
“UTOPIA NA MENTE DE ALGUNS” – A REPRESENTAÇÃO DA URBE BRASILIENSE PELOS PUNKS NA DÉCADA DE 1980.

“UTOPIA IN THE MIND OF SOME” - THE REPRESENTATION OF CITY BRASILIENSE BY THE PUNKS IN THE DECADE OF 1980.

Gustavo dos Santos Prado
Doutorando em História - PUCSP
gspgustavo.historia@hotmail.com

RESUMO: Os estudos referentes à música enquanto objeto de pesquisa trazem à luz uma série de desafios sobre os procedimentos teórico-metodológicos com relação a esse tipo de fonte. O trabalho em questão pretende discutir sobre uma parcela do movimento punk dos anos 80 que se expandiu em vários centros urbanos brasileiros. Notar-se-á que tal fenômeno cultural, na cidade de Brasília, promoveu o surgimento de bandas de garagem, com jovens punks destacando em suas canções questionamentos no que tange à experiência de viver em Brasília, subjetivando suas relações sociais, tendo como cenário as projeções modernistas encontradas no Plano Piloto de Lúcio Costa, bem como na arquitetura de Oscar Niemeyer. Pretende-se demonstrar que, ao criticar o planejamento da cidade modernista, tais jovens projetaram em seu eu uma crítica aos efeitos sociais trazidos pela própria modernidade na esfera do cotidiano, efeitos esses que foram sentidos e discutidos em seu tempo sob a trilha sonora do punk.

PALAVRAS-CHAVE: Brasília. Punks. Modernidade.

ABSTRACT: Studies for the song as an object of research bring to light a series of challenges on the theoretical and methodological procedures with respect to this type of source. The work in question want to discuss a portion of the '80s punk movement, which has expanded in several Brazilian cities. Will be noted that such a cultural phenomenon, in Brasília, promoted the emergence of garage bands, which focused on the young punks in their songs, questions regarding the experience of living and to subject their social relations as a backdrop projections found in the modernist master plan of Lucio Costa and Oscar Niemeyer in architecture. We intend to demonstrate that by criticizing the character of the modernist city planned, designed in such young self, a social critique of the effects brought about by modernity itself in the sphere of everyday life, that in his time were felt and discussed, as having punk soundtrack.

KEYWORDS: Brasilia. Punks. Modernity.

Introdução

Os estudos referentes à juventude dos anos 80, que por vezes se manifestou utilizando-se do rock como forma de expressão e ação estão cada vez mais em pauta no âmbito acadêmico, respaldados pelas dimensões e desafios propostos por tais sujeitos, que, em seu momento vívido, refletiram uma série de valores subjetivos presentes em seu cotidiano

urbano¹. Tal manifestação musical foi resultado de um amplo processo de circularidade cultural², no qual houve um grande questionamento das proposições vivenciadas pelos sujeitos urdidos, em final de século, pelos pressupostos da modernidade,³ ao passo que o país passava pelas transformações provenientes da redemocratização, do Período Militar à Nova República.

Nesse contexto, a cidade de Brasília, enquanto capital nacional e símbolo da modernidade, foi palco da ascensão de uma série de bandas, que questionaram os dilemas vivenciados em sua trama histórica.

O ser moderno é viver uma vida de paradoxos e contradição. E sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detém o poder de controlar e destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o seu mundo, transformado em nosso mundo. [...] é ao mesmo tempo ser revolucionário e conservador: aberto a novas possibilidades de experiências e aventuras, aterrorizado pelo abismo niilista ao qual trata das aventuras modernas, conduzem, na expectativa de criar e conservar algo real, ainda em que tudo o que volta se desfaz. (BERMAN, 1986, p. 12)

¹ Em seu processo de transformação, a cidade tanto pode ser registro como agente histórico. Nesse sentido, destaca-se a noção de territorialidade, identificando o espaço enquanto experiência individual e coletiva em que a rua e a praça, a praia, o bairro, os percursos estão plenos de lembranças, experiências e memórias. Lugares que, além de sua existência material, são codificados num sistema de representação que deve ser focalizado pelo pesquisador (MATOS, 2002, p. 35).

² O conceito de circularidade cultural, proposto por Bakhtin (1993), procura compreender as interações entre a cultura subalterna e hegemônica. Como afirma Ramos (2009, p. 8), “no caso do rock, *a priori*, percebe-se a noção de circularidade cultural já na origem do ritmo, que nasceu do jazz, do country, do blues e da miscigenação étnica de seus elementos. Pode-se deduzir daí que, assim como os ritmos que lhe deram origem, esta mistura de vários sons que é o rock’n roll ultrapassou limites do popular e da cultura hegemônica das elites, pois este tipo de som influenciou a cultura musical de todos os tempos”. Assim, como poderá ser notado, durante os anos da década de 1980, persistia um discurso hegemônico (advindo da arquitetura e da política, por exemplo), segundo o qual Brasília representava o símbolo da modernidade nacional. Contudo, as bandas punks daquele momento (que ganharam espaço midiático a partir da música de protesto) não coadunavam com tais percepções da cidade. Daí então, o que poderá ser notado é que existe uma influência entre esses diversos discursos, pois como enfatizou Ginzburg (2006, p. 18) “é bem mais frutífera a hipótese formulada por Bakhtin de uma influência recíproca entre a cultura das classes subalternas e a cultura dominante”.

³ Refletiu-se, nesse texto, o homem moderno, como resultado de uma interação complexa entre suas aspirações, com aquilo que é proveniente da cultura da modernidade. Tal diálogo foi realizado por Benjamim (1975), que discutiu as relações entre “a modernidade e os modernos”, a partir das transformações urbanas que foram arquitetadas por Haussmann, na Paris do século XIX, movidas pela ânsia transformadora da cultura moderna. Para tanto, o pensador alemão usou como base de análise os poemas de Baudelaire, que colocou naqueles o desespero e a tristeza diante daquelas mudanças na capital francesa. Dessa forma, frisa-se que o “o homem moderno”, nesse artigo, é resultado da “modernidade”, pois, como sinalizou Arendt (1958, p. 17), “o que quer que toque a vida humana ou entre em relação com ela assume imediatamente o caráter de condição humana”. Assim, “ainda que a nomenclatura (modernidade) seja desconsiderada ou reavaliada, não se podem negligenciar seus efeitos no comportamento humano, ao longo da história, precursores de reconstrução de identidades cambiantes, inescapáveis e polêmicas”. (SILVA, 2011, p. 211-212). Os desdobramentos de tal afirmativa poderão ser vistos ao longo deste artigo.

As ambiguidades nos valores apregoados pela modernidade promoveram uma sucessão de efeitos nos sujeitos jovens, e a adversidade vulcanizada pelos novos tempos fortaleceu a ação e o devir social. Tais indivíduos, na ânsia de idear a formalização de seus aspectos sociais e culturais, projetaram a emersão de um grupo em que as aceitações, distensões e rupturas seriam a mola propulsora de seus agentes, absorvidos no coletivo. Houve então um processo de idealização serial de signos⁴, os quais foram apropriados, criados e exibidos por grupos específicos de jovens (PAIS, 2003, p. 126), tornando-se marcas comuns em juventudes tribalizadas⁵ em torno do punk. Dessa forma:

O punk, nascido na Inglaterra, com destaque aos Sex Pistols, é o denominador comum entre todos, em um profundo desprezo pelos arranjos elaborados pelo rock progressivo, pelo clima música sala de estar, do soft rock e pelas grandes e pomposas produções que entupiam o hit parade da época, sendo mais do que uma reformulação musical, uma mudança de valores. Aqui no Brasil, tal estilo cai e é absorvido pela juventude de forma veemente. (ALEXANDRE, 2002, p. 58-59)

Nesse ínterim, o movimento punk britânico, quando chegou em solo nacional, passou a disseminar-se em várias cidades brasileiras, como São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. Nesta última notou-se uma proliferação das bandas de garagem, que se formavam em diversas partes da urbe e refletiam em seus gestos, vestimentas e estilos novas formas de consolidar seus interesses juvenis frente aos desafios encontrados. As bandas procuravam, “nas suas rotas de dissidência, [...] algum tipo de convergência que passa pela afirmação de identidades territoriais, visuais e estéticas” (PAIS, 2006, p. 35).

Assim, o movimento punk brasileiro foi ganhando corpo, no final da década de 1970, sendo, portanto, contemporâneo ao fim do Regime Militar, que foi implantado no País, na década anterior. A resistência popular aliada à pobreza e à decadência econômica foram os principais fatores que fizeram Geisel e, em seguida, Figueiredo abrirem o caminho para a democracia. Dessa forma,

⁴ Segundo Sausurre (2004, p. 80) “Os signos são instrumentos de comunicação e representação dos objetos e da realidade. Assim, a comunicação humana passa por este processo de associação de ideias estabelecida a partir das imagens acústicas dos objetos”. (Apud WOJSLAW, 2010, p. 85)

⁵ Como pontua Mafessoli (1998, p. 58), “de maneira quase animal, sentimos uma força que transcende as trajetórias individuais, ou antes, que faz com que estas se inscrevam num grande balé cujas figuras, por mais estocásticas que sejam, no fim das contas, nem por isso deixam de formar uma constelação cujos diversos elementos se ajustam sob forma de sistema de vontade sem que a vontade ou a consciência tenham nisso a menor importância. É este o arabesco da sociabilidade”.

[...] quando assumiu o poder em março de 1979, o general Figueiredo já não dispunha do Ato Institucional n.5, para legalizar o arbítrio político. Esse já fora eliminado pela reforma constitucional de 1978, que restringia a possibilidade de suspensão das garantias individuais e políticas em situações emergenciais bem definidas. (SALLUM JUNIOR, 1996, p. 27)

O ideal democrático passou a ganhar corpo, e seguindo a tendência da época, os jovens punks passaram a usufruir de um cotidiano, com relativa liberdade. Proliferaram-se, então, vários grupos de rock, que em alguns momentos participaram das discussões políticas da época. Assim:

A década de oitenta, em meio à desorganização econômica do país, foi marcada pela participação do jovem brasileiro no processo de redemocratização (“Diretas Já”) e na formação de entidades ecológicas. Essa participação sofreu influência da explosão comercial do rock nacional do início dos anos 80, que se tornou um dos principais canais de expressão da juventude brasileira. (BRANDÃO; DUARTE, 2004, p. 126)

Na urbe do cerrado, houve uma explosão de bandas do gênero, que, por meio da música, passaram a difundir seu estilo e ideologia. Os jovens residentes na região da Colina⁶ foram os precursores na apropriação e difusão do estilo punk em solo brasileiro. Nesse espaço se verificou um grande agrupamento juvenil, com participação de Renato Russo, Dado Villa-Lobos, Marcelo Bonfá e Renato Rocha, que formaram uma banda chamada Legião Urbana. Outros sujeitos como Dinho Ouro Preto, Felipe Lemos e Flávio Lemos formaram o Capital Inicial. Essas bandas polarizaram uma parcela das atenções, durante a explosão comercial do rock nacional da década de 1980.⁷

Contudo, em outras áreas da cidade emergiram bandas como a Plebe Rude⁸, que passaram a dividir bares, casas noturnas e outros ambientes da urbe. Em suas canções, procuraram ratificar suas ideias no espaço de convívio, implicando em um amplo sentimento

⁶ Nome dado a quatro prédios construídos para abrigar professores e funcionários da Universidade de Brasília, localizados na Asa Norte da cidade. (DAPIEVE, 2000, p. 32)

⁷ Ambos os grupos, possuem em seu corpo artístico, integrantes de uma banda punk chamada “Aborto Elétrico”. Essa, é considerada a primeira banda punk de Brasília, e contava com a participação de Renato Russo, Felipe Lemos e André Pretorius. As discussões entre os integrantes, motivaram o fim da mesma, em 1981. Para saber mais sobre esse e outros grupos, ver: Prado (2012).

⁸ Banda punk brasileira formada originalmente por Philippe Seabra (Vocal, Guitarra), André X (Baixo), Jander Bilaphra (Vocal, Guitarra), Gutje (Bateria)

de territorialidade⁹, em uma cidade que fora projetada e arquitetada como símbolo da modernidade nacional¹⁰. Nesse quadro:

A arquitetura e urbanismo moderno, envoltos por um espaço verde, tornam símbolo vivo do poder político do Estado, sobretudo nas cidades de Brasília e Palmas, que no imaginário de uma nova organização social, buscavam enaltecer as funções urbanas: habitar, trabalhar, recrear e circular. (MORAES, 2003, p. 114)

Desse modo, cumpre perguntar: como a urbe brasiliense foi representada pelos grupos de punk/rock que passaram a deter, em meados da década de 1980, maior poder de manifestação e representação, em razão de sua ascensão na indústria fonográfica e do processo de redemocratização nacional? Qual o sentido dado por tais grupos elencados, que residiram em um espaço símbolo da modernidade nacional, em um contexto no qual os postulados da modernidade começaram a ser altercados? Em que medida as canções passaram a visão de viver em Brasília mentalizada por jovens punks?

Com essas indagações, serão analisadas cinco músicas, de bandas diversas, que germinaram sua arte, no contexto temporal, espacial e subjetivo supracitado.¹¹ Para tanto, tal como exige a fonte sonora, o estudo seguiu a tendência de uma análise inter, multi e transdisciplinar (PRADO, op. cit., p. 55), em especial, com os postulados da semiótica¹² e suas relações com a música, elaborados por Tatit (1990). Espera-se, assim, que o trabalho

⁹ O sentimento de territorialidade serve para identificar com uma área que interpretam como sua e por ser palco de sociabilidades mais achegadas. Ver Pais (2006, p. 35).

¹⁰ Brasília foi resultado de um processo que possui como base a ideologia arquitetônica do CIAM (Congresso Internacional de Arquitetura Moderna), no qual a arquitetura e o urbanismo modernos foram os meios para a criação de novas formas de associação coletiva, de hábitos pessoais e de vida cotidiana, perfazendo as noções de moradia, trabalho, lazer e circulação. Tais projeções, apregoadas por Le Courbusier, considerado o maior expoente da arquitetura modernista do século XX, foram mentalizadas, refletidas e ratificadas na criação da cidade, por Lúcio Costa e Oscar Niemeyer. Nesse quadro, Brasília funcionou, no plano prático e ideológico, como mote ao desenvolvimento simbólico e material do Brasil, seja para ocupação da Amazônia, seja para a construção de um marco da modernidade nacional. Para ver mais sobre o tema: HOLSTON (1993); HARRIS (1987); MORAES (2003).

¹¹ Tematizar a subjetividade permite problematizar a noção de sujeito universal, unilateral, isolável, emergindo a centralidade nos processos de diferenciação e na possibilidade de construção singular da existência das configurações assumidas pelas apreensões que os sujeitos fazem de si e do mundo. (MATOS, 2005, p. 27)

¹² Vale ser ressaltado que a pesquisa não tem em seu horizonte uma análise essencialmente musicológica. Para tanto, a semiótica serviu como ciência de interlocução e diálogo no ato do fazer historiográfico, sabendo-se das problemáticas elencadas neste estudo. Como afirma Santanella (1998, p. 24-25): “Ocorre, no entanto, que, por ter como objeto todo e qualquer tipo de mensagem, todo e qualquer tipo de produção de sentido ou de não sentido, de transmissão de informação e de processo interpretativo de qualquer espécie que seja, a semiótica acaba tendo, por sua própria natureza, um caráter híbrido, sendo ao mesmo tempo uma especialidade e um campo de conexão entre disciplinas, do que decorre sua inter, multi e transdisciplinaridade”. (In: TOMAS, 1998)

exposto possa elucidar algumas interpretações diante das representações que foram feitas da cidade de Brasília, pelas bandas já citadas, ao longo da década de 1980. Nota-se que:

As representações do mundo social, assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza. (CHARTIER, 1990, p. 17)

A representação da urbe brasiliense pelos punks na década de 1980

Capital da esperança
(Brasília tem luz, Brasília tem carros)
Asas e eixos do Brasil
(Brasília tem mortes, tem até baratas)
Longe do mar, da poluição
(Brasília tem prédios, Brasília tem máquinas)
mas um fim que ninguém previu
(Árvores nos eixos a polícia montada)
(Brasília) Brasília

Brasília tem centros comerciais
Muitos porteiros e pessoas normais
(Muitos porteiros e pessoas normais)
As luzes iluminam os carros só passam
A morte traz vida e as baratas se arrastam
(Utopia na mente de alguns...)
Os prédios se habitam as máquinas param
As árvores enfeitam e a polícia controla
(Utopia na mente de alguns...)

Oh... O concreto já rachou!
Brasília...
Brasília tem luz, Brasília tem carros
(Carros pretos nos colégios)
Brasília tem mortes, tem até baratas
(em tráfego linear)
Brasília tem prédios, Brasília tem máquinas
(Servidores Públicos ali)
Árvores nos eixos a polícia montada
(polindo chapas oficiais)
Brasília (Brasília)

Brasília tem centros comerciais
Muitos porteiros e pessoas normais
(Muitos porteiros e pessoas normais)
As luzes iluminam os carros só passam
A morte traz vida e as baratas se arrastam
(Utopia na mente de alguns...)

Os prédios se habitam as máquinas param
As árvores enfeitam e a polícia controla
(Utopia na mente de alguns...)

Oh... O concreto já rachou! Rachou! Rachou! Rachou!
Rachou! O concreto já rachou!

Brasília...

Brasília... Brasília!

As luzes iluminam os carros só passam
A morte traz vida e as baratas se arrastam
(Utopia na mente de alguns...)

Os prédios se habitam as máquinas param
As árvores enfeitam e a polícia controla
(Utopia na mente de alguns...)

Os comércios só vendem
e os porteiros só olham

E essas pessoas elas não fazem nada
mas essas pessoas elas não fazem nada
Nada! (Brasília...) Nada! (Brasília...)
Nada! (Brasília...) Nada! (Brasília...)¹³

A música, incrustada no punk, com batidas secas na bateria e solos de guitarra incisivos, possuiu sua estruturação melódica de início pautada pela aceleração dos instrumentos em jogo, visando a respaldar o discurso do narrador, que demonstra as características da urbe em tom paradoxal e satirizado. Como se pode notar, as particularidades da cidade aparecem associadas a características que contradizem as qualidades propostas no planejamento da cidade modernista – a “*capital da esperança*” assim o é apenas porque tem carros e iluminação urbana –, visando a quebrar o trinômio capital federal, progresso e futuro.¹⁴

O traçado do plano piloto, representado em “*Asas e eixos do Brasil*”, foi citado como equivalente a “*mortes e baratas*”. Dessa forma, de acordo com a letra, a cidade foi fadada a “*um fim que ninguém previu*”, marcado na canção pela desaceleração “dos instrumentos em um nítido processo de evidenciamento dos contrastes e das similaridades, permitindo a recuperação entre os elos de junção melódica” (TATIT, 1997, p. 95-96). Nesse trecho, o espaço urbano modernista e suas funções básicas, apregoados por seus criadores, foram colocados em xeque, pois

¹³ Plebe Rude. *Brasília*. Álbum: O concreto já rachou, EMI-ODEON, 1985.

¹⁴ Como pontua Holston (1993, p. 90), Kubistchek julgava que a construção de Brasília iria gerar uma nova mentalidade no país, caracterizada pelo otimismo, pelo espírito de realização e pela confiança na possibilidade do próprio país para realizar o grande salto rumo ao desenvolvimento sustentado [...]. Brasília era vista como uma inovação em todas as áreas de desenvolvimento de engenharia, moradia, pesquisa, tecnologia, educação, serviços médicos, técnicas de planejamento governamental e assim por diante.

Brasília substituiu as ruas por vias expressas e becos residenciais; o pedestre pelo automóvel; e o sistema de espaços públicos que as ruas tradicionalmente estabelecem é substituído pelo urbanismo messiânico e moderno (HOLSTON, 1993, p. 109).

Destarte, a capital que impulsionaria o país rumo à modernidade foi associada ao não progresso, à morte e desesperança. Na sequência, o sujeito passa a indicar a morte de tudo aquilo que é público: Os “*carros pretos nos colégios*”, representando a coação policial nas escolas; o caminhar “*linear das baratas*”, uma crítica à própria linearidade das ruas, sem esquinas, que acarretaria dificuldade de contato entre os sujeitos, seja nos conjuntos residenciais – “*os prédios se habitam*” – ou nas praças – “*as árvores enfeitam e a polícia controla*”.

Nesse contexto, o sujeito decretou a morte do Plano Piloto e suas funções básicas, das ruas e das habitações, introduzindo na música a emblemática estrofe: “*O concreto já rachou*”.¹⁵ Dessa forma, a “moderna Brasília” é considerada um projeto fracassado, que fragmenta os indivíduos modernos e brasilienses, conforme se verifica em: “*E as pessoas elas não fazem nada, Brasília nada*”,¹⁶ acelerando todo o conjunto melódico, respaldando o discurso do narrador. Nesse contexto,

O projeto modernista de Brasília efetua no âmbito cívico e no das residências, um tipo similar de desfamiliarização, dos valores públicos e privados. De outro, reestrutura o âmbito residencial reduzido em favor de um tipo de coletividade residencial onde o indivíduo é simbolicamente minimizado. (HOLSTON, 1993, p. 196)

Na urbe, a ausência de espaços socializadores, circunscritos a locais específicos, reforçava nos sujeitos a indignação frente aos dilemas juvenis, que perpassavam pela atitude

¹⁵ De acordo com Bauman (1999, p. 24), “o espaço moderno tinha que ser rígido, sólido, permanente e inegociável. Concreto e aço seriam a sua carne, a malha de ferrovias e rodovias os seus laços sanguíneos. Os escritores das modernas utopias não distinguiram entre a ordem social e arquitetônica, entre as unidades e divisões sociais ou territoriais; para eles – assim como para seus contemporâneos encarregados da manutenção da ordem social – a chave para uma sociedade ordeira devia estar procurada na organização do espaço. A totalidade social devia ser uma hierarquia de localidades cada vez maiores e inclusas, com a autoridade supralocal do Estado empoleirada no topo, supervisionando o todo e ao mesmo tempo protegida da vigilância cotidiana”.

¹⁶ Em entrevista recente, feita pelo repórter Leonardo Caprara, Phipipe Seabra, vocalista da banda Plebe Rude, falou sobre a repercussão que o rock brasileiro tem na atualidade: “As vezes é um pouco estranho. Tem livros e filmes a respeito... Existem teses e monografias a respeito... Tudo que saiu de um bando de adolescentes revoltados com a morosidade de Brasília, porém definitivamente influenciados pela proximidade da repressão. Músicas que foram censuradas virando, depois da abertura democrática, é claro, sucesso nacional. Fico feliz que a Plebe ainda é respeitada por não abrir mão dos seus princípios. Caminho certamente mais difícil, mas coerência é a coisa mais importante para a gente” (grifo nosso). Para além da questão comercial da banda, latente na entrevista, nota-se como o cantor e letrista rememora sua experiência em Brasília, vista como sinônimo de lentidão, vazio e tédio. Disponível em: <http://www.pleberude.com.br/site/>. Acesso em: 5/6/2013.

do Estado constituído perante tal grupo etário. Contudo, na década de 80, a Nova República não conseguiu atender em sua prática política às reivindicações de tais sujeitos, que, em contrapartida, demonstraram por meio de suas músicas sentimento de revolta com relação à cidade que habitavam, bem como à conduta política direcionada à juventude:

Moramos na cidade, também o presidente
E todos vão fingindo viver decentemente
Só que eu não pretendo ser tão decadente não
Tédio com um T bem grande pra você
Andar a pé na chuva, às vezes eu me amarro
Não tenho gasolina, também não tenho carro
Também não tenho nada de interessante pra fazer
Tédio com um T bem grande pra você
Se eu não faço nada, fico satisfeito
Eu durmo o dia inteiro e aí não é direito
Porque quando escurece, só estou afim de aprontar
Tédio com um T bem grande pra você ¹⁷

A música, respaldada pela sonoridade punk, procura manter o ritmo melódico entre bateria, baixo e guitarra, não havendo desvios e rupturas bruscas, aplanando o discurso narrativo. Nessa proposta, o centro da mensagem está no tédio do sujeito narrador, que atribuía tal sentimento ao Estado, que se mostrava incapaz de conduzir a vida do jovem com ações condizentes com os anseios sociais e pessoais. Por conseguinte, na narrativa vê-se o distanciamento entre o dono do discurso e o da política circundante: “*Moramos na cidade, também o presidente/ E todos vão fingindo viver decentemente/ Só que eu não pretendo ser tão decadente não*”. ¹⁸

O vazio social era retratado como resultado da impotência do Estado¹⁹ e da ineficácia do Plano Piloto: “*Não tenho gasolina, também não tenho carro/ Também não tenho nada de interessante pra fazer*”. Nesse cenário, o narrador sentia seu espaço morto, pois não possuía meios necessários para a locomoção dentro da urbe, que, seguindo a lógica da cidade organizada, privilegiara os carros em seu projeto urbanístico, deixando à parte os indivíduos que não detinham tal condição.

¹⁷ Legião Urbana. *Tédio com um T bem grande pra você*. Álbum: Que país é este 1978/1987. EMI – ODEON, 1987.

¹⁸ Renato Russo, em 1985, afirmou que o rock foi um instrumento usado pelos jovens brasilienses, para se expressarem diante do tédio da cidade: “a gente fazia rock por necessidade lá. Além de ser uma necessidade de você ir contra o tédio da cidade, muita gente tem hobby, muita gente faz alguma coisa, muita gente transa esportes, que eu acho assim fabuloso. Tirando isso, é uma necessidade física, de você se expressar e tudo”. Entrevista concedida a Celso Araújo e publicada originalmente no Correio Brasiliense em 17/11/1985, sob o título “Fascista não tem nada a ver com o rock’n roll”. (Apud VASCO, 1996, p. 15)

¹⁹ Giddens (2000, p. 28) atribui ao Estado a condição de “instituição casca”, que se tornou inadequado para as funções que são de sua atribuição, em períodos de aceleração da globalização econômica e modernização.

Dessa forma, a capital nacional, em seu espaço político e arquitetônico, inibia a ação dos sujeitos jovens, procurando reafirmar os valores necessários para a conquista de um quadro mais condizente com seus anseios. Tal contexto se observou ao longo da década de 80 e início dos anos 90, pois, com o fim do Regime Militar e a ascensão da Nova República, “a representação gerada pelo protesto de rua contra o regime [...] [foi incorporada] nas novas lutas sociais, pelos movimentos que continuaram expressando suas reivindicações por cidadania no sentido pleno do termo” (NAPOLITANO, 2002, p. 143).

Com ênfase na não funcionalidade orgânica do plano piloto, Brasília foi apresentada nessas canções como uma urbe desregrada, fortuita e vazia. Desse modo, a cidade fez emergir um novo universo discursivo, universo esse em que, mesmo com o tribalismo em torno do punk, a solidão se destacava, se fazendo presente em boa parte da produção musical juvenil surgida na urbe modernista:

Hoje houve uma
mudança na cidade
Hoje houve uma
mudança na cidade
Mas ninguém liga
Daqui pra frente
É tudo diferente
É olho por olho
E dente por dente
Será que você
Não sente?
Será que você
Não sente?
Não, ninguém liga!
A que ponto chegamos
Não há mais quem me diga
Quem me responda
Tem alguém
Tem alguém aí?
Hoje houve uma
mudança na cidade
Hoje houve uma
mudança na cidade
Mas ninguém liga
Sempre quis ter
O mundo aos meus pés
Mas que adianta
Pra que me serve?
Será que você
Entende?
Será que você
Entende?

Daqui pra frente
Estamos sozinhos
Nós e o mundo
O que vamos fazer?
Tem alguém
Tem alguém aí²⁰

Esta música contrasta em termos melódicos com as duas anteriores. Nela há uma forte presença dos teclados, em uma quebra maior dos ritmos em momentos específicos, uma ode às aflições do letrista, na tentativa de recuperar o fluxo (TATIT, 1997, p. 94). O sujeito jovem se sente sozinho, e ressalta a solidão presente na cidade modernista, na qual a relação entre seres humanos havia sido substituída pela indiferença do eu em relação ao próximo. Então, a individualidade emerge numa sociedade estruturada com base no retraimento: “*Daqui pra frente, é tudo diferente, olho por olho, dente por dente*”.

Não ao acaso, a pergunta central da canção “*Tem alguém aí?*” é acompanhada da ascensão do ritmo melódico, no qual a canção impôs uma desaceleração às manifestações linguístico-entoativas, recuperando um pouco de sua intervenção ligeira e descontínua. No mesmo ato, deposita, ao lado das oposições intelectuais, as emoções contínuas que só a melodia pode trazer (Ibid., p. 90).

Mesmo com todas as modificações ocorridas na cidade, a narrativa denota a existência de um sentimento de vazio e isolamento, um cotidiano urbano brasileiro diferente daquele que fora apregoado pelo Plano Piloto. Por toda parte o que se encontrava era “a solidão, o vazio, a dificuldade de sentir, de ser transportado para fora de si” (LIPOVETSKY, 1983, p. 73).

Nota-se que, embora os sujeitos se ancorassem no tribalismo, em que a noção de grupo é uma constante, houve espaço para letras carregadas de vazio e solidão. Tal interpretação levou a um fatalismo frente ao cotidiano vivido, impulsionando a exaltação de temáticas que colocavam em destaque os problemas existentes na urbe brasileira:

A violência é tão fascinante
E nossas vidas são tão normais
E você passa de noite e sempre vê
Apartamentos acessos
Tudo parece ser tão real
Mas você viu esse filme também.

Andando nas ruas

²⁰ Capital Inicial. *Blecaute*. Álbum: Você não precisa entender, Polygram, 1987.

Pensei que podia ouvir
Alguém me chamando
Dizendo meu nome.

Já estou cheio de me sentir vazio
Meu corpo é quente e estou sentindo frio
Todo mundo sabe e ninguém quer mais saber
Afinal, amar ao próximo é tão démodé.

Essa justiça desafinada
É tão humana e tão errada
Nós assistimos televisão também
Qual é a diferença?

Não estatize meus sentimentos
Pra seu governo,
O meu estado é independente.²¹

A canção se inicia com sinais de aceleração, que visam a destacar a enunciação, em que está estampado o retrato da violência na capital federal. Tal distorção social foi evidente no país durante os anos 80, período em que a insegurança, impotência e desproteção foram constantes²². Para o narrador, esse cenário era resultado de um processo de não valorização dos sentimentos humanos, emergindo então o vazio: “*Andando nas ruas, pensei que podia ouvir, alguém me chamando, dizendo meu nome*”. Desse ponto em diante, a canção sofre uma desaceleração melódica, definindo a diminuição do percurso temporal em detrimento da atenção dada à mensagem: “*Já estou cheio de me sentir vazio/ Meu corpo é quente e estou sentido frio/ Todo mundo sabe e ninguém quer mais saber. Afinal amar ao próximo é tão démodé*”.

Novamente, o vazio fez-se presente, demonstrando o narrador uma inconformidade quanto a tal situação social ao refletir sobre ela. Ainda, demonstrou que o sentimento opaco entre os indivíduos era reflexo da conduta do Estado frente às ideias de solidariedade, cidadania e justiça: “*Essa justiça desafinada/ É tão humana e tão errada*”. Procurava assim se posicionar diante dos dilemas de sua vida, enquanto jovem brasileiro, rejeitando processos sociais existentes na capital federal e reiterando seu espaço enquanto área de ação: “*Não estatize meus sentimentos/ Pra seu governo/ O meu estado é independente*”. Suas percepções vinham na contramão do projeto de coexistência pacífica previsto no Plano Piloto.

²¹ Legião Urbana. *Baader-Meinhof Blues*. Álbum: Legião Urbana, EMI-ODEON, 1985.

²² “A baixa qualidade de vida decorrente do crescimento econômico dependente, e das políticas públicas ineficientes, impede que crianças e jovens das classes menos privilegiadas possam romper com a cadeia de reprodução de pobreza. Sobre eles recai grande parte da violência explícita ou sutil produzida pelo enorme desequilíbrio social” (RODRIGUES, 1992, p. 96).

A negação do Estado instituído se unia à negação do espaço, já que a urbe brasiliense não propiciava uma condição física favorável a uma relação social com determinada solidez. Nesse contexto:

Um dos impactos mais profundos experimentados por quem vai morar em Brasília é a descoberta que se trata de uma cidade que não se vê gente nas ruas [...] a ausência não só de esquinas, mas também de calçadas onde se possa passar pelas fachadas de casas e lojas; para a inexistência de praças e das próprias ruas. (HOLSTON, 1993, p. 133)

Nesse aspecto, a aflição dos sujeitos diante da projeção racionalizada de Brasília elevou os sentimentos da juventude, que então retratou a existência da urbe enquanto vazia, isolada e atomística. A solidão e o descaso eram temáticas comuns na produção artística das bandas brasilienses, em uma infinidade de manifestações:

Contra todos
E contra ninguém
O vento quase sempre
Nunca tanto diz
Estou só esperando
O que vai acontecer...
Eu tenho pedras
Nos sapatos
Onde os carros
Estão estacionados
Andando por ruas
Quase escuras
Os carros passam...

As ruas têm cheiro
De gasolina e óleo diesel
Por toda a plataforma
Toda plataforma
toda a plataforma
Você não vê a torre...
Tudo errado, mas tudo bem
Tudo quase sempre
Como eu sempre quis
Sai da minha frente
Que agora eu quero ver...
Não me importam os seus atos
Eu não sou mais um desesperado
Se ando por ruas quase escuras
As ruas passam...

As ruas têm cheiro
De gasolina e óleo diesel
Por toda a plataforma

Toda plataforma
toda a plataforma
Você não vê a torre...
Oh, oh, oh, oh, oh...²³

Respalhada por um discurso melódico acelerado e ríspido, visa a resguardar e contrastar as experiências do cotidiano urbano do agente discursivo (TATIT, 1997, p. 94) vivenciadas nas ruas da cidade de Brasília. Nesse contexto, o vento sentido é a metáfora da solidão durante o caminhar a pé pelas ruas da urbe, sentimento que leva a uma postura de mortificação: “*Contra todos e contra ninguém, o vento quase sempre nunca tanto diz, estou só esperando o que vai acontecer*”.

Dessa forma, a rua não era vista como um espaço acolhedor, mas como um local em que a indiferença prevalecia, facultada pela imersão no vazio propiciada pelo planejamento da cidade: “*As ruas têm cheiro/ De gasolina e óleo diesel/ Por toda a plataforma/ [...] Você não vê a torre*”. Em outras palavras, não havia um norte a ser seguido. As ruas brasilienses não refletiam os desejos dos indivíduos residentes na capital federal; o território fazia surgir uma aversão ao projeto urbano modernista. Com isso, os músicos, seguindo a lógica dos habitantes da cidade, “reafirmaram processos sociais e valores culturais que subverteram suas premissas fundadoras” (HOLSTON, 1993, p. 310).²⁴

Apontamentos conclusivos

Em várias canções, os punks brasilienses reproduziram a cidade de Brasília como um ambiente degradante, antissocial e hostil, que não conduzia os indivíduos rumo a uma vida digna, com posturas infinitamente distantes das esboçadas no projeto político, ideológico e simbólico da capital federal brasileira desde os seus primórdios.

Nas letras, mantiveram um discurso contra as projeções do Plano Piloto, de maneira que a funcionalidade criada de forma artificial e seus desdobramentos foram amplamente criticados, como na música “Brasília”, da banda Plebe Rude, por exemplo, que não consegue vislumbrar nenhum benefício em se viver na capital federal. Segundo essa lógica, havia uma ausência de sentimentos entre os indivíduos, que estabeleciam relações sociais frias,

²³ Capital Inicial. *Musica Urbana*. Álbum: Capital Inicial. Polygram, 1986.

²⁴ Como retratou Hermano Vianna: “Odiada por alguns, um sonho frustrado para outros, sua arquitetura continua a ser o símbolo máximo da ânsia modernista da alma brasileira (desde quando o Brasil tem alma?). Somos modernos e está acabado: vejam a capital que construímos.” (Apud MARCELO, 2009, p. 256.). O autor citado reflete sobre o “espírito” que recobria a Capital Federal com o surgimento das bandas punks.

motivadas apenas pelas suas pretensões cotidianas, com uma nítida influência do espaço racionalizado por Lucio Costa e Oscar Niemeyer.

Nesse contexto, os punks ressaltavam a monotonia e o tédio que predominavam em Brasília, caso da Legião Urbana, que o fazia na tentativa de reafirmar seu espaço. Ainda, a banda abordou temas como a violência, interpretada como sendo resultado de uma cidade fria, de ruas vazias e, ao mesmo tempo, de uma cultura da violência, um dos grandes dilemas do Brasil durante a década de 1980.

Em “Blecaute”, do Capital Inicial, a solidão é o eixo fulcral que delimita aquilo que é possível ou não realizar. Tal condição gera um prognóstico fatalista e pessimista, e as relações humanas são representadas como solapadas pela vivência e ânsia modernista, concomitantemente reforçando o tribalismo e colocando os sujeitos em condição de isolamento. Esta, aliás, é discutida em “Música Urbana”, na qual o narrador, andando sozinho pelas ruas da capital federal, reproduz uma ação, envolto em si mesmo, pois não encontrou sujeitos para experienciar dilemas semelhantes aos seus. O cotidiano urbano aparece associado ao “cheiro de gasolina e óleo diesel”, o que remonta ao caráter mecânico da vida em Brasília, facultado pelos processos de diluição social propiciados pelo Plano Piloto.

Destarte, as letras do rock seguiram uma tendência de questionar, aceitar, recrudescer ou avançar rumo aos postulados da modernidade (BERMAN, 1986, p. 142), que promoveram nos sujeitos jovens uma catarse de sentimentos, anseios e emoções, com as intenções variando de acordo com as características objetivas e subjetivas de cada indivíduo.

As bandas brasilienses, ao explanarem em suas músicas os sentimentos da vida na capital federal, trouxeram à luz a discussão sobre os postulados da modernidade²⁵, em uma cidade na qual o planejamento fora pautado por utopias modernas. Seja nas proposições teóricas ou nas fontes, não se encontrou nenhum tipo de ufanismo frente a tal condição ideológica urbana. Nota-se, ao contrário, a associação da urbe do cerrado com símbolos e elementos duros, introspectivos, ríspidos, que não permitiram o florescimento da vida urbana em seu sentido pleno. Não ao acaso, foi comum a associação da cidade com *concreto*, *pedras*, *vento seco*, *plataforma*, *escuridão*, *torre*, entre várias adjetivações encontradas nas letras, que ressaltaram a monotonia vivenciada em Brasília pelos sujeitos jovens punks no período considerado.

²⁵ Para que as pessoas sobrevivam na sociedade moderna, qualquer que seja a sua classe, sua personalidade, necessitam assumir a fluidez e a forma aberta dessa sociedade. Homens e mulheres modernos precisam aprender a aspirar à mudança; não apenas estar aptos a mudanças em sua vida pessoal e social, mais ir efetivamente em busca de mudanças, procurá-las de maneira ativa, levando-as adiante (BERMAN, 1986,, p. 109).

Ademais, as melodias de tais músicas encontraram-se incrustadas no movimento punk, marca inicial das bandas trazidas para análise. O fundo melódico mostrou-se rápido, com poucas quebras, podendo ser comparado ao ritmo acelerado, confuso e incerto de se viver em uma cidade projetada para ser o símbolo da modernidade nacional.

Por fim, nota-se em todas as canções que o viver em Brasília representou vazio, tédio, violência, rapidez e insegurança, reflexo da ineficácia funcional do Plano Piloto, bem como dos questionamentos realizados no final do século XX, em uma sociedade em que a globalização ampliava as oscilações, aceitações e recrudescimentos dos marcos e postulados da modernidade.

Referências Bibliográficas

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

ARENDT, Hannah. *A condição humana*. Tradução de Roberto Raposo. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1958.

BAKHTIN, M. *A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais*. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo - Brasília: HUCITEC-EDUNB, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. *Globalização: as consequências humanas*. Tradução de Mauro Gama e Claudia Martinelli Gama. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 1999.

BENJAMIM, Walter. *A Modernidade e os Modernos*. Tradução de Heindrun Krieger Mendes da Silva, Arlete de Brito e Tania Jatobá. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975.

BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das letras, 1986.

BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos Culturais da Juventude*. 2ª ed. São Paulo: Editora Moderna, 2004.

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Tradução: Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro, Editora Bertrand Brasil, 1990.

COSTA, Márcia Regina da; SILVA; Elisabeth Murilho. *Sociabilidade Juvenil e Cultura Urbana*. São Paulo: Educ, 2006.

DAPIEVE, Arhur. *Renato Russo: o trovador solitário*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

GIDDENS, Anthony. *Mundo em descontrole: o que a globalização está fazendo de nós*. Tradução de Maria Luiza x. de A. Borges. Rio de Janeiro: Editora Record, 2000.

GINZBURG, Carlo. *O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido na inquisição*. 2ª reimpressão. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

HARRIS, Elizabeth Davis. *Le Corbusier: Riscos Brasileiros*. Tradução de Antônio de Pádua Danesi e Gilson César Cardoso de Souza. São Paulo: Nobel, 1987.

HOLSTON, James. *A cidade modernista: uma crítica de Brasília e sua utopia*. Tradução de Marcelo Coelho. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio*. Tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Portugal: Relógio d'água Editores, 1983.

MAFESSOLI, Michel. *O tempo das tribos: o declínio do individualismo da sociedade de massa*. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MARCELO, Carlos. *Renato Russo: o filho da Revolução*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

MATOS, Maria Izilda Santos. *Cotidiano e Cultura: História, cidade e trabalho*. Bauru – São Paulo: EDUSC, 2002.

_____. *Âncora de Emoções: corpos, subjetividades e sensibilidades*. Bauru – SP: Edusc, 2005.

MORAES, Lucia Maria. *A segregação planejada: Goiânia, Brasília e Palmas*. Goiânia: Editora da UCG, 2003.

NAPOLITANO, Marcos. *Cultura e poder no Brasil contemporâneo*. Curitiba: Editora Juruá, 2002.

PAIS, José Machado. *Culturas Juvenis*. Lisboa: Imprensa Nacional Casa da Moeda, 2003.

_____. *Bandas de Garagem e Identidades Juvenis*. In COSTA, Márcia Regina da; SILVA; Elisabeth Murilho. *Sociabilidade Juvenil e Cultura Urbana*. São Paulo: Educ, 2006.

PRADO, Gustavo dos Santos. *“A verdadeira Legião Urbana são vocês”*. Dissertação de Mestrado (História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.

RAMOS, Eliana Batista. Anos 60 e 70: Brasil, juventude e rock. *Revista Agora*. n.10. Vitória, 2009, p. 1-20. Disponível em: http://www.ufes.br/ppghis/agora/Documentos/Revista_10_PDFs/agora_Eliana%20Batista%20Ramos-Ok.pdf. Acesso em: 05/06/2013.

RODRIGUES, Marly. *A década de 80: Brasil: quando a multidão voltou às praças*. São Paulo: Ática, 1992.

SALLUM JÚNIOR, Basílio. *Labirintos: Dos gerais a Nova República*. São Paulo: Editora Hucitec, 1996.

SANTANELLA, Lucia. Panorama da semiótica geral. In: TOMÁS, Lia (org.). *De sons e signos: música, mídia e contemporaneidade*. São Paulo: Educ, 1998, p. 24-25.

SAUSSURE, Ferdinand. *Curso de linguística geral*. 26ª. ed. Tradução de Antônio Chelini. São Paulo: Pensamento-Cultrix, 2004.

SILVA, Gisele Reinaldo de. O homem moderno fragmentado e a complexidade em torno do conceito de identidade. *Revista Memento*. n. 2. v. 2 . Três Corações – MG, jan-dez de 2011, p. 201-202. Disponível em: <http://revistas.unincor.br/index.php/memento/index>. Acesso em: 06/06/2013.

TATIT, Luiz. *Musicando a Semiótica: ensaios*. São Paulo: Annablume, 1997.

TOMÁS, Lia (org.). *De sons e signos: música, mídia e contemporaneidade*. São Paulo: Educ, 1998.

VASCO, Julio. *Conversações com Renato Russo*. Campo Grande: Letra Livre, 1996.

VIANNA, Hermano. Ai de ti Brasília. In: MARCELO, Carlos. *Renato Russo: o filho da Revolução*. Rio de Janeiro: Agir, 2009.

WOJSLAW, Eliane. Reflexões sobre diferentes abordagens do conceito de signo linguística. *Revista Uniletras*. Vol. 32. N.1. Ponta Grossa –PR, janeiro – junho de 2010. p. 91-95. Disponível em: <http://eventos.uepg.br/ojs2/index.php/uniletras/article/view/2530/1934>. Acesso em: 05/06/1013.

Músicas

Capital Inicial. *Musica Urbana*. Álbum: Capital Inicial. Polygram, 1986.

Capital Inicial. *Blecaute*. Álbum: Você não precisa entender, Polygram, 1987.

Legião Urbana. *Baader-Meinhof Blues*. Álbum: Legião Urbana, EMI-ODEON, 1985.

Legião Urbana. *Tédio com um T bem grande pra você*. Álbum: Que país é este 1978/1987. EMI – ODEON, 1987.

Plebe Rude. *Brasília*. Álbum: o concreto já rachou, EMI-ODEON, 1985.

Sites

www.pleberude.com.br.

ARTIGO ENVIADO EM: 02/01/2013
ACEITO PARA PUBLICAÇÃO EM: 11/06/2013