TINHORÃO, J. R.. **Pequena história da música popular: da modinha a lambada**. 6. ed.. São Paulo: Art, 1991.

TINHORÃO, J. R.. **História Social da música popular brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1998.

VELOSO, C.. **Verdade tropical**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

WISNIK, J.M.S. **Algumas questões de música e política no Brasil**. In BOSI, A. org. *Cultura brasileira: temas e situações*. São Paulo : Ática, 1987.

PERIÓDICOS

1. REVISTAS

Caras-edição especial. **A História da Bossa Nova**. (1), 1-14, 1996.

Caras-edição especial. **A História da Bossa Nova**. (2), 1-14, 1996.

Caras-edição especial. **A História da Bossa Nova**. (3), 1-14, 1996.

Caras-edição especial. **A História da Bossa Nova**. (4), 1-14, 1996.

GIRON, L.A.. Brasil, I Lobby You. **Cult 57- Revista Brasileira de Cultura**. (57), 18-22, 2002.

MORAES NETO, G.. A Receita Secreta do Tropicalismo: uma Mistura de Caruaru com Liverpool. **Continente Multicultural**. (11), 6-18, 2001.

PETRY, A.. Porão Iluminado. **Revista Veja**. (49), 42-43, 1998.

OLTRAMARI, A.. Torturei uns trinta. **Revista Veja**. (49), 44-49, 1998.

_____. Esse Maldito Passado. **Revista Veja**. (49), 50-53, 1998.

1.1. Artigos do Jornal *O Estado de São Paulo* (ordem cronológica):

LUIZ, E., MARQUES, H.. Castelo Branco Menosprezou a Força de Militares da Linha Dura. Política, OESP, 31/03/2000, p-A12.

_____. Radicais Cobravam Endurecimento do Regime. Política, OESP, 31/03/2000, p-A12.

_____. Relatório Analisou o Regime no Final de 64. Política, OESP, 31/03/2000, p-A12.

AUGUSTO, S.. A Guerra Fria Cultural que a CIA Patrocinou. Caderno 2, OESP, 08/04/2000, p-D3.

ORICCHIO, L. Z.. O Salto-Mortal de Villa, Nosso Macunaíma Musical. Caderno 2/Cultura, OESP, 16/04/2000, p-D6.

COELHO, L. M.. O Gênio que Soube Captar a Alma Brasileira. Caderno 2/Cultura, OESP, 16/04/2000, p-D7.

NESCHLING, J.. O Talento Tropical Muito Falado e Pouco Ouvido. Caderno 2/Cultura, OESP, 16/04/2000, p-D8.

DIAS, M.. Os Herdeiros do Mestre da Música Brasileira. Caderno 2/Cultura, OESP, 16/04/2000, p-D8.

LUIZ, E., MARQUES, H.. Serviço de Informações Atuou na Derrubada de João Goulart. Política, OESP, 28/05/2000, p-A15.

_____. Castelo e SNI Temiam Golpe de Governadores. Política, OESP, 29/05/2000, p-A6.

_____. Militares Incentivaram Seitas Anticomunistas. Política, OESP, 30/05/2000, p-A8.

_____. Relatório Descreve Plano de Atentado a Geisel. Política, OESP, 01/06/2000, p-A12.

- TOSTA, W.. Castelo Contestou Cassações no Regime Militar. Política, OESP, 20/09/2000, p-A10.
- DIAS, M.. A Música na Literatura, Segundo Tinhorão. Caderno 2, OESP, 30/09/2000, p-D9.
- CAETANO, M.R.. A Obra Mais que Viva do Mito Glauber Rocha. Caderno 2, OESP, 15/01/2002, p-D1.
- GIANNINI, A.. De Scola a Glauber, a Sétima Arte em Discussão. Caderno 2/Cultura, OESP, 27/01/2002, p-D5.
- ANDRADE, M. de. O Movimento Modernista. Caderno 2/Cultura, OESP, 10/02/2002, p-D7.
- _____. O Movimento Modernista. Caderno 2/Cultura, OESP, 24/02/2002, p-D7.
- SEREZA, H.C.. A Política Desigual da República das Letras. CADERNO 2, OESP, 17/03/2002, p-D12.
- MEDEIROS, J.. Um Passeio pela Época de Ouro da Música Baiana. Caderno 2, OESP, 09/04/2002, p-D1.
- _____. “Até Hoje Componho como Fazia Jingles”, diz Gil. Caderno 2, OESP, 09/04/2002, p- D3.
- _____. O Reggae de Gilberto Gil em Tributo a Bob Marley. Caderno 2, OESP, 30/05/2002, p-D1.

1.2. Artigos do Jornal *Folha de São Paulo* (ordem cronológica):

GULLAR, F.. O Banquete Antropofágico. Caderno Especial, FSP, 13/01/2001, p- 4-5.

SANCHES, P.A.. As Duas Bandas Precisam Olhar Para o Futuro. Ilustrada, FSP, 21/03/2001, p-E4.

_____. “Não Quero Gente Chata atrás de Mim”. Ilustrada, FSP, 27/06/2001, p-E4.

_____. Calado, Caetano Deixa o Artista Correr Solto. Ilustrada, FSP, 30/06/2001, p-E2.

DISCOGRAFIA

GILBERTO GIL

- *4º Festival da Balança*. RCA, LP BBL-1362, 1966.
- *Louvação*. Fontana, LP *, 1967.
- (vários) *Tropicália ou Panis et Circensis*. Polygram, LP 512.089-2, 1968.
- *Gilberto Gil*. Philips, LP R765.024L, 1968.
- *Gilberto Gil: Cérebro Eletrônico*. Philips, LP *, 1969.
- *Barra 69: Caetano e Gil ao vivo na Bahia*. Philips, LP *, 1972.
- *Soy Loco Por Ti América*. WEA, LP *, 1987.
- *Tropicália 2: Caetano e Gil*. Polygram, LP 518.178-1, 1993.
- *Gilberto Gil (Millennium)*. Polygram, CD 538.204-2, 1998.
- *Tropicália (Millennium)*. Universal, CD 546.394-2, 1999.
- *Coletânea JS Discos*. JS Discos, CD 001, 2002.

CAETANO VELOSO

- *É Proibido Proibir (compacto)*. Philips, 365.257, 1968.
- *A Arte de Caetano Veloso*. Polygram, CD 836.238-2, 1988.
- *Caetano Veloso: Caetanear*. Polygram, CD 826193-2, 1989.

CHICO BUARQUE DE HOLANDA

- Chico Buarque. Philips, 6349.398, 1978.

OS MUTANTES

- *Os Mutantes (Millennium)*. Polygram, CD 538.241-2, 1998.

JOVEM GUARDA

- *O melhor da Jovem Guarda*. Vol. 1. Columbia/Sony, CD 866.025/2-476405, 1995.
- *O melhor da Jovem Guarda*. Vol. 2. Columbia/Sony, CD 866.025/2-476420, 1995.
- *O melhor da Jovem Guarda*. Vol. 3. Columbia/Sony, CD 866.025/2-476421, 1995.
- *O melhor da Jovem Guarda*. Vol. 4. Columbia/Sony, CD 866.025/2-476422, 1995.
- *O melhor da Jovem Guarda*. Vol. 5. Columbia/Sony, CD 866.025/2-476423, 1995.
- *O melhor da Jovem Guarda*. Vol. 6. Columbia/Sony, CD 866.025/2-476424, 1995.

- *O melhor da Jovem Guarda*. Vol. 7. Columbia/Sony, CD 866.025/2-476425, 1995.
- *O melhor da Jovem Guarda*. Vol. 8. Columbia/Sony, CD 866.025/2-476426, 1995.
- *O melhor da Jovem Guarda*. Vol. 9. Columbia/Sony, CD 866.025/2-476427, 1995.

BOSSA NOVA

- *Vinícius: 80 anos de Poesia*. RGE, CD 342.6161, 1993.
- *Tributo a Tom Jobim*. Globo/Columbia, CD 419.080, 1995.
- *Tempos de Bossa Nova*. Vol. 1. Caras, CD VE 0005, 1996.
- *Tempos de Bossa Nova*. Vol. 2. Caras, CD VE 0006, 1996.
- *Tempos de Bossa Nova*. Vol. 3. Caras, CD VE 0007, 1996.
- *Tempos de Bossa Nova*. Vol. 4. Caras, CD VE 0008, 1996.

LEGIÃO URBANA

- *Legião Urbana*.EMI-ODEON, 064 422944, 1984.
- *Legião Urbana*.EMI-ODEON, 068 748 820, 1987.

CAPITAL INICIAL

- *Capital Inicial. Polydor, 829 542, 1986.*
- *Capital Inicial-Aborto Elétrico. Sony & BMG, CD, 2005.*

PLEBE RUDE

- *O Concreto já rachou..EMI-ODEON, 31C 052 4221 175, 1984.*
- *Nunca fomos tão brasileiros.EMI-ODEON, 066 422978, 1987.*

FILMOGRAFIA

AI-5: o dia que não existiu. (2001). Markum, P..São Paulo: TV Cultura. Documentário.

Deus e o Diabo na Terra do Sol.(1964). Rocha, G..

Eles não usam black-tie. (1981). Hirszman, L..

Hebert de Perto (2008). Rio de Janeiro: TV Globo. Documentário. Berliner, R., Bronz, P.

Kuarupe. (1988). Guerra, R..

Lamarca. (1994). Resende, S..

Poetas de Campos e Espaços. (2001). São Paulo: TV Cultura. Documentário.

Rock Brasilia – Era de Ouro. (2011). Brasília. Documentário (?) Carvalho, V.

Semana de Arte Moderna. (2000). São Paulo: TV Cultura. Documentário.

Somos Tão Jovens. (2013). Imagens Filmes / Canto Claro

Terra em Transe. (1967). Rocha, G..

Tropicalismo. (1983). Rio de Janeiro: TV Globo. Documentário.

INTERNET

< <http://www.gilbertogil.com.br> /> [consulta: 01/09/1999 e 03//08/2013]

< <http://www.caetanoveloso.com.br> /> [consulta: 22/10/1999 e 09//08/2013]

ANEXO

ANEXO

PROCISSÃO

Gilberto Gil (1964)

Olha lá vai passando a procissão
Se arrastando que nem cobra pelo chão
As pessoas que nela vão passando
Acreditam nas coisas lá do céu
As mulheres cantando tiram versos
Os homens escutando tiram chapéu
Eles vivem pensando aqui na Terra
Esperando o que Jesus prometeu

E Jesus prometeu vida melhor
Pra quem vive nesse mundo sem amor
Só depois de entregar o corpo ao chão
Só depois de morrer neste sertão

Eu também tô do lado de Jesus
Só que eu acho que ele se esqueceu
De dizer que na Terra a gente tem
De arranjar um jeitinho pra viver
Muita gente se arvora a ser Deus
E promete tanta coisa pro sertão
Que vai dar um vestido pra Maria

E promete um roçado pro João
Entra ano, sai ano, e nada vem
Meu sertão continua ao deus-dará
Mas existe Jesus no firmamento
Cá na Terra isto tem que se acabar

CÁLICE

Chico Buarque e Gilberto Gil (1973)

Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

Como beber dessa bebida amarga
Tragar a dor, engolir a labuta
Mesmo calada a boca, resta o peito
Silêncio na cidade não se escuta
De que me vale ser filho da santa
Melhor seria ser filho da outra
Outra realidade menos morta
Tanta mentira , tanta força bruta

Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

Como é difícil acordar calado
Se na calada da noite eu me dano
Quero lançar um grito desumano
Que é uma maneira de ser escutado
Esse silêncio todo me atordoa
Atordoadado eu permaneço atento
Na arquibancada pra qualquer
[momento
Ver emergir o monstro da lagoa

Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

De muito gorda a porca já não anda
De muito usada a faca já não corta

Como é difícil, pai, abrir a porta
Essa palavra presa na garganta
Esse pileque homérico no mundo
De que adianta ter boa vontade
Mesmo calado o peito, resta a cuca
Dos bêbados do centro da cidade

Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

Talvez o mundo não seja pequeno
 Nem seja a vida um fato consumado
 Quero inventar meu próprio pecado
 Quero morrer do meu próprio veneno
 Quero perder de vez tua cabeça
 Minha cabeça perder teu juízo
 Quero cheirar fumaça de óleo diesel
 Me embriagar até que alguém me
 [esqueça

Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
Pai, afasta de mim esse cálice
De vinho tinto de sangue

FÁTIMA

Capital Inicial (1986)

Flavio Lemos e Renato Russo

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
E se começa um dia acaba, eu tenho pena de vocês

E as ameaças de ataque nuclear
Bombas de nêutrons não foi Deus quem 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
Que ela talvez tivesse nome e era Fátima

E de repente o vinho virou água
E a ferida não cicatrizou
E o limpo se sujou e no terceiro dia
Ninguém ressuscitou.

É PROIBIDO PROIBIR

Caetano Veloso (1968)

A mãe da virgem diz que não
E o anúncio da televisão
E estava escrito no portão
E o maestro ergueu o dedo
E além da porta
Há o porteiro, sim...

E eu digo não
E eu digo não ao não
Eu digo: É!
Proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir...

Me dê um beijo meu amor
Eles estão nos esperando
Os automóveis ardem em chamas
Derrubar as prateleiras
As estantes, as estátuas
As vidraças, louças
Livros, sim...

E eu digo sim
E eu digo não ao não
E eu digo: É!
Proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir...

Me dê um beijo meu amor
Eles estão nos esperando
Os automóveis ardem em chamas
Derrubar as prateleiras
As estátuas, as estantes

As vidraças, louças
Livros, sim...

E eu digo sim
E eu digo não ao não
E eu digo: É!
Proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir
É proibido proibir...

CENSURA

Plebe Rude (1987)
Philippe Seabra e André X

Unidade repressora oficial
Unidade repressora oficial
A censura, a censura
Única entidade que ninguém censura

Hora pra dormir, hora pra pensar
Oras (Porra) meu papai, deixe-me falar
Hora pra dormir, hora pra pensar
Oras (Porra) meu papai, deixe-me falar
Unidade repressora oficial
Unidade repressora oficial

A censura, a censura
Única entidade que ninguém censura
A censura, a censura
Única entidade que ninguém censura

Contra a nossa arte está a censura
Abaixo a postura, viva a ditadura
Jardel com travesti, censor com bisturi
Corta toda música que você não vai ouvir

Unidade repressora oficial
Unidade repressora oficial

A censura, a censura
Única entidade que ninguém censura
A censura, a censura
Única entidade que ninguém censura

Nada para ouvir, nada para ler
Nada para mim, nada pra você
Nada no cinema, nada na TV
Nada para mim, nada pra você
Unidade repressora oficial

PROTEÇÃO

Plebe Rude (1985)

Philippe Seabra

Será verdade? Será que não
Nada do que eu posso falar
E tudo isso pra sua proteção
Nada do que eu posso falar.

A PM nas ruas, a guarda nacional
Nosso medo: sua arma, a coisa não tá mal
A instituição está aí, para a nossa proteção

Pra sua proteção.

Tanques lá fora, exército de plantão
Apontados aqui pro interior
E tudo isso pra sua proteção
Pro governo poder se impor.
A PM na rua nosso medo de viver
Um consolo é que eles vão me proteger.
A única pergunta é: me proteger do quê?
Sou uma minoria, mas pelo menos falo o que quero
Apesar da repressão.

É para sua proteção

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 angústia do povo é silenciada
Tudo pra manter a boa imagem do Estado
Sou uma minoria, mas pelo menos falo o que quero
Apesar da repressão

É para sua proteção

Armas polidas os canos se esquentam
Esperando pra sua função
Exército 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
Autarquia baseada em armas não dá
E tudo isso é para sua segurança
Para sua segurança.

CÉREBRO ELETRÔNICO

Gilberto Gil (1969)

O cérebro eletrônico faz tudo
Faz quase tudo
Faz quase tudo
Mas ele é mudo

O cérebro eletrônico comanda
Manda e desmanda
Ele é quem manda
Mas ele não anda

Só eu posso pensar
Se Deus existe
Só eu
Só eu posso chorar
Quando estou triste
Só eu
Eu cá com meus botões
De carne e osso
Eu falo e ouço. Hum

Eu penso e posso
Eu posso decidir
Se vivo ou morro por que
Porque sou vivo
Vivo pra cachorro e sei
Que cérebro eletrônico nenhum me dá socorro
No meu caminho inevitável para a morte
Porque sou vivo
Sou muito vivo e sei

Que a morte é nosso impulso primitivo e sei
Que cérebro eletrônico nenhum me dá socorro
Com seus botões de ferro e seus
Olhos de vidro

QUE PAÍS É ESTE

Legião Urbana

Renato Russo (1987)

Nas favelas, no Senado
Sujeira pra todo lado
Ninguém respeita a Constituição
Mas todos acreditam no futuro da nação
Que país é este
Que país é este
Que país é este

No Amazonas, no Araguaia iá, iá,
Na baixada fluminense
Mato grosso, Minas 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 este
Que país é este
Que país é este
Que país é este

Terceiro mundo, se for
Piada no exterior
Mas o Brasil vai ficar rico
Vamos faturar um milhão
Quando vendermos todas as almas
Dos nossos índios num leilão
Que país é este
Que país é este
Que país é este
Que país é este