

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO  
INSTITUTO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS SOCIAIS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM SOCIOLOGIA E ANTROPOLOGIA

LEGIONÁRIOS DO ROCK  
UM ESTUDO SOBRE QUEM PENSA, OUVI E VIVE  
A MÚSICA DA BANDA LEGIÃO URBANA

ANDRÉ LUIS CAMPANHA DEMARCHI

2006

ANDRÉ LUIS CAMPANHA DEMARCHI

LEGIONÁRIOS DO ROCK  
UM ESTUDO SOBRE QUEM PENSA, OUVI E VIVE  
A MÚSICA DA BANDA LEGIÃO URBANA

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, da Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Sociologia (com concentração em Antropologia).

Orientador: Prof. Dr. Emerson Giumbelli.

Rio de Janeiro  
Julho de 2006

LEGIONÁRIOS DO ROCK  
UM ESTUDO SOBRE QUEM PENSA, OUVE E VIVE  
A MÚSICA DA BANDA LEGIÃO URBANA

ANDRÉ LUIS CAMPANHA DEMARCHI

Orientador: Prof. Dr. Emerson Giumbelli

Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Sociologia (com concentração em Antropologia).

Aprovada por:

---

Presidente: Prof. Dr. Emerson Giumbelli (IFCS/UFRJ)

---

Profª. Dra. Santuza Cambraia Naves (PUC-Rio)

---

Profª. Dra. Gláucia Villas-Boas (IFCS/UFRJ)

---

Suplente: Profª. Dra. Elsje Maria Lagrou (IFCS/UFRJ)

---

Suplente: Profª. Dra. Sandra Maria Corrêa de Sá Carneiro (UERJ)

Rio de Janeiro  
Julho de 2006

Demarchi, André Luis Campanha.

Legionários do rock: um estudo sobre quem pensa, ouve e vive a música da Legião Urbana / André Luis Campanha Demarchi. Rio de Janeiro: UFRJ/PPGSA, 2006.

x,168 f; 31cm.

Orientador: Emerson Giumbelli

Dissertação (mestrado) – UFRJ/IFCS/Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, 2006.

Referências Bibliográficas f. 179-187.

1. Antropologia. 2. Antropologia Urbana. 3. Música. 4. Juventude. I. Emerson Giumbelli. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia. III. Título.

*Este texto e tudo mais para Marcelle.*

*Ao Júnior Midian,  
legionário que se foi no percurso deste trabalho.*

## AGRADECIMENTOS

Durante a realização desta pesquisa muitas pessoas colaboraram, seja através de afeto e carinho, seja através de sugestões e indicações bibliográficas ou ainda a partir de acaloradas discussões sobre essa tal de Legião Urbana. Mesmo correndo o risco de deixar de fora (risco implícito na tarefa de agradecer), arrisco mencionar algumas pessoas muito importantes neste percurso.

Ao Alex Moraes, por sua amizade constante e por ter sugerido este tema numa tarde de sol, em um sebo na cidade de Vitória. Ao Prof. Emerson Giumbelli, ao mesmo tempo orientador e “nativo” desta dissertação, pela contínua empolgação com que orientou este trabalho. À Professora Regina Novaes, pelas sugestões no início desta pesquisa. Às professoras Gláucia Villas-Boas e Santuza Cambraia Naves, pela avaliação cuidadosa no exame de qualificação e por aceitarem compor a banca de defesa desta dissertação. A Rosana Teixeira, por me ceder um exemplar de sua tese de doutorado sobre Raul Seixas. A CAPES, pela bolsa concedida.

Ao amigo Fábio Candotti, pelas audições das canções da Legião Urbana e pela constante troca e discussão de bibliografias sobre juventude. A Júlia Polessa, pela amizade e por me ensinar muitos dos caminhos do Rio de Janeiro. A meu irmão, Marcelo Demarchi, por me acolher em sua casa, no Rio. A meus pais, Maria José e José Luis e a meu irmão Felipe Campanha que, de longe, torceram por mim.

E, sobretudo, a todos os legionários, por cederem, além de seu tempo, documentos preciosos para a pesquisa. Força Sempre, para vocês que pensam, ouvem e vivem as músicas.

## RESUMO

### LEGIONÁRIOS DO ROCK UM ESTUDO SOBRE QUEM PENSA, OUVI E VIVE A MÚSICA DA BANDA LEGIÃO URBANA

ANDRÉ LUIS CAMPANHA DEMARCHI

Orientador: Prof. Dr. Emerson Giumbelli

Resumo da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Sociologia (com concentração em Antropologia).

O presente trabalho tem como objetivo analisar os processos de identificação suscitados pela banda de rock *Legião Urbana* em indivíduos que estabelecem contato com sua produção artística em momentos distintos. Surgida em 1982, em Brasília, e tornando-se, posteriormente, uma das principais bandas do que se convencionou chamar “rock brasileiro dos anos 80”, a *Legião Urbana* encerrou sua trajetória artística em 1996, depois da morte de seu vocalista e letrista Renato Russo. No entanto, suas canções continuam fontes de reconhecida identificação por parte de jovens que conheceram a banda após seu término. Interpretar as características centrais da obra, bem como os motivos pelos quais ela se propaga para além dos limites de sua trajetória artística, constitui outro objetivo central deste trabalho. Além disso, o trabalho mostra como se estabelece a identidade de *legionário*, construída e compartilhada pelos fãs da banda, demonstrando, através da análise das representações dos fãs, a importância que as canções assumem na constituição de suas experiências e subjetividades. As análises realizadas concentram-se, ainda, nas representações dos *legionários* a respeito de Renato Russo. Com isso, dimensiona-se o papel ocupado pelo ídolo na transmissão de experiências para os jovens, bem como no desenvolvimento de processos de autoconhecimento, ambos mediados pelas letras de canção. Por fim, verifica-se como os fãs recorrem a representações positivas para explicar a admiração em relação ao artista, negando a imagem estereotipada que o senso comum atribui às relações sociais existentes entre fãs e ídolos.

**Palavras-chave:** Música; Juventude; Experiência; Identidade; Geração.

Rio de Janeiro  
Julho de 2006

## ABSTRACT

### LEGIONÁRIOS DO ROCK UM ESTUDO SOBRE QUEM PENSA, OUVE E VIVE A MÚSICA DA BANDA LEGIÃO URBANA

ANDRÉ LUIS CAMPANHA DEMARCHI

Orientador: Prof. Dr. Emerson Giumbelli

*Abstract* da Dissertação de Mestrado submetida ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em Sociologia (com concentração em Antropologia).

The present work aims to analyse the identification processes raised by the rock band *Legião Urbana* in individuals that establish contact with its artistic production in different moments. *Legião Urbana* burst in 1982 in Brasília, later it became one of the most important bands of what was conventionally called “brazilian rock of the eighties” and its artistic track ended in 1996, after the death of its vocalist and composer Renato Russo. However, their songs continue to be a recognized source of identification by youths who became familiar with the band after its end. Another central objective of this study is to interpret the central characteristics of the band's work, as well as the reasons why it extends itself beyond the limits of its artistic track. Besides, the present work shows how the identity of the *legionary* is established, being constructed and shared by the fans of the band, demonstrating, through the analysis of the representations of the fans, the importance that the songs assume in the constitution of their experiences and subjectivities. The accomplished analyses are also concentrated on the *legionaries* representations with respect to Renato Russo. With that, the dimensions of the role of the idol in the processes of experience transmission to the youths and of development of self-knowledge, both mediated by the song letters, are established. Finally, it is verified how the fans appeal to positive representations in order to explain their admiration for the artist, denying the stereotyped image attributed by the common sense to the social relationships existent between fans and idols.

Key-words: Music; Youth; Experience; Identity; Generation.

Rio de Janeiro  
Julho de 2006



*E eu tô do mesmo lado que você  
E eu tô no mesmo barco que você  
Então, pensa, ouve e vive a música.*  
(Pitty)

*Quem encontra ainda pessoas que saibam contar histórias como elas devem ser contadas? Que moribundos dizem hoje palavras tão duráveis que possam ser transmitidas como um anel, de geração a geração? Quem é ajudado hoje com um provérbio oportuno? Quem tentará, sequer, lidar com a juventude invocando sua experiência?*  
(Walter Benjamim)

*A melhor obra da Legião Urbana não é uma música, um disco, um clip, ou um show. A melhor obra da Legião é o Legionário, cada um individualmente, todos nós em conjunto.*  
(JP., sexo masculino, 23 anos)

# SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO .....</b>	<b>11</b>
<b>1.1 A produção acadêmica sobre a Legião Urbana .....</b>	<b>12</b>
<b>1.2 A pesquisa de campo.. .....</b>	<b>14</b>
<b>1.2.1 Variáveis, entrevistas e percalços .....</b>	<b>14</b>
<b>1.2.2 Observando o conhecido e o familiar.....</b>	<b>18</b>
<b>1.3 A música popular como dado etnográfico e como produtora de cultura .....</b>	<b>19</b>
<b>2 LEGIÃO URBANA:</b>	
<b>ROCK, JUVENTUDE E INDÚSTRIA CULTURAL .....</b>	<b>23</b>
<b>2.1 Breve história de um processo.....</b>	<b>23</b>
<b>2.2 A Legião Urbana e o contexto de seu surgimento.....</b>	<b>39</b>
<b>2.3 Elementos gerais da obra: temáticas e sonoridades .....</b>	<b>52</b>
<b>2.4 O que faz a diferença (ou como cantar para os jovens) .....</b>	<b>60</b>
<b>3 SOMOS TÃO JOVENS:</b>	
<b>JUVENTUDE E GERAÇÃO NAS LETRAS E NARATIVAS .....</b>	<b>72</b>
<b>3.1 O conceito de juventude: condições e situações juvenis.....</b>	<b>72</b>
<b>3.2 O conceito de geração: continuidades e discontinuidades .....</b>	<b>78</b>
<b>3.2.1 As relações intergeracionais nas sociedades contemporâneas.....</b>	<b>82</b>
<b>3.3 Letras e narrativas: as juventudes representadas .....</b>	<b>89</b>
<b>3.4 Pais e Filhos na grande fúria do mundo.....</b>	<b>106</b>
<b>4 ENTÃO, PENSA, OUVE E VIVE A MÚSICA:</b>	
<b>A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DE LEGIONÁRIO .....</b>	<b>116</b>
<b>4.1 Para além do ouvido: músicas e identidades.....</b>	<b>116</b>
<b>4.2 O segredo está nas letras.....</b>	<b>122</b>
<b>4.3 O fã e o ídolo: a reciprocidade (im)possível – parte 1 .....</b>	<b>127</b>
<b>4.4 O poder das letras: a transmissão de experiências através das canções .....</b>	<b>134</b>
<b>4.5 A diversidade dos legionários .....</b>	<b>143</b>
<b>4.5.1 O político e o romântico: possíveis diferenças geracionais .....</b>	<b>143</b>
<b>4.5.2 Para além da classe: éticas, valores e amores .....</b>	<b>152</b>
<b>4.6 Legionário ou fanático? A afirmação de uma identidade.....</b>	<b>158</b>
<b>4.7 As imagens do ídolo: a reciprocidade (im)possível – parte 2.....</b>	<b>168</b>
<b>5 CONCLUSÃO (OU URBANA LEGIO OMNIA VINCIT).....</b>	<b>173</b>
<b>6 REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS .....</b>	<b>179</b>
<b>7 DISCOGRAFIA .....</b>	<b>188</b>
<b>8 ANEXO A.....</b>	<b>189</b>

# 1 INTRODUÇÃO

*E depois do começo  
O que vier vai começar a ser o fim.*  
(Renato Russo)

*Legião Urbana*: desde o título, uma banda de rock que tencionava aglutinar indivíduos, especialmente aqueles que vivem nas sociedades complexas urbanizadas<sup>1</sup>. *Legionários*: habitantes desses meios ditos urbanos que se identificam com a banda a tal ponto que, mesmo dez anos após o fim de seu percurso artístico, persistem a pensar, ouvir e viver suas canções<sup>2</sup>. Eis o par de elementos centrais do presente estudo, cujo objetivo é analisar os processos de identificação que a banda suscita em indivíduos que estabelecem contato com a obra em momentos distintos de suas trajetórias, fenômeno que se encontra em estreita relação com a produção artística da Legião Urbana.

Por se tratar de um estudo voltado para uma banda de rock e seus fãs, é inevitável a associação com o conceito de juventude. Enquanto uma noção social, a juventude tem sido objeto de inúmeros estudos no campo das ciências sociais (como veremos a seguir). Apesar das diversas abordagens utilizadas em tais trabalhos, há pelo menos um ponto em que as análises convergem: a juventude é uma categoria construída historicamente, isto é, assume formas diversas em contextos histórico-sociais distintos e também dentro de uma mesma sociedade, principalmente quando os olhares voltam-se para as sociedades complexas. A heterogeneidade sócio-cultural desta categoria tem sido demarcada pelos estudiosos quando estes se referem a ela no plural. Falar em “juventudes”, e não em “juventude”, ressalta o caráter múltiplo das práticas e representações dos jovens nas sociedades complexas. No trabalho ora apresentado, o enfoque não

---

<sup>1</sup> A banda Legião Urbana torna-se amplamente conhecida em meados da década de oitenta, com um disco homônimo, lançado pela EMI. Sua trajetória artística terminou em 1996, com a morte do vocalista e letrista Renato Russo (o contexto histórico-social do surgimento da banda é discutido em maiores detalhes adiante).

<sup>2</sup> Dados da Associação Brasileira dos Produtores de Discos registram que em 2004, dos vinte Compact Discs (CDs), mais vendidos, três deles – *Como é que se diz eu te amo*, *Mais do Mesmo* e *As Quatro Estações Ao Vivo* – são da Legião Urbana. Além disso, segundo a gravadora EMI, o número de discos vendidos pela banda até 2005 ultrapassa a marca de 13 milhões. Outro dado significativo da importância da Legião Urbana pode ser visto no site de relacionamentos *Orkut*, no qual existem 562 comunidades sobre a banda, sendo que numa delas estão cadastrados, nada mais, nada menos do que 170 mil internautas. Dados retirados dos seguintes sites: [www.abpd.org.br](http://www.abpd.org.br); [www.emi.com.br](http://www.emi.com.br); [www.orkut.com](http://www.orkut.com).

poderia ser diferente. Como a produção artística da banda existe há mais de vinte anos, seus fãs constituem um conjunto heterogêneo de indivíduos, tanto no aspecto geracional, quanto sócio-econômico. Além disso, é notável a multiplicidade de representações que a juventude assume nas canções do grupo, sendo vista através de ângulos diferentes e retratada por meio de personagens conflitantes.

A relevância da produção artística da Legião Urbana reflete-se na profusão de publicações dedicadas ao tema<sup>3</sup>, que se estendem desde uma biografia de Renato Russo (Dapieve, 2000), compilações de idéias (Assad, 2000) e entrevistas (Russo, 1996), até estudos acadêmicos. Estes, em particular, são brevemente discutidos a seguir, a fim de explicitar a questão que permanece em aberto e o caminho encontrado no presente trabalho para abordá-la.

### **1.1 A produção acadêmica sobre a Legião Urbana**

Os três trabalhos acadêmicos existentes sobre a Legião Urbana podem ser classificados em duas categorias: 1) aqueles que efetuam leituras e interpretações das letras de canção da banda (Fernandes, 2000; Castilho & Schlude, 2002); 2) aqueles que utilizam suas letras de canções para ilustrar fenômenos sociais presentes na sociedade contemporânea (Maia, 2000).

No trabalho realizado por Fernandes o objetivo é mapear as referências intertextuais presentes em algumas letras de canções de Renato Russo, demonstrando, através do referencial teórico-literário de Kristeva, Bakhtin e Perrone-Moisés, que “as palavras, em seu trajeto migratório, sofrem migração de sentidos em sua passagem por diferentes espaços, sujeitos e tempos, e carregam consigo as marcas de outros contextos dos quais fizeram parte [e] ao ocupar um novo contexto, são ressignificadas” e ainda que “diferentes discursos, tais como o religioso, o político, o filosófico e o próprio discurso da tradição literária, podem coexistir em um único espaço discursivo” (Fernandes, 2000: 06 e 11).

Castilho e Schlude, por sua vez, propõem “analisar as letras da Legião Urbana enquanto parte de um todo coeso” (2002:25), representado pela suposta permanência, em todas as letras de canções da banda, de um eu-lírico romântico. Afirmam as autoras sobre este ponto:

---

<sup>3</sup> São notáveis também as publicações sobre o “rock brasileiro dos anos 80”, nas quais a Legião Urbana figura entre as principais bandas. Duas delas publicadas recentemente são: Alexandre, 2002 e Bryan, 2004; Ver ainda: Dapieve, 1995.

Começamos a perceber os caminhos traçados pelos eus que povoam as letras, além da insistência de certos temas tão caros ao Romantismo. A admiração e a identificação que compartilhávamos alcançaram o ápice, quando constatamos que o discurso apresentado nas letras mostrava um encadeamento, uma espécie de projeto poético, desembocando no típico beco sem saída romântico e passando por diversas fases coerentes com a sensibilidade romântica. Foi assim que decidimos escrever sobre o assunto, a fim de dividir com outros fãs nossas idéias e descobertas (Idem).

As autoras mapeiam, no conjunto das letras de canções da banda, temas recorrentes no movimento romântico como a “evasão pela natureza”, o “eu *gauche* no espaço urbano”, as relações deste “eu com o outro”, a ênfase no “discurso amoroso” e o uso freqüente de uma “linguagem das emoções e dos sentimentos”. Estes temas românticos são vistos como característicos da coesão interna da obra que, como expresso acima, demarcam um projeto poético coeso e coerente<sup>4</sup>.

Apesar das diferenças teóricas e metodológicas existentes entre tais trabalhos, ambos preocupam-se em ressaltar a qualidade poética das letras e seu valor enquanto literatura.

O terceiro estudo (Maia, 2000), situado na segunda categoria, tem como objetivo apresentar, através das letras de canções, discussões sobre o imaginário “pós-moderno” e “pós-utópico”. Segundo o autor, as canções da Legião Urbana expressam de modo condensado o imaginário do que denomina, de modo impreciso, “geração perdida, nascida sob a batuta da ditadura militar” (Idem: 21). A juventude aparece como homogênea e naturalizada, uma vez que o autor não realiza uma discussão que abarque sua complexidade.

Do mesmo modo, nos dois trabalhos da primeira categoria, o tema da juventude sequer é problematizado. Os autores mencionam a importância das canções, sobretudo, para os jovens, mas se abstêm de realizar uma discussão precisa em torno desta temática e tampouco do modo como ela aparece representada nas letras.

Vemos portanto, um ponto que aproxima os três estudos: a falta de uma discussão concreta sobre as representações simbólicas dos jovens, sejam eles fãs ou personagens das letras de canções. Além disso, nenhum deles discute a produção artística da banda do ponto de vista de seu público. Tomando-a, ora como literatura, ora como exemplo de fenômenos sociais de um certo período histórico, não enfatizam, a não ser de modo lateral, os processos de identificação construídos entre a banda e os fãs, ou mesmo entre os últimos.

---

<sup>4</sup> Os aspectos românticos das letras de canção também são assinalados por Fernandes que dedica a esse tema um capítulo de seu trabalho.

Analisar apenas os aspectos poéticos das letras pode ser um recorte válido para os objetivos de tais estudos, mas para o presente trabalho essa abordagem, embora seja importante, está longe de ser suficiente. Para explicar o fenômeno da persistência e propagação da obra por mais de vinte anos e também a identificação por ela suscitada nos legionários (que, como veremos, ocorre mediante um processo de constituição dinâmica de experiências), a análise das letras foi conjugada com as representações construídas pelos fãs a respeito da obra e da banda, especialmente de Renato Russo.

## 1.2 A pesquisa de campo

### 1.2.1 Variáveis, entrevistas e percalços

Para abordar o ponto de vista dos fãs, realizou-se uma pesquisa de campo, constituída de entrevistas e observações. Levando em consideração as diversificadas formas de recepção da obra da Legião Urbana, tornou-se relevante estabelecer duas variáveis que nortearam o estabelecimento do universo de narrativas obtidas no decorrer do trabalho de campo, a saber: *geração* e *classe social*.

A variável *geração* se fez necessária devido ao fato anteriormente mencionado de que a produção artística da banda extrapola os limites de seu próprio percurso artístico (1985 – 1996), sendo consumida de modo significativo até os dias de hoje. Tal fato leva à identificação de duas categorias de indivíduos: 1) aqueles que estabeleceram contato com a obra entre 1985 e 1996; 2) aqueles que o fizeram depois desse período. Rigorosamente, o termo *geração* deveria ser aplicado a grupos etários distanciados por pelo menos 25 anos e, portanto, o uso desse termo para classificar os indivíduos nas duas categorias definidas acima pode parecer incorreto. No entanto, essa aparente imprecisão é justificada pelo intuito de recolher dados que evidenciam representações sociais distintas a respeito da produção artística da banda em cada um desses grupos de fãs<sup>5</sup>.

---

<sup>5</sup> É importante ressaltar que todos os indivíduos entrevistados, não importando a *geração*, estabelecem, atualmente, contato com a produção artística da banda. Não foram registrados, nas entrevistas realizadas, casos em que os indivíduos tivessem parado de escutar as canções, a não ser por curtos intervalos de tempo. Esta questão aponta, sem dúvida, para a relevância da obra na configuração das experiências subjetivas dos indivíduos que a consomem e, ainda, para os constantes processos de resignificação da produção artística da banda, realizados no decorrer das trajetórias individuais. Tais aspectos serão abordados nos capítulos seguintes.

Por outro lado, a variável *classe social* tornou-se relevante porque a produção artística da Legião Urbana transpõe as fronteiras sócio-econômicas, sendo consumida em diversos e conflitantes estratos da sociedade brasileira. Ou seja, diferentemente de outras bandas reconhecidas nacionalmente como integrantes do “movimento” que se convencionou denominar “rock brasileiro dos anos oitenta” e que tiveram seu público circunscrito aos jovens das camadas médias da população brasileira, a Legião Urbana obteve grande reconhecimento também dos jovens das classes populares<sup>6</sup>. Levando isto em consideração, foram entrevistados, no decorrer da pesquisa, indivíduos de ambas as classes sociais, média e popular, com o intuito de contemplar distintos pontos de vista sobre um mesmo fenômeno.

Quinze entrevistas foram realizadas a partir de um roteiro de questões dividido em duas partes. Na *primeira*, foram abordadas questões fechadas – com o intuito de classificar o entrevistado de acordo com as variáveis mencionadas acima – que versavam sobre características gerais: idade, sexo, escolaridade, profissão, profissão dos pais e local onde reside. Na *segunda* parte, caracterizada por questões abertas, foram abordados tópicos a respeito da relevância da produção artística da banda e a importância de determinadas canções para os entrevistados. O ponto de partida desse segundo bloco de questões foi uma espécie de “retrospectiva”, em que se perguntava quando foi o primeiro contato com a produção artística da banda, ou de modo mais explícito: “quando foi que você ouviu pela primeira vez uma canção da Legião Urbana?”. Esta questão inicial invocava a memória dos entrevistados, gerando inúmeros outros assuntos. Ao realizarem esta avaliação de sua memória, os entrevistados freqüentemente tocavam nos tópicos que seriam abordados a seguir, sem a necessidade de uma intervenção explícita. De fato, na maior parte dos casos, as entrevistas foram marcadas pelo diálogo constante e pela eloquência por parte dos entrevistados, o que se refletiu na longa duração das entrevistas (duas a três horas, em

---

<sup>6</sup> Dados que comprovam este fato: cinco dos dez fã-clubes da Legião Urbana existentes em São Paulo estão localizados em bairros da periferia da capital paulista. São eles: *Fã-clube Acrilic On Canvas*, bairro: Pirituba; *Fã-clube Legião Urbana Rock Poesia*, bairro: São João Clímaco; *Fã-clube Legião Urbana*, bairro: Vila Carrão; *Fã-clube Mitologia e Intuição*, bairro: Vila Ponte Rasa; *Fã-clube Legião No Coração dos Paulistas*, bairro: Vila Santo Estefano. Além disso, o *Fã-clube Todos Numa Só Legião*, do Rio de Janeiro, também está situado na periferia da cidade, no distrito de São João de Meriti. Outro dado que comprova a significativa recepção da obra da Legião Urbana por jovens das classes populares diz respeito a eventos promovidos com o apoio da prefeitura da cidade do Rio de Janeiro, realizados nas Lonas culturais espalhadas pela periferia da cidade. Durante a realização da pesquisa de campo, entrevistados relataram a ocorrência de dois desses eventos na Lona cultural de Realengo, com a participação de bandas covers da Legião Urbana e também com exposição de fotos e documentos jornalísticos relacionados à banda.

média). Este fato, sem dúvida, lança luz sobre a importância desta temática para as experiências subjetivas dos entrevistados.

No entanto, é justo mencionar que no início da pesquisa de campo algumas dificuldades surgiram (muitas delas, com certeza, inerentes ao ofício de antropólogo). A primeira e talvez mais angustiante delas foi bem lembrada por Alba Zaluar, em seu trabalho sobre pobreza numa “favela” do Rio de Janeiro:

Poucas vezes, no entanto, fui dispensada por candidatos à entrevista que se negaram a dar informações. Para qualquer pesquisador, esta é uma experiência desagradável, às vezes desanimadora, pois que nos leva a refletir sobre o efeito da pesquisa na população (Zaluar, 1985: 14).

No caso particular da pesquisa que realizei, não houve negativas expressas quanto a dar informações, mas algo ainda pior e desanimador: na primeira tentativa de estabelecer um contato para entrevista, o informante (em potencial), embora tivesse afirmado enfaticamente sua disposição em participar da pesquisa, na data e hora marcada, não compareceu. Com paciência – esta qualidade cara aos antropólogos – insisti. O resultado: três sucessivos fracassos.

A sensação de tempo perdido, compartilhada por muitos antropólogos em “campo”, tem, contudo, seu lugar no desenrolar da pesquisa e pode render boas reflexões<sup>7</sup>. Justamente no momento em que, pela terceira vez, esperava em vão pelo primeiro “nativo”, comecei a refletir – a despeito do desânimo provocado por aquelas “experiências desagradáveis” – sobre outras formas de contatar possíveis entrevistados. Concluí que a alternativa mais promissora seria iniciar a pesquisa de campo através de contato com membros de fã-clubes da Legião Urbana.

Elaborei então uma carta destinada a cada um dos vinte e cinco fã-clubes espalhados por todo o Brasil, os quais descobri por meio de uma pesquisa na internet<sup>8</sup>. A carta explicava os objetivos da pesquisa e perguntava quanto ao interesse e a disponibilidade em participar da mesma. Apenas três respostas foram recebidas. Em uma delas o remetente informava que o fã-clubes já não existia mais, nas outras duas obtive uma resposta positiva. Assim, como se costuma

---

<sup>7</sup> Na obra *O antropólogo e sua magia* (2000), Vagner Gonçalves da Silva discute várias situações em que o antropólogo se depara com esta sensação e como ela pode gerar reflexões produtivas para a pesquisa de campo e, mesmo, observações frutíferas do fenômeno estudado. Ver, p. 42 e 43, principalmente o relato sugestivo da antropóloga Rita de Cássia Amaral.

<sup>8</sup> O site consultado foi [www.legiaourbanois.com.br](http://www.legiaourbanois.com.br). No entanto, existem outros em que constam listas menos completas dos fã-clubes da Legião Urbana: [www.legiao-urbana.com.br](http://www.legiao-urbana.com.br); [www.osoprododragao.com.br](http://www.osoprododragao.com.br); e [www.renatorusso.com.br](http://www.renatorusso.com.br).



dizer no jargão antropológico, pude finalmente “entrar no campo”. A partir desse contato inicial<sup>9</sup>, obtive as primeiras entrevistas e, por intermédio dos informantes, travei contato com outros fã-clubes.

Destes, um em especial levou à construção de um outro conjunto de dados, devido à sua peculiar configuração enquanto um fã-clubes virtual, em que a sociabilidade entre os membros ocorre, sobretudo, *on-line*<sup>10</sup> (para utilizar o termo já constantemente mencionado nos estudos de antropologia da internet). Através de um entrevistado, membro desse fã-clubes, fui incorporado à lista de discussão e desde então, passei a receber e-mails que tratavam especificamente da produção artística da Legião Urbana: discussões em torno das canções, informações sobre raridades, divulgação de eventos e homenagens, bem como de eventos em que algum ex-integrante da banda participaria e agendamento de encontros entre os membros do fã-clubes (encontros dos quais participei em três ocasiões). Para sistematizar tamanha quantidade de informações e as diversas representações a respeito da importância da produção artística da banda, elaborei um questionário com os mesmos tópicos tratados nas entrevistas *off-line*, na forma de questões acompanhadas de um pequeno texto em que os objetivos da pesquisa eram sintetizados. Setenta e uma respostas foram obtidas, representando cerca de 1% do total de membros do fã-clubes.

Este novo conjunto de dados apresentou características peculiares: repostas breves e menos espontâneas, em contraposição às longas e descontraídas conversas com os outros entrevistados<sup>11</sup>; a homogeneidade sócio-econômica dos indivíduos que responderam o questionário, devido ao fato de que o acesso ao computador e à internet, na desigual sociedade brasileira ainda estão restritos às camadas médias e altas<sup>12</sup>. Em termos geracionais, por outro

---

<sup>9</sup> Os dois fã-clubes estão localizados nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro. As entrevistas foram realizadas com indivíduos dessas duas cidades.

<sup>10</sup> Para uma discussão em torno das categorias *on-line* e *off-line*, bem como da sociabilidade e dos processos de constituição de identidades nas “comunidades virtuais”, ver: Miller & Slater, 2004.

<sup>11</sup> Para uma análise que problematiza a utilização das metodologias tradicionais da antropologia (principalmente a observação participante) no âmbito da internet, ver: Ardevól et al, 2003.

<sup>12</sup> “A tecnologia informática ainda é cara. No Brasil um aparelho novo de computador é vendido, em média, por 1.500 reais. Considerando que o salário mínimo atual é de 240 reais, então um computador pessoal custa em torno de seis vezes esse indicador. Embora o mercado tenha gerado uma série de condições que facilitam a compra do aparelho – em vista da grande demanda – ainda assim é uma aquisição dispendiosa. Devido a essas condições, ainda não é uma tecnologia que atingiu as massas na forma de bem de consumo, tal como já aconteceu com a televisão e, muito antes, com o rádio” (Dornelles, 2004). Embora os dados apresentados pelo autor estejam defasados pode-se, dizer que com o atual salário mínimo de 350 reais e o preço médio do computador custando cerca de 1700 reais, o quadro por ele apresentado não se modificou consideravelmente.

lado, tal conjunto de dados apresentou uma diversificação considerável, uma vez que responderam o questionário indivíduos com idades entre 15 e 30 anos.

Contudo, apesar das limitações quanto à variável classe social, as representações simbólicas presentes nas respostas apresentaram conteúdo significativo e foram, portanto, incorporadas ao conjunto total de dados, já que nas entrevistas *off-line* a diversidade sócio-econômica foi contemplada.

### 1.2.2 Observando o conhecido e o familiar

Além dessas duas formas de entrevista, utilizei também a *observação participante* como metodologia de recolhimento de material etnográfico. Apesar de os legionários não constituírem um grupo restrito e fechado em si ou mesmo uma comunidade específica, a *observação participante* foi utilizada em eventos, shows e demais manifestações culturais onde são recriados e ressignificados os elementos e sentidos constituintes das relações dos indivíduos com a produção artística da banda. Estes eventos são geralmente organizados pelos fã-clubes<sup>13</sup> e constituem um local privilegiado de coleta de material empírico, na medida em que propiciam a observação *de perto e de dentro* (Magnani, 2002) em um contexto em que os indivíduos estão diretamente em contato com a obra.

Algumas questões metodológicas, extensamente discutidas no contexto da antropologia urbana e pertinentes ao estudo ora apresentado, são aquelas relativas à distância e a proximidade existentes entre o pesquisador e seu objeto de estudo, ambos inseridos numa mesma sociedade. Em certo sentido, posso dizer, como o faz Gilberto Velho (1981), que estava *observando o familiar*. Como muitos daqueles que entrevistei, também já tinha ouvido as canções da Legião Urbana, seja através do rádio, seja através de discos. Além disso, os shows e concertos de rock também fazem parte de meu cotidiano. No entanto, ao realizar essas observações participantes, comecei a estranhar o que outrora era familiar. Ou, nos termos colocados por Roberto DaMatta,

---

<sup>13</sup> Contudo, casas de shows costumam também organizar eventos denominados “tributos” em que “homenageiam” certos artistas, principalmente aqueles cujas carreiras artísticas foram interrompidas pela morte precoce, como é o caso aqui da banda Legião Urbana, e também de cantores como Cazuza e Raul Seixas. Para além das “homenagens”, há, sobretudo, um certo interesse econômico das casas de show em realizar tais eventos, uma vez que estes têm um considerável público garantido, que não podendo mais assistir a shows ao vivo destes artistas contentam-se com as, nem sempre eficientes, performances das bandas covers. Em suma, a realização destes eventos costuma garantir a “casa cheia” e conseqüentemente, grande lucratividade, o que os distingue dos eventos realizados pelos fã-clubes, mais preocupados em “homenagear” do que “lucrar”.

“tirar a capa de membro de uma classe e de um grupo social específico para poder – como antropólogo – estranhar alguma regra social e assim descobrir o exótico” (1978: 05)<sup>14</sup>.

No entanto, nessa tensão em transformar o exótico em familiar, está implícita outra tensão: a do conhecido e do desconhecido. Nas palavras de Gilberto Velho, “o que sempre *vemos* e *encontramos* pode ser familiar mas não é necessariamente *conhecido* e o que não *vemos* e não *conhecemos* pode ser exótico mas, até certo ponto, *conhecido*” (1981: 126; grifo do autor). Neste sentido, embora tanto os fãs quanto a produção artística da banda e, ainda, os eventos em que os contatos entre estes dois pólos se estabelecem fossem para mim familiares desde antes da realização da pesquisa, tais fenômenos só se tornaram conhecidos (e estranhos) quando entrei em contato – através das entrevistas e da observação – com as representações simbólicas produzidas e praticadas.

Na verdade, o que se coloca nesta tensão entre o familiar e o conhecido é o grau de profundidade que se busca atingir na análise de certos fenômenos das sociedades complexas. Tal questão está relacionada ao estranhamento das situações familiares, pois somente desconfiando da realidade que o cerca e dos fenômenos cotidianos é que o pesquisador pode conhecer com profundidade os fenômenos sociais estudados. Ir além do familiar, desconfiar de sua familiaridade, consiste em olhar de um outro ângulo, ver para além do “mapa que nos *familiariza* com os cenários e situações sociais do nosso cotidiano” (Idem: 127; grifo do autor). Em outras palavras, estranhar o familiar, buscando, para além do mapa hierárquico da sociedade, conhecer não só os nomes, lugares e posições dos indivíduos, mas suas visões de mundo, seu pontos de vista em determinada situação social, bem como “as regras que estão por detrás destas interações, dando continuidade ao sistema” (Idem).

### **1.3 A música popular como dado etnográfico e como produtora de cultura**

Contudo, olhar em profundidade, estranhar as hierarquias que regem o familiar, não é uma característica cara somente aos antropólogos. Como afirma Gilberto Velho, “mesmo nas sociedades mais hierarquizadas há momentos, situações e papéis sociais que permitem a crítica, a relativização e até o rompimento com a hierarquia” (Ibidem). Acrescente-se a isso o fato de que a

---

<sup>14</sup> Roberto DaMatta, relativizando os conceitos de familiar e exótico, afirma que ambos “estão sujeitos a uma série de resíduos, nunca sendo realmente perfeitos. De fato, o exótico nunca pode passar a ser familiar; e o familiar nunca deixa de ser exótico” (1978: 06).

interpretação do antropólogo de determinado fato social concorre, nas sociedades complexas, com interpretações de outros indivíduos que, ao se depararem com o familiar, também o estranham, apresentando com isso leituras relevantes e significativas de determinadas situações sociais. Músicos, poetas, escritores, artistas plásticos, só para citar alguns exemplos no campo das artes, são atores sociais que, ao produzirem certas interpretações da sociedade em que estão inseridos, através da criação artística, colocam-se no papel daqueles que também estranham o familiar, uma vez que captam e descrevem certos fenômenos sociais com profundidade.

Neste sentido, pode-se entender tais discursos sociais como mais uma forma de se interpretar a sociedade, estranhando e, por isso, conhecendo, algumas de suas estruturas sociais. No caso específico da pesquisa realizada, entendi as canções da Legião Urbana como expressão deste processo de produção de conhecimento a respeito de fenômenos sociais e culturais das sociedades complexas. Deste modo, as canções não foram interpretadas como uma mera fotografia de um sistema social ou como espelho que reflete a realidade de uma determinada sociedade tal como ela é, mas, ao contrário, como uma elaboração, um meio privilegiado pelo qual alguns conflitos da sociedade brasileira, principalmente aqueles vivenciados pelas *juventudes*, podem se manifestar em um determinado contexto, ao serem ressaltados nas canções.

Segundo DaMatta, a música popular, gênero no qual o rock se enquadra, pode ser entendida como um “veículo através do qual a sociedade se revela, deixando-se perceber como totalidade dinâmica, viva e concreta. (...) Não obstante, porém, sua aparição é sempre uma imagem, representação ou descrição dada no sentido amplo de uma leitura (1994: 60)”. Em outras palavras, a música popular e, em decorrência, suas letras podem ser tomadas como expressão da “própria sociedade, percebida (lida, entendida, falada, classificada e cantada) por meio de um certo código” (Idem: 49).

Cabe ressaltar, portanto, que, justamente pelo fato das canções da Legião Urbana concentrarem, em seus significados, múltiplas representações sociais de *juventude* presentes na sociedade brasileira contemporânea, é que elas possuem significativo valor enquanto *dado etnográfico*. Estas relações entre música e sociedade, são percebidas, principalmente, quando nos deparamos com as mensagens presentes nas letras das canções, pois exaltam diálogos, conflitos e tensões vivenciadas (e por isso identificadas) pelos indivíduos que as consomem.

Assim, seja inserindo variadas questões juvenis através da construção de personagens que as vivenciam, seja a partir do estabelecimento de um diálogo direto com os jovens, as canções da

Legião Urbana configuram-se como um momento privilegiado em que a sociedade fala para si mesma. Como uma forma característica e sempre parcial (pois é enunciada pelo lugar específico ocupado pelos músicos) de falar (e cantar) sobre uma determinada realidade social, isto é, como *dado etnográfico* capaz de concentrar em seus conteúdos representações e significados relevantes, mas nunca absolutos e verdadeiros, a respeito da noção de juventude.

Por outro lado, as canções foram entendidas não somente como representativas de determinadas relações sociais, mas também como produtora de tais relações. Ou seja, se por um lado a música é de fato um produto cultural, por outro, em sua interação com o ouvinte, tem a capacidade de produzir cultura. A partir desta interpretação do poder da música popular de estar para além do ouvido tornou-se possível compreender como, através do contato com as canções, os jovens constroem suas próprias experiências num contexto marcado justamente pela crise das instituições tradicionalmente responsáveis pela transmissão de experiências. Do mesmo modo, essa peculiar característica da música popular foi também importante na compreensão da identidade de legionário, constituída e compartilhada pelos fãs da banda de rock Legião Urbana.

No capítulo que se segue, apresento uma discussão em torno do rock, da juventude e da indústria cultural, três aspectos centrais para a compreensão das relações entre a Legião Urbana e seus fãs. Além disso, discuto o contexto de surgimento da banda e do que se convencionou denominar “rock brasileiro dos anos oitenta”. Depois, são analisados, de modo geral, alguns elementos temáticos e melódicos da produção artística da banda. Em seguida, demonstro que, embora circunscrita no âmbito da indústria cultural, a produção artística da Legião Urbana não se reduz a seus processos de padronização, configurando-se como uma produção artesanal (Wisnick, 1979).

No capítulo seguinte, são tecidas problematizações acerca dos conceitos de juventude e geração que demonstram suas ambigüidades e ambivalências quando aplicados às sociedades contemporâneas. Estas, por sua vez, marcadas por profundas transformações que afetam os jovens e as formas como constroem suas experiências nestes contextos. A problematização destes conceitos pavimenta o caminho para a análise posterior dedicada a interpretações de letras de canções da banda que tematizam questões referentes à juventude e às relações intergeracionais. Tais interpretações são conjugadas com a análise das narrativas dos indivíduos entrevistados a respeito de aspectos relacionados a esta fase da vida.

No terceiro capítulo, partindo das representações dos entrevistados, são verificados os principais elementos que constituem a identidade de legionário. Uma identidade que não se produz somente em relação a um gênero da música popular, mas também através de mecanismos de identificação que esses indivíduos estabelecem entre si e, sobretudo, com os integrantes da banda, principalmente seu vocalista e letrista, Renato Russo. Neste sentido, demonstro como as letras das canções são de fundamental importância para o estabelecimento de tais mecanismos de identificação, abrindo o caminho para a compreensão das representações dos legionários sobre si mesmos e das imagens que eles atribuem a Renato Russo, bem como do significativo papel ocupado pelo ídolo nos processos de transmissão e construção de experiências. Por fim, verifico como os legionários recorrem a representações positivas para explicar a admiração em relação a Renato Russo, negando a imagem estereotipada que o senso comum e a mídia atribuem às relações existentes entre fãs e ídolos.

## 2 LEGIÃO URBANA: ROCK, JUVENTUDE E INDÚSTRIA CULTURAL

### 2.1 Breve história de um processo

Enquanto fenômeno da cultura de massas, a produção artística da Legião Urbana está inserida no âmbito da indústria cultural. Como qualquer outra banda de rock que atingiu o sucesso, seus discos são produzidos em série pelas multinacionais da indústria fonográfica, suas canções tocam diariamente nas emissoras de rádios, seus shows eram produzidos por grandes empresas interessadas no lucro advindo do ingresso do público pagante e seus integrantes, principalmente seu vocalista, tornaram-se “superstars”, tendo suas imagens disputadas e difundidas nos jornais e revistas especializados em música pop. No entanto, não são apenas esses os aspectos que a fazem uma banda singular e, por isso, um interessante fenômeno social a ser estudado. Mesmo assim, tais aspectos são importantes se pensados como um processo social em que se relacionam historicamente: 1) o rock: gênero musical no qual suas canções são produzidas; 2) os jovens: grande parte daqueles que são os consumidores potenciais destas canções; e 3) a indústria cultural: responsável pela comercialização, divulgação e produção para consumo desses bens simbólicos.

Tal processo, em que tais elementos sociais estão envolvidos em contínua interação, pode ser considerado como algo relativamente novo na história sócio-cultural. Começa a se desenvolver no contexto social dos países ocidentais do pós-segunda guerra mundial, com a emergência do rock<sup>15</sup> como uma música “feita por e para jovens”. Nas transformações ocorridas naquele período estão localizadas as bases nas quais a produção desse gênero da música popular tornou-se não só reivindicado como elemento catalisador de uma linguagem juvenil internacional, mas também passou a ser uma das molas propulsoras de uma série de outros bens simbólicos destinados, num primeiro momento, exclusivamente à juventude e, em seguida, ampliados para os demais setores da sociedade. Helena Abramo, sintetizando tais transformações, naquele contexto afirma que:

---

<sup>15</sup> Utilizo aqui o termo *rock* para designar, de maneira geral, o gênero musical surgido nos Estados Unidos e na Inglaterra pós-segunda guerra mundial. No entanto, é digno de nota que este gênero musical recebeu outras designações no decorrer de sua curta história: *rock'n'roll*, quando de seu surgimento; *música pop* quando ficou internacionalmente conhecido; e *iê-iê-iê*, designação provisoriamente adotada no Brasil na década de cinquenta. Para uma classificação meticulosa das designações deste gênero da música popular, ver: Muggiati, 1973: 07.

A tese geral é a de que o novo ciclo do desenvolvimento industrial, com a diversificação da produção, pleno emprego e os benefícios do *welfare state*, trouxe um período de afluência e incremento crescentes no consumo, cujas possibilidades foram grandemente ampliadas pela criação de novos bens e pelo crescimento da importância dos meios de comunicação. Há também maior valorização social do tempo livre, vinculada à redução da jornada de trabalho, que se traduz na ampliação e na diversificação dos bens de entretenimento e de cultura de massas (1994: 29).

Diante de tal contexto, a juventude no ocidente, ou pelo menos parcela significativa dela, passa a desfrutar de um tempo de lazer relativamente grande se comparado ao de décadas passadas. E mais, começa a buscar, através do consumo, formas de diferenciação do “mundo adulto”, voltadas principalmente para a diversão, “o que provoca rápida resposta por parte da indústria, do comércio e da publicidade, que passam a produzir bens para esse público, alimentando o espraiamento dos novos hábitos” (Idem). Um dos hábitos de que fala autora é o de dançar e cantar as músicas de rock, naquele momento, disseminadas nas vozes de *Elvis Presley* e dos *Beatles*, só para citar os exemplos mais reconhecidos.

Na verdade, pode-se dizer que em tal contexto o rock era uma das manifestações culturais que expressavam com maior vigor os “conflitos geracionais” e o “espraiamento dos novos hábitos”, uma vez que, em suas performances, os cantores e as bandas da “nova música” utilizavam uma série de elementos que iam além das canções, demarcando através de outros signos como as roupas, o cabelo e a forma de dançar, dentre outros códigos que seriam vistos a partir daquele momento como repertório amplo de produtos destinados ao consumo da juventude. Tais artistas serviam mesmo como teste para produção e divulgação de novos produtos colocados no mercado de acordo com a aceitação do público juvenil que os assistia nos programas de televisão, nas apresentações ao vivo, nas capas de revistas e em alguns filmes também destinados, especificamente, a semelhante público.

Aspecto importante dos novos hábitos de consumo é que eles ensejavam um novo padrão de comportamento caracterizado pela “maior liberdade e autonomia dos jovens” e interpretado por alguns autores, como Edgar Morin, como “uma diminuição geral da autoridade e controle paternos, paralelamente a uma valorização do prazer e do consumo como fontes de gratificação imediata” (Morin, 1984: 147-157). A indústria cultural desempenha um papel importante na configuração do novo padrão de comportamento, não só porque preenche o lugar de uma autoridade diminuída, mas também porque é através dela que se disseminam, com o decorrer do processo, os novos valores e hábitos para as demais parcelas da sociedade. Convém dizer neste momento que esta constelação de novos hábitos e códigos culturais, começa também a deixar as



grandes cidades americanas se espalhando e atingindo “muito rapidamente os países ocidentais, depois atravessando de maneira mais ou menos clandestina as fronteiras dos países do Leste e implantando-se nas grandes cidades do Terceiro Mundo” (Morin, 1977: 139).

Convém dizer ainda, que o surgimento das novas formas de comportamento – ensejadas simbolicamente pelo rock enquanto linguagem da juventude – em outros contextos diversos do de seu surgimento ocorre de modo diferenciado, respondendo às especificidades contextuais de cada região. No entanto, temos, como um processo generalizado, a idéia de que a partir da década de cinqüenta se inicia um processo global de diferenciação e destaque da juventude das outras “classes de idade”. E tal processo não se dá sem conflitos e atritos.

No bojo da internacionalização da “cultura juvenil”, retoma-se, no âmbito das ciências sociais, algumas teorias utilizadas nas primeiras décadas do século XX a respeito da “rebeldia juvenil” e de seu “comportamento potencialmente desviante”. Deste modo, proliferam-se estudos que reformulam as teorias desenvolvidas pela Escola de Chicago no início do século XX, que se tornaram pioneiros em relacionar pela primeira vez “violência urbana e juventude” (Zaluar, 1997: 17). Contudo, ao contrário dos estudiosos da Escola de Chicago, preocupados sobretudo com os processos de “desorganização social” cujos atores eram jovens “marginalizados” e desempregados, organizados em “gângues étnicas” situadas nos bairros do subúrbio daquela cidade, os analistas do novo fenômeno social, que ressurgiu de modo distinto, vão se deparar com problemas e atores sociais diversos:

Não são mais somente jovens de setores sociais “marginalizados” que constroem esse tipo de formação [as gângues]. Não é mais no campo da “anormalidade” e da criminalidade que eles se formam (...). As novas subculturas se formam no espaço do lazer (e não da desocupação, como antes) e em torno de atividades de diversão e consumo (Abramo, 1994: 33).

A autora citada chama a atenção para o fato de que o “desvio”, a “delinqüência juvenil” e as ações de uma certa “rebeldia sem causa”<sup>16</sup> são agora protagonizados por jovens que não se

---

<sup>16</sup> Este termo ficou consagrado com o filme dirigido por Nicholas Ray e estrelado por James Dean, cujo título sintomático era, no original, *Rebel without a cause* (1955) e, no Brasil, *Juventude Transviada*. A produção estrelada por Dean foi apenas uma das várias que inauguraram um tipo de “produção cinematográfica que não só adota os jovens e adolescentes como protagonistas e seus problemas como argumentos de suas histórias, mas dirige-se diretamente ao público dos *teenagers*” (Passerini, 1996: 368). Tais filmes, produzidos especialmente para o público juvenil, receberam a designação de *Teenpics*, abreviação de *Teenpictures*, e foram veículos importantes para a divulgação do rock e, por conseguinte dos novos hábitos adotados, no início, pelos jovens americanos e, em seguida, pelos jovens europeus, asiáticos e latino-americanos, uma vez que suas trilhas sonoras eram compostas por canções de rock. O próprio Elvis Presley estrelou algumas produções na mesma linha, como *Jailhouse Rock* (O prisioneiro do rock), de 1957. Outros filmes daquela época e destinados a juventude com trilha sonora composta por músicas de rock, são: *East of Eden* (Vidas Amargas), de 1955; *The Wild One* (O Selvagem), de 1955; *Rock around the clock* (No

situam mais nas fronteiras da criminalidade e sim, por aqueles provenientes, curiosamente, de famílias de rendas estáveis em países desenvolvidos. Neste caso, os próprios fatos contribuíram para a reavaliação de um dos maiores “mitos” que envolviam os jovens daquela época e o modo como eram tematizados pelas ciências sociais: o determinismo sócio-econômico que relacionava inextricavelmente “juventude pobre” e “delinqüência”, pobreza e criminalidade, escassez de emprego e violência (Zaluar, 1997). No entanto, as tematizações a respeito dos novos fenômenos, envolvendo agora grupos de jovens das “classes-médias”, continuaram a ser pensados através de conceitos como “desvio” e “desajuste social”. Por outro lado, o enfoque da questão se deslocou da falta de condições sociais e econômicas (sobretudo, falta de emprego) para a dificuldade de entrada no mundo adulto: “Neste período, os conflitos que atravessam a condição juvenil são percebidos como derivados das rupturas de padrões entre adultos e jovens. São, principalmente, conflitos de expectativas sobre o modo de integração dos jovens na vida adulta e sobre a condução da maneira de viver esta fase juvenil” (Abramo, 1994: 34).

Sobre tal período e tais formas de manifestação da juventude, exemplos não são escassos, tampouco provenientes de um único contexto. Os conflitos entre jovens membros de torcidas organizadas (os hooligans) na Inglaterra; os distúrbios provocados por jovens em Estocolmo, citados por Lapassade em seu estudo a respeito dos “rebeldes sem causa” (1968); as efervescentes apresentações de produções cinematográficas como *Rock around the clock* em que multidões de jovens, ao assistirem ao filme, dançavam freneticamente destruindo as poltronas dos cinemas americanos; o surgimento de diversos grupos de jovens como os *teddy boys*, *mods*, *rockers*, *skinheads*, com estilos de vida e aparições públicas espetaculares, marcadamente voltados para o consumo, o lazer e a violência; contribuíram para a constituição de um campo de estudos nas ciências sociais que entendia a condição juvenil como sinônimo de “crise”, “conflito”, “transgressão”, “desvio” e, no limite, “patologia”<sup>17</sup> (Abramo, 1994).

Pode-se dizer que, naquele momento, começou a se generalizar uma imagem do jovem como o “outro” em potencial, como portador de uma diferença intrínseca que o distinguia dos demais setores da sociedade, principalmente, do “mundo adulto”. É o que afirma Passerini em seu estudo comparativo sobre os jovens como metáfora da mudança social na Itália fascista e nos

---

balanço das horas), de 1957. Para uma interpretação de alguns desses filmes, no contexto de seu surgimento e a sua relação com o rock e com a juventude, ver: Passerini, 1996.

<sup>17</sup> Para estudos que trabalham com estes conceitos, ver: Parsons, 1968; Cohen, 1968. Para uma interpretação crítica destes conceitos, conferir: Lapassade, 1968.

Estados Unidos da década de cinquenta. Diz a autora sobre o debate surgido no contexto americano:

(...) o *teenager* parecia ter substituído o comunista como objeto de controvérsia pública e de previsão para o futuro da sociedade. Muitos notaram que foi adotada para os adolescentes uma terminologia que acentuava a estranheza deles em relação à sociedade existente: “casta”, “tribo”, “subcultura”, expressões derivadas dos estudos etnográficos sobre povos “diferentes” do sujeito considerado central nas sociedades ocidentais. O termo “subcultura” referindo-se aos jovens teve um sucesso particular porque não parecia implicar um juízo demasiado duro e ao mesmo tempo sublinhava as características de subordinação e diferença (Passerini, 1996: 355).

O rock surge então como uma linguagem especificamente juvenil denotando, tanto na constituição das canções quanto na forma de apresentá-las, uma série de rupturas com o “mundo adulto”. Do mesmo modo com que os jovens eram entendidos – por tais sociedades e por seus analistas – como uma alteridade diversa, o rock é interpretado como expressão simbólica dessa alteridade, uma vez que tematiza em suas canções os conflitos entre as gerações, a dificuldade de viver “normalmente” a condição juvenil e de se estabelecer uma passagem não conflituosa para o “mundo adulto”. Das rupturas que o rock ensejou, uma das mais significativas foi a forma como a linguagem era (e ainda é) utilizada na constituição das letras de canção, intimamente relacionada com os temas retratados. Uma linguagem que demarca, em primeiro plano, a preocupação em se diferenciar dos “adultos” e da sociedade em geral, como demonstram as afirmações alarmantes de um dos vários sociólogos que analisava alguns traços da “emergente subcultura adolescente na sociedade industrial”:

Esses jovens falam outra língua (...) a língua que falam está se tornando cada vez mais diferente e a sociedade adolescente está se tornando mais forte nos subúrbios de classe-média (...) difunde-se entre os pais a sensação de que o mundo dos *teenagers* seja uma coisa à parte (Coleman *apud* Passerini, Idem. Grifo do autor).

Tais rupturas, provocadas pela emergência do rock em conjunto com o espraiamento de novos hábitos expressos na linguagem, formas de comportamento e consumo de mercadorias, demarcavam um processo no qual estavam inseridas as relações entre este gênero da música popular, a juventude e a indústria cultural. Um processo centrado nas relações de apropriação pela indústria cultural dos elementos simbólicos produzidos pela juventude e também, o seu contrário, ou seja, a reapropriação de elementos da cultura de massas por grupos de jovens.

Neste sentido, Edgar Morin afirma, no início da década de sessenta, que a juventude “é o fermento vivo da cultura de massas” (Morin 1984: 157), se referindo ao movimento de apropriação pela indústria cultural, dos elementos simbólicos produzidos pela juventude. Um

“fermento”, no entanto, sempre ambivalente, pois “conduz, por um lado, ao consumo ‘estético-lúdico’ e a fruição individualista da civilização burguesa; [e] ao mesmo tempo, aos fermentos de uma não-adesão a este mundo adulto que traem o tédio burocrático, a repetição, a mentira, a morte” (Morin, 1977: 133). O autor escreve que já na década de cinquenta – com o que denomina “cultura adolescente” (caracterizada pelo surgimento do rock e dos demais produtos destinados especificamente à juventude) – pode-se perceber um movimento ambivalente da juventude em relação à cultura de massas que se tornará potencialmente explícito no contexto da produção cultural juvenil da década de sessenta, principalmente quando o rock começa a se configurar, de fato, como aspecto integrante de um ideário político.

Antes de adentrar nos fatos e análises realizadas em tal período a respeito do rock enquanto manifestação simbólica da juventude e, ao mesmo tempo, produto da indústria cultural, torna-se necessário explicitar um ponto que, de imediato, diferencia o modo como o rock se configurou nas duas décadas. Este ponto diz respeito ao fato de que, no contexto da década de sessenta, o rock deixa de ser somente um gênero da música popular que, como demonstrado acima, expressava simbolicamente os conflitos entre as gerações, sobretudo, aqueles relativos à renúncia dos jovens de adentrar no “mundo adulto”. Ao contrário, nessa década, “o rock foi mais do que uma música; moveu-se desde o início como uma contracultura que se espalhou pela vida cotidiana. O rock se identificou de modo extramusical: sustentada pela música, a cultura rock definiu os limites de um território onde houve, mobilização, resistência e experimentação” (Sarlo, 2000: 34).

De fato, a década de sessenta, principalmente na sua segunda metade, ficou marcada na história do século XX como um momento no qual a possibilidade de uma “revolução juvenil” obteve seu maior êxito, apesar de não ter realmente acontecido. O contexto dessa década foi marcado pela acentuação de uma série de aspectos já iniciados nas sociedades do pós-guerra.

Os diversos traços que foram aparecendo ao longo do século, principalmente depois da Segunda Guerra Mundial, referentes à dificuldade / recusa de entrar no mundo adulto e à rebeldia juvenil assim como à experimentação de estilos e padrões distintivos de comportamento, parecem aqui [década de sessenta] ter encontrado o seu auge, sua forma mais explícita e “conseqüente” (no sentido de provocar acontecimentos e mudanças que modificaram a ordem social) (Abramo, 1994: 40-41).

Os acontecimentos políticos de maio de 68, sobretudo na França, e os grandes concertos de rock (Woodstock e Altamont), em especial nos Estados Unidos, bem como a emergência dos movimentos hippies que se espalharam por vários países do mundo ocidental, tornaram-se

expressão de uma tomada de consciência política de parcela significativa dos jovens que reivindicavam transformações radicais nas sociedades capitalistas. A busca por experimentações com substâncias psicoativas e por relações de igualdade entre os sexos, a contestação do modelo nuclear burguês de organização da família, centrada na negação da figura paterna, o ataque à economia capitalista baseada no lucro através da organização de grandes eventos de música gratuitos<sup>18</sup> e, também, o desenvolvimento de uma consciência ecológica, foram as principais bandeiras levantadas pelos movimentos que, mesmo sendo considerados diferentes, estavam interligados, sobretudo, pela trilha sonora que os conduzia.

Todas essas questões estavam presentes nas canções de rock e nas performances dos músicos, uma vez que, como já assinalado, em tal contexto ele deixa de ser somente uma música, um gênero da música popular, para se configurar como um aspecto integrante de um ideário político, assumindo uma das características que ficará marcada e será constantemente reivindicada no decorrer das próximas décadas como expressão de sua autenticidade: o elemento de protesto, o aspecto subversivo, a propriedade de exprimir novos padrões de comportamento, a recorrente necessidade de apresentar, através das canções e dos modos de comportamento, uma visão crítica da sociedade.

O mesmo pode-se dizer a respeito da juventude. É em tal contexto que se configura uma das representações mais recorrentes quando se trata de falar de jovens, ainda hoje. A juventude é vista a partir deste momento histórico como uma categoria “essencialmente revolucionária”, como contestadora radical da ordem política, cultural e moral da sociedade.

Novamente, operam-se mudanças no enfoque a respeito da juventude nos estudos das ciências sociais, principalmente no que se refere à sociologia. Se na década de cinquenta, a tônica das análises recaía sobre conceitos como “desvio”, “rebeldia” e “desajuste social”, conceitos estes que sublinhavam a preocupação de integrar os jovens à sociedade e, por conseguinte, ao “mundo adulto”; na década de sessenta e setenta, os estudiosos vão sublinhar, sobretudo, o aspecto potencialmente “revolucionário” dos jovens, sua capacidade de se organizarem politicamente contra o *establishment*, seu poder de contestar a ordem social e reivindicar uma

---

<sup>18</sup> No entanto, a realização dos *free festivals*, ao contrário do que esperavam os seus organizadores aumentou ainda mais a lucrativa indústria fonográfica daquele período: “Não é o caráter gratuito dos concertos [de rock] que alteram a alienação fundamental da música pop. A própria noção de *free* (gratuito, livre), aplicada a um festival, não tem sentido. Um festival, *free* ou não, põe em marcha todos os mecanismos da sociedade. Permite: um frutuoso comércio alimentar, de discos, de vestuário, etc (...). Mesmo num *free festival* a troca existe. Confinada à publicidade que os grupos *pop* obtêm a seguir à sua apresentação, e que terá como efeito um aumento das vendas de discos” (Daufouy & Sarton, 1974: 151-152).

nova constelação de práticas, valores e referenciais. Nestes estudos as próprias formas de se referir aos jovens e as categorias utilizadas para designar suas manifestações culturais, sociais e políticas aparecem modificadas. Não se fala mais em “subcultura” ou “tribo”, designações que, como já visto, acentuavam a diferença entre os jovens e o restante da sociedade. Não se usa também os termos “adolescente” e *teenagers* para se referir aos jovens. Ao contrário, fala-se agora em juventude – quando se faz referências aos jovens – e em “contracultura juvenil” – quando se quer falar sobre suas manifestações políticas e culturais<sup>19</sup>.

Estas “novas” categorias explicitam a noção de que os jovens são “revolucionários em potencial”, “renovadores da ordem social”, uma vez que estão *contra* os valores, normas e práticas estabelecidas. Estão, pois, na contramão da sociedade e suas práticas e movimentos são nomeados de acordo com a idéia da existência de uma “cultura dominante” cujos aspectos são combatidos pela “contracultura juvenil”. A noção da juventude como categoria social “essencialmente revolucionária” cristalizou-se a partir de tais estudos e é utilizada, ainda hoje, como parâmetro de comparação para a análise das manifestações culturais juvenis contemporâneas<sup>20</sup>.

Na década de setenta, contudo, as críticas, a rebeldia e os códigos utilizados pelos jovens como forma de contestação foram paulatinamente absorvidos pela indústria cultural que transformou os signos de protesto em produtos, mercadorias produzidas em escala industrial para consumo de jovens e, também, das demais parcelas da população. O visual hippie, produzido no início de modo artesanal pelos próprios membros do movimento, deixa as comunidades alternativas e passa às passarelas da moda, às lojas de roupas e acessórios, aos salões de beleza. A indústria lucra também, com aqueles que foram os principais marcos da “efervescência juvenil” daquela década, como é o caso do festival de música de Woodstock que, segundo o crítico musical Roberto Muggiati, foi seguido de uma “Woodstockmania, ramo dos negócios destinado a fazer com que as pessoas consumissem Woodstock: em disco (um álbum de 3 LPs, sucesso de vendas, seguido por outro de dois LPs), no cinema (com o filme multimilionário de Michael

---

<sup>19</sup> Estudos que entendem as manifestações culturais e políticas da juventude, na década de sessenta, a partir desse ponto de vista são: Roszack, 1972 e Forachi, 1972.

<sup>20</sup> Contudo, os termos “subcultura” e, sobretudo, “tribos juvenis”, agora acompanhada do adjetivo “urbanas”, são também retomados, principalmente a partir da década de oitenta, como categorias explicativas das manifestações culturais da juventude. Tais termos voltam à tona com o intuito de dar conta dos processos de fragmentação ocorridos nos anos oitenta, do qual trataremos a seguir.

Wadleigh), em camisetas, edições (livros, revistas, álbuns, fotografias), etc” (Muggiati, 1973: 27).

Na verdade, pode-se dizer que a indústria cultural, principalmente no que se refere à música, ou seja, ao rock, já se fazia presente durante estas manifestações através da promoção e divulgação dos grupos de rock e também de seus discos. Desde a década de cinquenta que os empresários já percebiam a rentabilidade comercial do protesto, da rebeldia e, por conseguinte, da juventude, enquanto mercado, e do rock, enquanto produto cultural que impulsiona a produção e consumo de uma série de outros produtos. Em 1969, Normam Racusin, vice-presidente e gerente geral da multinacional do disco RCA, afirmava – com certa empolgação diante do crescente mercado que naquela altura já atingia aproximadamente a metade do montante de transações da indústria fonográfica americana – que: “esta música quase se tornou no negócio do disco. Os jovens identificam-se com ela porque é uma linguagem sua conhecida e algo que lhes pertence (sic). Eles constituem a maioria dos consumidores de discos” (*apud*, Daufouy & Sarton, 1974: 155).

No entanto, a participação da indústria cultural nos mesmos eventos não diminui ou invalida o seu caráter de protesto, de crítica, de rebeldia. O rock enquanto expressão simbólica da juventude tem em sua base um paradoxo constitutivo: *é uma música que se produz comercialmente para audiências massivas, mas está inseparavelmente unida a uma crítica do comercialismo e da cultura de massa* (Frith, 1980). Ou seja, sobrevive como uma música que embora seja comercialmente rentável, porque produzida e comercializada em larga escala, dispõe de uma capacidade de realizar críticas aos valores e práticas das sociedades através das canções, das performances, do visual que, conseqüentemente, também se voltam, criticamente, para as instâncias que operam sua distribuição e comercialização.

Então, não há nada de assustador ou mesmo surpreendente quando se constata que os próprios artistas envolvidos nos acontecimentos da década de sessenta, principalmente os músicos, estavam interessados não só em “fazer a revolução”, em modificar os hábitos e costumes da, ainda conservadora, sociedade americana, mas também em lucrar, em vender discos, em estar permanentemente nas “paradas de sucesso”, tocando nas rádios e participando dos demais meios de comunicação, como certa vez afirmou Mick Jagger, vocalista do grupo Rolling Stones e famoso por suas declarações significativas à imprensa: “tanto faz o que dizem na página 93 da revista desde que eu esteja na capa” (*apud*, Assad, 2000: 66) .

Posturas como a de Mick Jagger, não o impedem de compor canções como *Street fight man*, adotada como hino das manifestações estudantis nos Estados Unidos contra a guerra no Vietnã (Muggiati, 1973). Significativamente rebelde parece ser sinônimo de financeiramente rentável, principalmente quando a música é rock e quando o público consumidor é jovem, ou deseja permanecer assim.

Deste modo, o que ocorreu com o movimento hippie e com os códigos e símbolos que o caracterizavam – a música, o cabelo, as roupas e demais acessórios que demarcavam uma forma de protesto, um ideário político de contestação, sendo quase que instantaneamente absorvidos pela indústria cultural – pode ser visto como um modelo, um padrão do que ocorreria com as manifestações culturais da juventude nas décadas seguintes.

Mais um capítulo do processo de associação da juventude com códigos e manifestações simbólicas associadas à contestação e de sua apropriação pela indústria cultural aconteceu, sem dúvida, com o aparecimento do punk nos fins da década de setenta, na Inglaterra. Surgido dos jovens das camadas pobres da população inglesa, este movimento ensejou novas rupturas no cenário da música, do visual e do comportamento juvenil.

No plano da música, o punk rompe com a pomposa estrutura tecnológica e empresarial que dominava o rock nos anos setenta. As bandas de rock deste período tornaram-se famosas, por um lado, por seus mega-shows que envolviam altas quantias de dinheiro e um enorme aparato de produção e, por outro, pela crescente aproximação com a música erudita, pelo aperfeiçoamento das técnicas musicais e a experimentação de todas as possibilidades dos instrumentos musicais. Tanto é que este estilo de fazer música ficou conhecido como *rock progressivo*.

Contudo, o que a música punk propôs foi justamente o contrário, um retorno do rock aos seus primórdios que remetem aos *blue songs* gritados pelos negros do sul dos Estados Unidos (Muggiati, 1973). Nada de mega produções e grandes aparatos tecnológicos; muito menos de flertes com a música erudita; ou temas épicos e climas etéreos retratados nas letras das canções. O som punk, prima pelo minimalismo, pela aspereza, pela busca de uma música simples e rudimentar. Daí o lema internacionalmente conhecido deste movimento: *do it your self* (“faça você mesmo”). O *punk rock* (a música punk) é isso, *fazer você mesmo* com os recursos disponíveis, trazer de volta a música para o cotidiano dos jovens urbanos:

O punk rock era uma retomada do significado e da função original do rock’n’roll. Era a revolta contra a pasteurização da rebeldia e a acomodação do rock, que lentamente havia se transformado num “divertimento leve”, superproduzido, longe da vida e da rua. Nessa época, o rock falava de



um mundo de fantasia e luxúria onde apenas uma elite de músicos e artistas estavam. Muito longe da realidade dessa molecada de rua (Santos *apud* Abramo, 1994: 162, nota 8).

A reaproximação da temática das músicas para o cotidiano de quem as produzia e ouvia foi uma das maiores conquistas do movimento punk e teve eco em muitos outros países, inclusive no Brasil (como veremos a seguir a partir da análise da trajetória artística da banda de rock Legião Urbana). Em conjunto com a música rude, áspera e provocativamente gritada ao invés de cantada, surgiu também toda uma estética punk “baseada nos mesmos princípios, isto é, a utilização de materiais rudimentares, desvalorizados, provenientes do lixo urbano e industrial: tecidos de plástico, calças rasgadas, camisetas semidestruídas” (Abramo, 1994: 44) e, também, correntes de ferro penduradas no pescoço à guisa de colar, alfinetes de fraldas (utilizados tanto nas roupas quanto diretamente cravados no corpo), pulseiras de couro com pontas de metal, cabelo tipo “moicano” (raspados dos dois lados, arrepiado para cima com a ajuda de sabonete e pintados de cores berrantes), e outros objetos perfurantes. E foi justamente esta estética produzida com o intuito de chocar os padrões estéticos das sociedades onde ela surgiu (o que de fato ocorreu e ainda hoje pode causar estranhamentos e certa repulsa por setores mais conservadores da sociedade) que foi instantaneamente absorvida pela indústria da moda tornando-se, num primeiro momento, produtos “chiques” e glamourizados nas botiques e joalherias de Londres e Nova York e, em seguida, espalhando-se para outras formas de comércio e consumo menos dispendiosos:

(...) em determinado momento uma joalheria como a H. Stern lançou uma coleção inteira denominada New Wave, representando sem estilizações, as formas e os desenhos mais fiéis de tudo quanto os punks tinham inventado como adorno. E aquilo que fora adorno de agressão acabou sendo convertido em adorno caro. Brincos, colares, pulseiras, broches (aparentemente uma corrente de segurar cachorro), fabricados com um dos metais mais caros do mundo: a platina. Enquanto isso, à margem do processo de consumo mais dispendioso, naturalmente, surgiam os adornos e os enfeites mais baratos, alguns deles vendidos até em supermercados, porém, sem qualquer distinção. E um exército infindável de admiradores do novo estilo, sem que jamais se tenham preocupado com os reais motivos de sua manifestação, lançaram-se a imitar os ídolos daquela que, sem dúvida nenhuma, foi a mais controvertida corrente do rock (Corrêa, 1989: 86-87).

Este parece ser o destino de todos os movimentos culturais juvenis que se expressam através do rock e de uma estética particular que busca romper com os padrões vigentes da sociedade. De modo parecido ao que ocorreu com os hippies, praticamente toda a indumentária dos punks foi absorvida e transformada em produtos para o consumo em larga escala.

Mais uma vez, o que era sinônimo de ruptura, rebeldia e revolta torna-se também sinônimo de lucratividade e rentabilidade. Se, como afirma Santos, na citação acima, o punk foi uma retomada do significado e da função original do rock, isto também é válido para o aspecto comercial e mercadológico desta função e deste significado original, pois como já dito, o rock surge enquanto um fenômeno da cultura de massas da sociedade ocidental do pós-guerra, movimentando e constituindo um mercado de produtos destinados especificamente ao público juvenil. Trata-se de um produto cultural imbuído de rebeldia que não se invalida quando é comercializado, uma vez que é justamente por ser expressão simbólica da rebeldia e da revolta que se torna tão significativo para os consumidores e, conseqüentemente, tão rentável para a indústria. O punk, nesse sentido, parece representar, com todo vigor, esta mercantilização da revolta, da possibilidade de ruptura e, por isso, realmente pode ser entendido como uma volta ao significado e a função original do rock. Como o movimento hippie, ele surge em torno de uma música<sup>21</sup> e desenvolve paralelamente uma estética, um traje, uma indumentária. E, novamente, com o sucesso da música, a estética se dissemina:

Tudo aquilo que circundar um dos momentos particulares do rock, transformado pelo sucesso, representará um componente de disseminação. Quase sempre a disseminação estará associada ao consumo em escala, a começar pelo próprio disco que divulga a música. Produto da principal indústria neste processo, a um só tempo, representa veículo de difusão dos estilos do gênero e elo entre a música e a moda estabelecida a partir da expressão musical (Idem: 115).

Após o surgimento do punk, outras manifestações culturais da juventude vão se configurar num contexto marcado por uma crescente fragmentação. A década de oitenta sinaliza uma série de mudanças nas formas de atuação política e das manifestações culturais dos jovens que já tinham se iniciado com a emergência do punk nos fins da década de setenta. Deste modo, no esteio desse movimento emergem, nos grandes centros urbanos, várias outras manifestações culturais da juventude, todas elas tendo a música como elemento central na composição de uma identidade e, ainda, na constituição de um estilo visual próprio, assinalado por alguns autores como sinalizador de sua localização social e de sua visão de mundo (Abramo, 1994; Cruz, 2000).

---

<sup>21</sup> O punk surge em 1976, em Londres, com a banda Sex Pistols, meticulosamente tramada pelo empresário Malcom McLaren, que, observando a potência sonora e comportamental dos “jovens pobres” que se reuniam em torno de sua loja “Factory magazine”, aposta na criação e divulgação do conjunto que imediatamente estoura nas paradas de sucesso da Inglaterra e, posteriormente, dos Estados Unidos, para desespero dos conservadores daquela sociedade e para alegria de Malcom que angariou boa fortuna com promoção de seu “rebelde” produto.

Os metaleiros, rastas, rappers e clubbers<sup>22</sup> guardam, à semelhança dos hippies e dos punks, uma preocupação com a composição do traje, que tem sua dimensão acentuada, uma vez que se configura como forma espetacular de aparição no espaço público das metrópoles.

Frente à descrença nas formas institucionalizadas de atuação no espaço público e também no futuro como uma garantia concreta de perspectivas sociais duradouras, os jovens que se manifestam através das novas “culturas juvenis” passam a desenvolver uma atuação política não institucionalizada, negando a concepção tradicional da política. Os pequenos espaços da vida cotidiana são priorizados como um local de atuação através da exposição consciente de signos, códigos e símbolos que demarcam, ao mesmo tempo, a distinção desses grupos através de um estilo próprio e de uma cultura específica; e também uma consciência planetária, globalizada e internacionalista.

E com estas novas formas de manifestação cultural e atuação política dos jovens, transformam-se, outra vez, o modo como os jovens e suas produções são tematizados pelas ciências sociais, principalmente pela sociologia e, também, pela antropologia urbana que agora surge como uma das disciplinas preocupadas com as formas de organização dos grupos de jovens nas cidades e com suas manifestações culturais.

Passada a “efervescência juvenil” dos anos sessenta nos quais os jovens foram vistos como “renovadores” da ordem social, “revolucionários” em potencial, nos anos oitenta a juventude será encarada, por alguns autores, justamente por seu caráter de “alienação” e carência de idealismos e interesses em questões públicas e coletivas. Inúmeros são os estudos que, ao compararem os dois períodos históricos, insistem na caracterização da juventude dos anos oitenta como incapaz de formular saídas para as crises da sociedade<sup>23</sup>. Tais estudos explicam essa apatia para as questões políticas (tradicionalistas) como reflexo de uma sociedade marcada pela mídia, pelo consumo e pelo autoritarismo. Os jovens, segundo essa ótica, teriam permanecido no individualismo, no pragmatismo, na busca por prazer imediato e indiferentes às questões cruciais debatidas no seio da sociedade.

---

<sup>22</sup> É digno de nota que tais estilos de vida juvenis têm como característica comum o parentesco com o rock, principalmente no que concerne à música, pois todos eles advêm de transformações ocorridas no rock que geraram outros estilos musicais e, por conseguinte, outras formas de manifestação estética e de visão de mundo por parte dos jovens que constituíram e posteriormente aderiram a cada um destes estilos. Para uma descrição sistemática dos modificações ocorridas no rock, ver o “quadro comparativo de origem e evolução do rock”, presente em Corrêa, 1989: 46.

<sup>23</sup> Um bom exemplo dessa corrente de estudos é o trabalho de Martins (1979) intitulado “A geração AI-5: um ensaio sobre autoritarismo e alienação”.

O contraste efetuado em relação à década de sessenta objetivava demonstrar o “caráter alienante” das práticas dos jovens nos anos oitenta, uma vez que esses estudos estavam sempre voltados para o exame da eficácia da juventude “enquanto elemento de contestação e da mudança real introduzida na ordem social” (Abramo, 1994: 08). Enfim, tais análises apontam para a cristalização de uma representação da juventude enquanto categoria social “essencialmente transformadora”, representação que está calcada nos movimentos juvenis da década de sessenta e que permanece fixada como um modelo ideal do comportamento juvenil, mesmo quando se trata de pensar os jovens em outros contextos (Idem).

Por outro lado, com a emergência de novas manifestações culturais da juventude nos anos oitenta, formou-se uma outra corrente de estudos que enfatizava a necessidade de falar em juventudes no plural e não no singular, devido ao fato de que nessa década há uma significativa diversificação do cenário juvenil, ocorrendo inclusive manifestações produzidas por jovens de origens sociais distintas<sup>24</sup>. Tais estudos ressaltam o caráter múltiplo e polifônico que o conceito de juventude assume diante desse novo contexto. Além disso, demonstram que os jovens não são tão “alienados” quanto afirmavam os autores dos estudos mencionados acima. Segundo a mesma corrente, os jovens constroem uma outra forma de atuação não mais voltada para a política convencional, mas centrada na constituição de uma forma espetacular de aparição no espaço público em que a própria noção de política é ressignificada, importando mais a expressão de códigos, símbolos e emblemas como crítica à sociedade, do que a filiação a um partido ou grupo político tradicional.

Com a proliferação desses grupos pelos cenários urbanos ditos globalizados, os estudiosos retornam ao uso de categorias como “tribos urbanas”, “subculturas” e “culturas juvenis”, e criam outras como “cenas juvenis” e “galeras”. O termo “cultura juvenil”, parece ter certa ascendência sobre os demais, uma vez que designa uma multiplicidade de manifestações culturais e, ao contrário de termos como “subcultura” e “contracultura” – que apontam para a existência de uma “cultura dominante”, cujos princípios os jovens ou estão subjugados ou devem combater – questiona a idéia de uma dominância cultural da qual emanam os ordenamentos e valores sociais, abrindo a possibilidade para o entendimento das manifestações juvenis como expressão de uma multiplicidade de sistemas culturais que convivem de maneira conflituosa num mesmo contexto. É deste modo que se pode pensar os recorrentes conflitos entre os diferentes grupos de jovens que

---

<sup>24</sup> Conferir os estudos de Vianna, 1997; Cruz, 2000; Novaes, 2003; Abramo, 2005.

se manifestam através de culturas específicas nas grandes cidades, quando entendidas como sociedades complexas, marcadas por uma heterogeneidade sócio-cultural (Velho, 1981). O conceito de cultura juvenil, entendido sempre no plural, está conectado também ao modo de vida descontínuo e fragmentado das metrópoles e, ainda, a uma necessidade de relativizar os diversos estilos de vida constituídos pelos jovens, como modos de conduta que não estão subjugados a existência de uma “cultura dominante” centrada nos valores dos “adultos”.

Este último aspecto acentua-se quando se percebe que todos os acontecimentos ocorridos durante a última metade do século vinte contribuíram para significativas mudanças na forma como se configuram as representações, em termos de imagens, das “fases da vida” mais valorizadas nas sociedades complexas contemporâneas. Ao contrário do que ocorreu nas sociedades do pós-guerra, em que os jovens eram representados, sobretudo, pelas distâncias e diferenças em relação ao “mundo adulto”, atualmente a juventude não só é a “fase da vida” mais valorizada socialmente, como tornou-se modelo e padrão do que deve ser consumido pelo restante da população. Neste sentido, tanto os adultos lutam para permanecerem jovens, quanto as crianças brigam para atingir de modo cada vez mais rápido a fase da juventude.

A valorização social da juventude está relacionada ao processo que tem sido analisado até aqui. Ou seja, as intrincadas relações existentes entre as manifestações culturais da juventude e a indústria cultural. Este relacionamento histórico tem como efeito a transformação dos jovens numa faixa cada vez mais importante do mercado consumidor. O rock tem grande papel na constituição desse mercado, na mediada em que, como demonstrado acima, estimula a disseminação de uma série de outros produtos vinculados à música e sem os quais ela teria sua importância reduzida, em termos de mercado. Dito de outra maneira, todas as modificações ocorridas no rock, assim que são apropriadas pela indústria cultural, tornam-se elementos de disseminação de uma gama diversificada de produtos acoplados a música. E a disseminação de tais produtos encontra nos jovens um amplo mercado consumidor que se espraia para as demais parcelas da sociedade.

Neste sentido, alguns estudiosos afirmam que a juventude passa a ditar a moda, uma vez que se torna a personagem central de toda a publicidade (Morin, 1984; Abramo, 1994). Outros como Beatriz Sarlo, afirmam enfaticamente que “a juventude não é uma idade e sim uma estética da vida cotidiana” (2000:36), devido à tamanha repercussão dos estilos juvenis na moda (vide o caso do jeans e da mini-saia) e conseqüentemente no imaginário da população em geral. Nesta

mesma linha, Hermano Vianna diz que “o conceito de juventude parece ter colonizado todo o espaço social” e, em seguida, explica, exemplificando:

Os “conflitos geracionais”, que embalam muitos sonhos de revoluções de costumes e mudanças políticas perdem grande parte de sua relevância quando, para quase todas as idades ser jovem (de corpo e alma) passou a ser um objetivo permanente. A juventude é hoje uma espécie de mercadoria vendida em clínicas de cirurgia plástica, livros de auto-ajuda e lojas de departamento<sup>25</sup>. Se, algumas décadas atrás, uma calça jeans desbotada identificava seu proprietário como jovem, hoje seu uso – mesmo mantendo (e principalmente por manter) a conotação juvenil – foi adotado por todas as gerações. Tudo aquilo que é considerado “jovem”, que cai no gosto dos “jovens”, passa a ter maiores chances de ser um produto sedutor para consumidores de todas as faixas etárias, mesmo com as traduções dos “usos e costumes” heterogêneos do nosso mercado em vias de total globalização (1997:08).

Esta ampliação dos códigos, símbolos e signos juvenis para os demais setores da população dificultam ainda mais uma conceituação precisa da juventude. Se tudo e todos são jovens fica difícil descobrir quem realmente o é com mais potência. O caso do rock parece mesmo ser um exemplo desta “confusão etária” que se vive atualmente nas sociedades complexas. Se antes a platéia dos shows de rock era composta majoritariamente por um público juvenil e quem cantava era efetivamente jovem, atualmente, nenhum desses dois aspectos são necessariamente confirmados. O próprio caso da banda Legião Urbana, que será estudado detalhadamente a seguir, exemplifica essas questões. Em suas últimas apresentações quem fosse a seus shows possivelmente perceberia uma certa “mistura” etária na platéia: pessoas de quarenta anos, dançando e cantando as músicas pacificamente ao lado de pessoas de quinze anos. E quem olhasse com mais atenção veria até que certos jovens estavam acompanhados de seus pais que dançavam e cantavam as canções com seus filhos. Mesmo os músicos, tão proclamados como símbolo jovem, já não eram tão jovens assim e o próprio vocalista da banda, Renato Russo, já demonstrava sinais de calvície, denunciando sutilmente “o peso da idade”.

O que antes era símbolo de separação e diferença agora agrega e iguala. O que era manifestação de uma distância geracional, agora coloca lado a lado, no mesmo espaço, pessoas de gerações distintas. A valorização social da juventude fez o rock e os signos que o circundam, se transformarem no oposto do que significavam no contexto de seu surgimento. Em sua curta

---

<sup>25</sup> Edgar Morin constatava, na década de sessenta, o surgimento do que denominou de “indústria do rejuvenescimento” que segundo ele, nasceu “com a maquiagem hollywoodiana, [ e ] deixou de ser apenas a arte de camuflar o envelhecimento: ela repara os ultrajes dos anos: cirurgia plástica, massagens, substâncias à base de embriões ou sucos regeneradores mantêm ou ressuscitam as aparências da juventude ou chegam mesmo a rejuvenescer de fato os tecidos; pelo mesmo lance todos os sentimentos que correspondem a juventude permanecem vivazes” (1984: 153).

história, o rock passa de demarcador social de uma determinada faixa-etária para aglutinador de gerações distintas. Do mesmo modo, a juventude apresenta na segunda metade do século vinte, delimitações diversas e mesmo contraditórias, uma vez que passa de categoria social à “margem” da sociedade, a ideal simbólico, imagem privilegiada desta mesma sociedade.

Contudo, é importante lembrar que a transformação da juventude em padrão e modelo estético das sociedades complexas contemporâneas, vale apenas enquanto imagem e representação, ou seja, é somente mais um significado atribuído à juventude. Nessas sociedades, o conceito de juventude congrega múltiplos significados, principalmente quando se olha para além da aparência dos “belos jovens” expostos nos *outdoors* das metrópoles contemporâneas. De “delinqüente” a “redentor”, de “desviante” a “revolucionário”, de “alienado” a “modelo cultural”, o conceito de juventude aparece configurado no decorrer do século vinte como um conceito polifônico, reunindo numa mesma categoria uma variada gama de significados conflitantes e contraditórios.

O mapeamento desses significados diversos é o que busco realizar a seguir, através da análise da trajetória artística da banda de rock Legião Urbana, das representações sociais de indivíduos que travaram contato com a produção artística da banda em contextos sócio-culturais distintos, bem como da interpretação de algumas de suas canções que apresentam múltiplas representações do complexo conceito de juventude.

## 2.2. A Legião Urbana e o contexto de seu surgimento

*Não é New Wave, não é Heavy, não é Punk:  
É Legião Urbana.  
(Renato Russo)*

A declaração acima, feita por Renato Russo, cantor e compositor da Legião Urbana, na ocasião do lançamento do primeiro disco da banda em 1985, já não deixava dúvida a respeito da proposta musical e temática do grupo que buscava fugir dos rótulos e etiquetas da mídia que circulava em torno do que ela própria etiquetou de “rock brasileiro dos anos oitenta”. No entanto, como bem sabem os “roqueiros”, fugir das “classificações midiáticas” é tarefa difícil para quem se arrisca a fazer música, lançar discos, ter contrato com grandes gravadoras e ser assunto de matérias de jornais e revistas especializadas em música pop.

Se a Legião Urbana não é Punk, nem New Wave, nem Heavy<sup>26</sup>, o que será então? Muitas outras tentativas de defini-la surgiram: MPB, como afirmaram alguns críticos anos à frente? “Uma banda folk que trabalha com elementos do rock”, como disse certa vez Renato Russo? Ou ainda, uma banda que produz discos que “parecem ser recitais de poesia aos quais se adicionam um fundo musical”? Ou ainda mais uma vez, rock, e somente rock? Ou então, para extrapolar os domínios nem sempre confiáveis das definições musicais, “um grupo de amigos que se juntou para tocar”? Ou seria “a banda que soube dizer o que os jovens queriam ouvir”? Ou, por fim (e esta é uma definição atual) a “banda que influenciou, através de suas canções, pelo menos duas gerações”?

Estas representações ou possibilidades de definição da produção artística da Legião Urbana, realizadas por críticos musicais, fãs e pelos próprios músicos da banda, são exemplos da pluralidade de interpretações que um fenômeno cultural pode receber, dependendo de que ponto do processo ele esteja sendo observado. Se, como vimos acima, o conceito de juventude apresenta, no decorrer do século vinte, definições diversas e por vezes conflitantes; se, como vimos também, o rock é a música que expressa simbolicamente esta multiplicidade do conceito de juventude; pode-se dizer, então, que a produção artística da Legião Urbana, bem como as referências e influências nela presentes, devem ser entendidas, do ponto em que está sendo observada neste trabalho, também de modo plural, uma vez que só assim, ao invés de responder com “rótulos” e “etiquetas” a primeira questão posta acima (afinal de contas o que é a Legião Urbana, além de uma “banda de rock”?), poderei traçar um mapa das representações que circundam esse fenômeno cultural, e ainda, as que dele emanam. Só assim, é possível interpretar os códigos culturais, as “teias de relações” (Geertz, 1989) tecidas pelos “legionários”, indivíduos que estabelecem contato com a produção artística da banda e que através deste contato, forjam para si uma identidade centrada nos princípios, signos e símbolos apresentadas pela Legião Urbana em suas canções, entrevistas e performances em shows.

Então, para traçar a história da Legião Urbana e para começar a responder a tal pergunta, torna-se necessário, não buscar um princípio único, uma única resposta, uma única influência.

Do punk, a Legião Urbana herdou o lema *do it your self*, pois foi ele que permitiu aos três componentes da banda – Dado Villa-Lobos (guitarras), Marcelo Bonfá (bateria) e Renato Russo

---

<sup>26</sup> New Wave e Heavy Metal são alguns dos estilos musicais advindos do rock, presentes no cenário musical dos anos oitenta.



(vocal, letras, violão) – a montá-la mesmo sabendo tocar apenas alguns acordes. E mais: “foi o do it your self, que está na base estético política do punk, que motivou o aparecimento de um ‘movimento’ de rock em Brasília no final dos anos 70, do qual saiu a Legião Urbana” (Vianna, 1995: 01). Contudo, como rotular de punk uma banda que, no primeiro disco, compõe um “reggae que ficou com um certo ar de música grega” (*O Reggae*, 1985); ou que afirma em outras canções do mesmo disco, que: “Afinal, amar ao próximo é tão démodé” (*Baader-Meinhof Blues*, Idem), e para não deixar dúvidas, ou melhor, para deixá-las no ar: “Ah, se eu soubesse lhe dizer qual é a sua tribo / Também saberia qual é a minha” (*Petróleo do futuro*, Ibidem)?

Para resolver essa dúvida, talvez seja necessário retornar um pouco na história. Se, como num conto de ficção científica, pudéssemos voltar no tempo, veríamos por volta de 1981, em Brasília, a seguinte cena, relatada por Dado Villa-Lobos: “Eu estava sentado no pilots [sic] do meu bloco na SQS 213, quando por acaso surgiram quatro ‘punks’, alienígenas, assustadores, armados de seus colorjets que picharam o muro do meu prédio: Aborto Elétrico” (Villa-Lobos, s/d: 117). Era este o nome da primeira banda punk de Brasília<sup>27</sup>, e um de seus integrantes era Renato Manfredini Júnior. Todavia, se pudéssemos adiantar um pouco mais a “máquina do tempo” para um ano depois, nos depararíamos com outra cena, outro personagem: “fora do Aborto Elétrico, durante algum tempo Renato Manfredini Jr. incorporou a persona do Trovador Solitário. Ele usava um banquinho e um violão, não para fazer bossa nova, e sim para dar vazão à sua porção Bob Dylan” (Dapieve, 2000:52).

Da estridência do punk à leveza sonora da voz e do violão, Renato Russo, naquela época ainda Manfredini Jr., trilhava, sem restrições dogmáticas, as escolhas presentes no seu *campo de possibilidades*<sup>28</sup> e se abria para múltiplas influências que mais tarde estariam marcadas na trajetória artística da Legião Urbana. Para quem ainda resta a dúvida exposta acima, Renato Russo, responde que punk é esse que não sabe qual é a sua “tribo” e que duvida da sua existência:

No começo era mais aquela coisa: “Você não precisa saber tocar para subir num palco”. Então, todo mundo formava banda. A gente não era situacionista, nem anarquista. A gente falava sobre certas coisas, mas basicamente era diversão, rock’n’roll e sexo. O pessoal mais conscientizado era o de São Paulo e Rio, como o Coquetel Molotov. Tinham pessoas que chamaram a atenção para o movimento punk. Aí, começou toda aquela questão de ser punk, ser traidor do movimento. Para a gente não era bem isso, não. O negócio era rock’n’roll: subir, tocar e vamos embora. Tanto é que

<sup>27</sup> Para mais informações sobre o rock surgido em Brasília, dos anos 70 aos 80, ver: Marchetti, 2001.

<sup>28</sup> Utilizo a noção de *campo de possibilidades* tal como definida por Gilberto Velho, isto é, como o conjunto de alternativas socialmente colocadas para um indivíduo a partir de certas circunstâncias históricas, posição e situação de classe. Sobre esta categoria, ver: Velho, 1994.

eu ouvia Bob Dylan e Sex Pistols. Ouvia Public Image e ouvia, sei lá . . . Jefferson Airplane. Se eu gostava da música eu ouvia (Russo *apud* Assad, 2000: 204).

Ou ainda:

A gente era um híbrido, entre o querer ser uma *tribo* punk e uma ligação com a geração anterior. Brasília tinha muito disso – pessoas que faziam teatro coletivo, transavam alimentação natural, pintura *batik*, faziam suas próprias roupas – e, para a gente, isso foi uma ponte para a coisa coletiva dos punks. (...) Paradoxalmente a gente tinha esta coisa toda do punk, mas era muito positivo, pegávamos sol de manhã, íamos ao rio, uma coisa supernatural. Quando fui a São Paulo, pensei: “Opa! Isso é verdade?” (Idem: 202 - 203).

Um punk um tanto quanto “promíscuo”, poderiam dizer alguns daqueles que ainda insistem em requerer autenticidade e coerência ao “movimento”, que naquela altura já era exemplo (vide Sex Pistols) da rentabilidade comercial da rebeldia. Também pudera: misturar Sex Pistols com Bob Dylan, coturno e objetos perfurantes com passeios a beira do rio com direito a banho de sol, deixaria qualquer *punk da periferia* paulista<sup>29</sup>, ainda menos sorridentes.

Essas declarações de Renato Russo convergem para uma questão central: a música, a estética, os princípios punks são, para a Legião Urbana, uma influência e não um princípio fechado, dogmático, que os prenderia a somente um ritmo, uma batida, uma temática, ou ao início único referido acima. De certo, uma influência importante, pois permanecerá presente em todos os discos da Legião Urbana. Porém, jamais a única. Outras eram os *folk-rocks* de Bob Dylan, “as *Suns Sessions*, de Elvis ou os gritos de *Love Me Do*, dos Beatles” (Vianna, 1995: 03). Ou ainda, o pós-punk inglês<sup>30</sup>, cujas principais bandas foram *U2*, *The Smiths*, *Joy Division*, *Gang of Fours*.

No entanto, o contexto de surgimento da Legião Urbana clamava por rupturas e, assim – na tardia reinvenção (ou versão) brasileira do que ocorria nos Estados Unidos e Inglaterra – outras características do punk também foram apropriadas. Não só pela Legião Urbana, mas também pelas bandas de rock que, ao seu lado, compunham o novo cenário da música no Brasil dos anos oitenta, são elas (as características): a utilização de uma linguagem e de uma temática das ruas na constituição das letras de canção que trazia de volta o rock para perto do seu principal público, os jovens; a simplicidade das composições musicais e da linguagem das letras de canções, bem como, o rompimento das distâncias existentes entre os artistas e a platéia.

<sup>29</sup> Refiro-me aqui a uma canção de Gilberto Gil, intitulada *Punk da periferia*.

<sup>30</sup> Estilo musical derivado do punk e caracterizado tanto por uma maior elaboração musical – com a inserção de outros instrumentos (percussão, teclados e violões) – quanto por uma maior preocupação na confecção das letras de canções. As bandas citadas são as principais deste estilo surgido também na Inglaterra.

Estas características tornaram-se emblemáticas, sendo adotadas por bandas muito distintas, inclusive aquelas que nem de longe se identificavam com o “movimento punk”, como é o caso da *Blitz* e dos *Paralamas do Sucesso*. Esta última, embora tenha tocado no primeiro festival punk do Rio de Janeiro (Circo Voador, 1983), nada tinha de punk a não ser o imediatismo que ele proporcionava. Sobre tais influências, afirmou Herbert Vianna<sup>31</sup>, o vocalista da banda, ao jornalista Ricardo Alexandre, em entrevista recente:

Havia uma intenção de contrapor a uma música que não falasse das coisas da rua. Agora, você podia tocar três acordes e se comunicar. Podia também não ser poeta e escrever coisas rápidas e simples sobre o que estava acontecendo – e isso foi fogo no palheiro mesmo. Pegamos a música brasileira no contrapé (*apud*, Alexandre, 2002: 126).

A simplicidade na composição e nas letras, assim como a temática voltada para o universo jovem e urbano, tornavam-se expressão das rupturas propostas em relação à geração anterior, a dos artistas vinculados a MPB. Os discursos dos críticos musicais sobre essa “cena roqueira” que se constituía, na década de oitenta, em torno de bandas provenientes principalmente do Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, afirmavam que as bandas que formavam o então novato “rock brasileiro”, estabeleciam rupturas em relação ao que outros críticos musicais, agora os da década de setenta, tinham denominado – a partir de uma declaração de Caetano Veloso – de “linha evolutiva da MPB” (Bahiana, 1980). Segundo os críticos, naquela altura, a MPB, apesar de ser hegemônica no mercado fonográfico, estaria dividida em duas alas, estilhaçada, pois era disputada pelos artistas engajados no processo de abertura política do país, como Elis Regina, Gonzaguinha e Chico Buarque, defendidos pela crítica musical e, por outro lado, pelos fundadores da tropicália<sup>32</sup> em 1967, principalmente, Caetano Veloso e Gilberto Gil, que pouco mais de dez anos depois representavam o *establishment* da música brasileira, e eram acusados por músicos e por críticos de não assumirem uma postura política na luta pelo fim da ditadura que assolava o Brasil há quase duas décadas (Dapieve, 1995; Alexandre, 2002).

---

<sup>31</sup> Herbert Vianna representou um importante papel na trajetória artística da Legião Urbana. Além de incluir a canção *Química*, de autoria de Renato Russo, no primeiro disco do Paralamas do Sucesso, *Cinema Mudo*, lançado em 1983, foi através de sua mediação que chegou à gravadora EMI-ODEON uma fita demo com algumas canções da Legião Urbana, o que ocasionou a contratação do grupo, em 1984.

<sup>32</sup> O movimento tropicalista representou papel importante na difusão do rock no Brasil quando adicionou a sua digestão antropofágica às guitarras elétricas, trazendo para o Brasil um “gostinho” da contracultura que atingia a França e os Estados Unidos. Antes da Tropicália, o movimento da Jovem Guarda surgido nos fins da década de 50 foi pioneiro ao cantar e produzir pela primeira vez no Brasil, canções de rock. Na década de setenta, grupos como Mutantes e Secos e Molhados, além de cantores como Raul Seixas e Rita Lee, foram pioneiros na introdução do rock no Brasil. Sobre a Tropicália, ver: Vasconcelos, 1977; Naves, 2000. A respeito da Jovem Guarda, conferir: Medeiros, 1984. Sobre o rock no Brasil dos anos setenta, ver: Bahiana, 1980.

O crítico musical Arthur Dapieve descreve, sem economizar nos adjetivos, a “ala enriquecida” da MPB, naquele momento:

Tal como o rock lá fora, a MPB se aburguesara, autocomplacente e autofágica – estéril. Sustentar este gênero hipertrofiado saía caro para as gravadoras. O disco do tronco principal da MPB tinha um intérprete caro, que cantava um repertório caro (em direitos autorais) sustentado por músicos e produtores caros, sem falar em eventuais participações ou gravações no exterior. E, apesar de todo este aparato, nem vendia muito. Trinta ou quarenta mil cópias eram comemoradas efusivamente (Dapieve, 1995: 23).

E em seguida conclui, definindo o papel e as características do “rock brasileiro dos anos oitenta” no cenário político-cultural brasileiro daquela década:

O que era então este tal de BRock [termo cunhado pelo crítico na tentativa de “classificar” o rock brasileiro dos anos oitenta]? Era o reflexo retardado no Brasil menos da música do que da atitude do movimento punk anglo-americano: do *it your self*, ainda que não saiba tocar, ainda que não saiba cantar, pois o rock não é virtuoso. Era um novo rock brasileiro, (...) falando em português claro de coisas comuns ao pessoal da sua própria geração: amor, sexo, política, polaróides urbanas, dores de crescimento e maturação – mensagens transmitidas pelas brechas do processo de democratização (Idem).

Em que pesem todas as diferenças temáticas, melódicas e de construção da imagem pública das bandas e dos artistas do “rock brasileiro dos anos oitenta”, pode-se dizer que pelo menos uma característica elas apresentavam em comum (além do fato de fazerem rock): concordavam com os críticos musicais que era necessário realizar rupturas em relação a MPB. O discurso dos músicos converge, nesse quesito, com o discurso dos críticos<sup>33</sup>. Os membros da Legião Urbana, entrando no debate que se formava, afirmavam a necessidade de mudar o tom e a temática do diálogo com o público:

Não tem mais corinho vocal e vozes em falsete falando das belezas naturais de um país imaginário, nem violãozinho com cordas e orquestras, agora é energia e distorção, tambores rufando em 4 por 4 e a voz gritando pra você: ‘Somos os filhos da revolução, somos burgueses sem religião, nós somos o futuro da nação, geração coca-cola’, ‘Nas favelas, no senado, sujeira pra todo lado ... Que país é este?’ (Dado Villa-Lobos, s/d: 118).

Era um corte proposital em relação a MPB, era a valorização da juventude nos anos oitenta (Renato Russo *apud* Dapieve, 1995: contracapa).

Era outro jeito de falar de amor, porque é algo do que o ser humano não pode escapar. Aconteceu que, na nossa cabeça, as pessoas dos [anos] 60 tinham falado disso [paz e harmonia] da maneira

<sup>33</sup> O crítico musical Arthur Dapieve, escreve: “a afirmação do BRock passou também pela presença de pessoas-chave nos meios de comunicação. No jornal ‘O Globo’ e na Revista ‘Pipoca Moderna’, Ana Maria Bahiana. No ‘Jornal do Brasil’, Jamari França. Na revista ‘Som Três’ e na rádio Excelsior FM, de São Paulo, Maurício Kubrusly”. E em seguida aponta que, apesar da colaboração da crítica com os músicos, “a relação entre artistas e jornalistas, nem sempre foi – e nem poderia ser – muito amistosa” (1995: 32)

mais clara possível, através de flores e de amor. Não deu certo; então vamos falar de outra maneira, mais dura. (Renato Russo *apud* Assad, 2000: 202).

E foi falando desse modo simples e direto, sem exaltações das belezas naturais do país, dos “barquinhos” e “garotas de Ipanema”, sem pensar que “gente é para brilhar” ou que letras de músicas devem ser ou complexas e ininteligíveis ou vazias e superficiais, que a Legião Urbana, já no Rio de Janeiro, lança seu primeiro disco, em 1985, pela gravadora EMI-ODEON, aquela que até hoje, depois de quase dez anos do fim da banda, ainda põe no mercado praticamente um disco a cada ano, fazendo da Legião Urbana, “a banda extinta mais ativa do país”<sup>34</sup>.

Antes de analisar, de modo geral, a produção artística da Legião Urbana, torna-se necessário esclarecer ainda alguns pontos relativos ao contexto de seu surgimento, bem como apontar a atuação de alguns outros atores sociais responsáveis, segundo o discurso dos críticos musicais, pela fixação do rock no Brasil dos anos oitenta.

Se, como mostrado acima, certo setor da crítica musical tinha afinado seu discurso em relação aos músicos, ou seja, tanto artistas quanto críticos tinham naquele contexto um discurso comum, afirmando a necessidade de romper com a chamada “linha evolutiva da MPB”, que se mostrava “autocomplacente” e “estéril”, além de “sair caro para as gravadoras”, era de se esperar que os empresários da música também olhassem com “bons olhos” esta “nova” forma de expressão (o rock), menos dispendiosa, com uma potencial capacidade de absorção e, por conseguinte, de gerar lucros para as gravadoras. É o que se pode ver neste trecho retirado de um livro recente que aborda o rock produzido na década de oitenta, o contexto de sua produção e os “motivos” de sua rápida absorção pela indústria fonográfica:

As gravadoras adoravam aquilo [os novos grupos de rock]. Não porque julgassem genial ou revolucionário, mas porque era barato. Bandas que compunham o próprio repertório e dispensavam arranjadores, orquestras, músicos convidados. Trios, quartetos e quintetos de estrutura simples e eficiente. Guitarra, baixo, bateria, teclado e voz, uma geração providencial para quem tinha que lidar com a queda livre do mercado de discos no país. (Alexandre, 2002: 129).

Opinião certamente compartilhada pelo empresário e produtor musical da gravadora multinacional WEA, André Midani, que muito lucrou com a “nova cena”:

---

<sup>34</sup> Título de matéria escrita pelo jornalista Ronaldo Soares, na Folha de São Paulo, 18/01/2001. O jornalista afirma ainda (além do sugestivo título) que “o Legião mantém a mesma média de lançamentos de qualquer banda em atividade: um álbum por ano” e que “após a morte do cantor [Renato Russo] e o fim da banda, o Legião passou a exibir uma vitalidade – no sentido comercial – de dar inveja a muitos grupos em atividade”. A seguir, no terceiro e quarto capítulos da dissertação, serão analisadas estas questões apontadas pelo jornalista.

Tive de buscar quem fizesse música barata e encontrei a música vinda das garagens. Uns garotos juntos que nem sabiam muito sobre música, fazendo gravações meio de qualquer maneira, mas muito espontâneas, e assim fugindo aos padrões do Yes [grupo americano de rock progressivo, famoso por suas mega-apresentações], que produzia disco de 1 milhão de dólares. A indústria e os artistas viviam assombrados por esses custos fantasmagóricos (*apud*, Idem).

Os principais canais de difusão do rock naquele período – ou num discurso empresarial: onde se podia “buscar quem fizesse música barata” – estavam localizados na cidade do Rio de Janeiro e eram uma rádio e um circo, que trabalharam juntos na divulgação das “últimas novidades”. A rádio, era a “Fluminense FM” criada em 1982, em Niterói; e o circo era o “Voador”, “um audacioso misto de centro cultural e comunitário aberto a todas as manifestações artísticas e educacionais” (Dapieve, 1995: 31), instalado primeiramente na praia do Arpoador e, em seguida, transferido para a Lapa, na região central da cidade. As interações entre a rádio “Fluminense FM” e o “Circo Voador” se deram por meio de um projeto intitulado “Rock voador”, em que o “espectador assistia a shows de bandas que só tocavam na emissora de Niterói. E, na programação desta, o ouvinte escutava bandas que só se apresentavam sob a lona” (Idem). Foi no trabalho interativo entre esses dois mecanismos de difusão que a Legião Urbana entrou no circuito de rock<sup>35</sup> que se formava naquela cidade, se apresentando no Circo Voador em 1983 e tendo posteriormente a canção *Geração Coca-cola* divulgada na rádio Fluminense.

Estes dois veículos de difusão ainda estavam restritos a um pequeno público, mas uma série de fatores logo transformaria o que era *underground*, em *mainstream*. A avidez das gravadoras por um produto menos dispendioso e mais lucrativo fez das novas bandas – provenientes não só do Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, mas também de outras capitais como Porto Alegre e Belo Horizonte – um de seus principais negócios, acompanhando e (concretizando, no plano musical) a constituição de um mercado de bens simbólicos destinados especificamente aos jovens, impulsionado pela também crescente difusão dos meios de comunicação no Brasil, que já começava a se configurar a partir da década de setenta (Ortiz, 1988)<sup>36</sup>.

<sup>35</sup> Além do Circo Voador, no Rio de Janeiro o circuito de rock girava também em torno das boates e danceterias, como afirma Dapieve: “No Rio, o Legião tocou em praticamente todos os palcos disponíveis: Let it be, Manhattan, Metrôpolis, Mistura Fina, Mamute, Mamão com Açúcar, Morro da Urca (o circuito do ‘M’, como era conhecido)” (1996: 133). Em São Paulo o circuito era composto pelas seguintes boates: Madame Satã, Carbono 14, Rose Bom-Bom, Napalm e Rádio Clube.

<sup>36</sup> Helena Abramo, referindo-se ao estudo de Renato Ortiz, afirma que: “em 1980, havia mais de 19 milhões de aparelhos de TV no Brasil, o que significa que cerca de 70% dos domicílios brasileiros possuíam um aparelho; entre 1967 e 1980, a venda de toca discos cresce em 813% (Abramo, 1994: 163, nota 4)”.

A solidificação do “rock brasileiro dos anos oitenta” no cenário cultural foi acompanhada pela edificação de um vasto mercado voltado especificamente para a juventude, que envolvia a indústria cultural em todas as suas ramificações (as gravadoras de disco, o cinema, a televisão, o rádio). O *Almanaque Anos 80*, recentemente publicado (2004), exemplifica essa questão de modo significativo. Já em sua apresentação, nota-se a verdadeira enxurrada de produtos destinados ao consumo dos jovens, produzidos naquela década:

Responda Rápido: Quantos joysticks você quebrou jogando Decathlon ou Atari? Teve pesadelos com o boneco do Fofão? Cantou ‘eu sou free, sempre free’ com o Sempre Livre? E ouviu Ultraje a Rigor, Ritchie e Dr. Silvana? Assistiu na *Sessão Comédia* a *Super Vicky*, *Caras e Caretas* e *Primo Cruzado*? (...)Você gostava mais da Formiga Atômica ou do Bionicão? Fez bola com chiclete de Banana Bupaloo ou comeu Mirabel com Fanta Limão no recreio? Pegou um pedacinho de Geleca verde e fingiu que era meleca? Argh! Bom, mas você juntou chapinhas da Coca-Cola para trocar por iô-iô Russel, não? (Alzer, 2004: 09)

Paremos por aqui, pois a lista se estende por mais três parágrafos de descrição (bem humorada) da enorme quantidade de bens simbólicos e mercadorias que expandiam a versão brasileira da sociedade de consumo.

Quanto às produções cinematográficas, em particular, é interessante destacar que filmes como *Menino do Rio*, de Pedro Calmon (1981), *Bete Balanço* (1984) e *Rock Estrela* (1986), de Lael Rodrigues, incluíam em suas trilhas sonoras, canções de grupos de rock, além de terem no elenco roqueiros que despontavam no meio musical, como Lulu Santos, Cazuzza, Lobão e Léo Jaime. Seus roteiros expressavam uma tentativa de retratar questões vivenciadas pelos jovens na metrópole, atingindo significativo sucesso entre eles e contribuindo para a ampliação do consumo do rock e dos produtos que o circundam<sup>37</sup>. A década de oitenta torna-se assim o momento em que a indústria cultural se consolida no território nacional.

Além de todos esses aspectos, vale mencionar um acontecimento político que também contribuiu para que este gênero solidificasse suas bases, seus modos de comportamento e suas formas de consumo no país. Tal acontecimento se deu quando da realização, em Curitiba, de um comício pela campanha para as eleições diretas para presidente. O então deputado Ulysses Guimarães presidente do PMDB (partido de oposição ao governo militar), fez da canção *Inútil*, do grupo de rock paulistano Ultraje a Rigor, um dos hinos da campanha das “Diretas já”:

---

<sup>37</sup> Nesse contexto, além do cinema, a poesia e o teatro, através de alguns grupos como o da poesia marginal e do grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone, também voltavam suas manifestações para um público juvenil (Bryan, 2004).

Irritado com declarações do porta-voz do general-presidente João Figueiredo, Carlos Átila, de que o comício pelas diretas em Curitiba só serviria para desestabilizar o processo sucessório, Ulysses prometeu mandar-lhe o compacto com ‘Inútil’ de presente. ‘Ele que repita isso, que toque o disco e fique ouvindo’, declarou o político em 13 de janeiro de 1984. A canção tornou-se o *hit single* da Campanha das Diretas (Dapieve, 1995, 107).

O contexto político da década de surgimento do “rock brasileiro” foi marcado pelo lento processo de redemocratização da sociedade, expresso no afrouxamento do controle social e político exercido pelo governo ditatorial, iniciado em 1978 quando foi revogado o Ato institucional de número cinco (AI-5) e, por conseguinte, na campanha pelas eleições diretas para presidente. Este momento de certo relaxamento dos aparelhos de repressão e censura<sup>38</sup> foi certamente importante para o desenvolvimento e difusão dos diversos temas retratados nas canções das bandas de rock. Contudo, algumas bandas tiveram canções censuradas no início da década, num exemplo da ainda temida atuação da censura no Brasil que só terminou definitivamente com a aprovação da Constituição de 1988, que encaminhava o país para sua primeira eleição para presidente, após quase trinta anos de ditadura militar.

A década de oitenta apresentou, ainda no âmbito político, outras formas de atuação que não se restringiram às tradicionais. Como vimos acima, as manifestações culturais da juventude estavam voltadas, nesse período, para uma forma de atuação espetacular no espaço urbano (Abramo, 1994) em que o estilo e os elementos que o compõem (dentre os quais a música é um dos principais) tornam-se expressões de visões críticas da sociedade, configurando-se como um modo de atuação não institucionalizada na esfera pública. Acrescentando a tal contexto uma outra forma de atuação política, Marcelo Coelho, no prefácio de uma das publicações recentes sobre a “cultura jovem” dessa década, afirma:

[Na década de oitenta] ocorria entre os jovens, no Brasil e no mundo inteiro, um arrefecimento nas formas tradicionais de organização e protesto político. Pela primeira vez no país, uma geração nascia e crescia sob a égide absoluta da cultura de massas americana, da TV, da sociedade de

---

<sup>38</sup> Outra distinção clara entre as gerações da MPB e do rock dos anos oitenta, diz respeito às conseqüências da ditadura e da atuação de seus aparelhos repressores na constituição das letras de música. Os artistas da MPB, tendo que lidar com os vetos da censura, desenvolveram, através de uma rebuscada linguagem poética, formas de burlar os nem sempre eficientes olhos do censor. Por outro lado, despreocupados com este aparelho repressor que já apresentava sinais de relaxamento na década de oitenta, os compositores de rock retomaram o uso de uma linguagem direta e simples para falar de temas proibidos e tecer duras críticas à sociedade brasileira. Alguns temas retratados de modo direto são: violência urbana, tortura, consumo de drogas, dentre outros. Esta declaração de Renato Russo, exemplifica de modo claro as divergências existentes entre as duas gerações: “Realmente não precisamos entrar nessa de masturbação intelectual, vocabulário hermético e citações de autores desconhecidos para provar qualquer coisa sobre nosso país. Isto é insegurança de uma geração mais velha, frustrada, porque não teve permissão para abrir a boca. Não precisamos disto. Por que não falar o que você sente, sem gramática correta, sem preocupações políticas?” (*apud* Bryan, 2004, p.138).



consumo (...). Uma nova cultura já descompromissada de qualquer identificação partidária começava a se afirmar (...) como uma abertura também política para questões que não constavam do programa da esquerda tradicional: a reivindicação enfática da liberdade individual e o fato de colocar-se as drogas, a sexualidade e o prazer na ordem do dia (Coelho, 2004: 18).

Deste modo, vemos que a identificação dos jovens com o rock dos anos oitenta tem suas raízes estabelecidas nessas novas formas de atuação política não institucionalizadas. Tanto no âmbito político, quanto econômico<sup>39</sup> e cultural, o contexto era favorável ao surgimento dessa nova forma de expressão artística. Músicos, artistas, críticos, cineastas, empresários e políticos afinavam o discurso em favor do “rock brasileiro dos anos oitenta”. Este discurso e as práticas, produtos e condutas que com ele se relacionavam, eram direcionados para um público específico que – em se tratando do rock e dos bens de consumo, formas de comportamento, linguagens, símbolos, ídolos e ícones que, como vimos, integram e circundam historicamente este produto cultural – era majoritariamente jovem.

Embora a década de oitenta seja considerada por alguns autores como um contexto em que se obteve um aumento do poder de consumo da população jovem das grandes cidades – principalmente pela absorção de quantidade significativa dos jovens das classes populares pelo mercado de trabalho (Madeira, 1992) –, bem como um acirramento das lutas pela afirmação de direitos iguais para setores “oprimidos” da população brasileira tal como mulheres, negros e homossexuais (Abramo, 1994), pode-se dizer, contudo, que “o roqueiro ‘padrão’ desse período é concebido como homem, ‘jovem’, ‘heterossexual’, ‘branco’, de classe social abastada ou remediada, e habitante dos grandes centros urbanos (...). E seu público, de modo geral, reconhecidamente tendeu a se concentrar nas camadas médias e altas brasileiras, assim como nos grandes centros” (Ribeiro, 2005: 13)<sup>40</sup>.

Em outras palavras, não era qualquer jovem que freqüentava o Circo Voador e os bares, boates e danceterias que agregavam, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, as novas bandas de rock e seu público de classe média. Foi somente, na segunda metade da década de oitenta, com a crescente profissionalização dos músicos, que o “rock nacional” atingiu parcelas

---

<sup>39</sup> Não busco aqui realizar uma análise pormenorizada dos contextos político e econômico da década de oitenta, mas sim, realçar alguns aspectos que influenciaram diretamente nos acontecimentos vinculados ao surgimento do “rock brasileiro”, inextricavelmente relacionado à trajetória artística da Legião Urbana, cuja análise é o objetivo deste capítulo. Para interpretações detalhadas do contexto político e econômico da década de oitenta, ver respectivamente: Sader, 1988; Madeira, 1986.

<sup>40</sup> Como veremos a seguir a Legião Urbana foi uma banda excepcional no que diz respeito a caracterização socioeconômica de seu público, uma vez que sua produção artística foi, e ainda é, consumida por jovens de diferentes e conflitantes estratos da sociedade brasileira.

mais diversificadas da juventude no Brasil. Bandas que iniciaram suas carreiras tocando em bares e danceterias, subiam sucessivamente na escalada do sucesso apresentando-se, agora, em casas de show e ginásios, passando, em seguida, para estádios de futebol com mais de 60 mil pessoas reunidas. Segundo os críticos musicais e os próprios músicos foi a partir da realização do Festival *Rock in Rio*, em janeiro de 1985, que a profissionalização tomou conta deste setor (Dapieve, 1995; Alexandre, 2000). O festival, que reuniu platéias de mais de cem mil pessoas por dia, em nove dias de apresentações de atrações internacionais e nacionais, trouxe definitivamente para o país todo o aparato industrial e empresarial que já era característico do rock nos Estados Unidos e Europa<sup>41</sup>. Deste modo, logo após o Festival, instaurou-se a filial brasileira da “indústria do rock” que transformou, instantaneamente, bandas e cantores – que um pouco antes ainda tocavam em garagens e porões – em verdadeiros “ídolos do rock nacional”, transformando e expandindo um movimento que ficara restrito ao eixo Rio-São Paulo para todas as capitais do Brasil.

A profissionalização do rock foi seguida, em alguns casos específicos, de um retorno às “mega-apresentações”, à utilização de grandes aparatos tecnológicos e, conseqüentemente, à construção de uma imagem de “superstars”, assumida, publicamente, pelo vocalista Paulo Ricardo, do grupo RPM, que desfilou pelas revistas e passarelas de moda da época como o novo “símbolo sexual” do “rock brasileiro”. Contudo, mesmo com a “superprodução” e “superexposição” de bandas como o RPM, e a profissionalização das demais, que sem dúvida contribuiu para a expansão dessa música para outras camadas sociais, o “rock brasileiro dos anos oitenta” ficou reconhecido – independentemente dos temas retratados em canções de algumas bandas que apresentavam temáticas sociais e chegaram até a gravarem video-clips em favelas – como uma música feita de “jovens para jovens” da mesma classe social. Naquele período, concorriam com o rock, outros estilos musicais importados, principalmente a *discotheque*, a *funk music*, e também o *hip-hop*, que seriam assimilados pelos jovens das camadas populares (Vianna, 1988; Bahiana, 1980).

---

<sup>41</sup> Alguns dados são pertinentes para termos uma dimensão da mega-estrutura montada para o Festival: construção da Cidade do rock (local onde seria realizado o evento), num espaço de 250 mil metros quadrados, onde foram instalados – além de um palco de 5600 metros quadrados cuja construção custou cerca de 4,5 milhões de dólares – bares, dois shopping centers, uma farmácia, um mini hospital e dois vídeo centers. “O sistema de som também não era nada fraco, propagando-se audível a uma distância de 320 metros. Eram 70 mil watts em cem toneladas de equipamentos. As 250 caixas acústicas eram importadas da Pensilvânia e distribuídas em quatro mesas de 32 canais cada uma. A iluminação, semicomputadorizada, ficava por conta de 3200 refletores e trinta canhões de luz, somando 50 mil watts de potência” (Alexandre, 2002: 190).

Se, no quesito público, as bandas convergiam para um tipo característico de ouvinte, em relação às influências musicais, apresentavam uma considerável diferenciação. A mistura de elementos de gêneros musicais como reggae, ska, funk, soul com os ritmos e sonoridades característicos do rock, juntamente com a posterior incorporação de certos ritmos da tradição da cultura popular brasileira, configurou uma pluralidade de influências diversas, gerando grupos de rock com sonoridades muito distintas. Neste sentido, os grupos de rock locais pareciam acompanhar a fragmentada “cena pop internacional [que] passou a funcionar à base de estilhaços de novos ‘movimentos’ (...), todos com direito aos seus 15 minutos de fama e hits” (Vianna, 1995: 01). A fragmentação também era a tônica das manifestações culturais da juventude que, a partir da década de oitenta, abriam novas possibilidades para a constituição de agrupamentos juvenis. Isto ocorreu devido ao fato dos jovens passarem a se organizar em movimentos culturais em que aparecem configurados uma multiplicidade de estilos de vida, voltados principalmente para o lazer e o consumo de produtos vinculados a estilos musicais e caracterizado, ainda, por uma forma espetacular de se fazer presente no espaço público. A década de oitenta permitia a combinação, a variação, a apropriação de elementos diversos para forjar uma identidade ou, no caso das bandas de rock, uma sonoridade própria.

O quadro geral das bandas de maior sucesso naquele período era caracterizado por três cenários principais: São Paulo, berço das bandas Titãs, Ultraje a Rigor e Ira!; Rio de Janeiro, onde surgiram Paralamas do Sucesso, Blitz, Barão Vermelho, RPM, Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens, além de cantores como Lobão e Lulu Santos; e Brasília, onde foram criadas a Legião Urbana, Capital Inicial e Plebe Rude. Como cenas secundárias, figuravam outras capitais, como por exemplo, Porto Alegre, na qual surgiu a banda Engenheiros do Hawaí. Em geral, excetuando-se as bandas de São Paulo, todas as outras acabaram por se estabelecer no Rio de Janeiro, local em que a indústria fonográfica se firmou.

Quanto ao aspecto temático, pode-se dizer que, exceto pelo Barão Vermelho e Lobão (em um certo momento de sua trajetória) as bandas surgidas no cenário carioca abordavam temas relativos ao cotidiano na zona sul da cidade, reduto dos jovens das camadas médias e altas, sendo por isso rotuladas bandas de “rock de bermudas”, por alguns críticos. As demais bandas, por outro lado, eram mais contundentes nas críticas sociais e existenciais, sendo consideradas por esses mesmos críticos como bandas mais “politizadas”, ainda que esses elementos temáticos

surgissem em momentos diferentes da trajetória de cada uma delas e se expressassem de modos distintos<sup>42</sup>.

Essa caracterização temática se refletia na sonoridade dos grupos. Embora ambos conjugassem influências múltiplas do folk, blues, reggae, ska, soul, incorporando ainda elementos sonoros das culturas populares brasileiras, o “rock de bermudas” tendia para um som pop, ao contrário das bandas ditas “politizadas”, onde as influências do punk eram mais significativas. É pertinente enfatizar que essas classificações referem-se simplesmente a tendências e não podem ser tomadas como regras gerais. Apenas para mencionar um exemplo em que essa classificação torna-se confusa, vale lembrar que o Ultraje a Rigor, embora apresentasse letras com conteúdo irônico e irreverente, com som marcadamente pop, fazia críticas significativas à sociedade brasileira.

Inserida nesse contexto, a Legião Urbana foi uma das principais bandas “politizadas”. Em sua produção artística, não economizaria influências musicais, literárias, temáticas e performáticas, para compor uma obra múltipla que comporta uma diversidade de pontos de vista sobre o conceito de juventude e que não é nem punk, nem new wave, nem metal, mas, simplesmente, Legião Urbana.

### 2.3 Elementos gerais da obra: temáticas e sonoridades

*Tem coisas que são da mesma linha. Baader-Meinhof blues, no primeiro [disco]; no segundo tem Fábrica ou mesmo Índios; no terceiro, Que país é este e Mais do mesmo; no quarto tem Há Tempos; no quinto tem Teatro dos vampiros; e, no Descobrimento do Brasil, você tem Perfeição. Eu gostaria de acreditar que são músicas completamente diferentes, mas, se você parar para pensar, a gente está falando da mesma coisa.*

(Renato Russo)

No decorrer de sua trajetória artística a Legião Urbana lançou no mercado oito discos, sendo que o último deles, *Uma outra estação* (1997) foi lançado após a morte de Renato Russo<sup>43</sup>.

---

<sup>42</sup> Sobre os rótulos e etiquetas atribuídos às bandas do rock brasileiro dos anos 80, ver: Dapieve, 1995; Alexandre, 2002; e Bryan, 2004.

Todos foram lançados pela gravadora EMI-ODEON, localizada na capital do Rio de Janeiro, cidade para a qual os integrantes da banda se mudaram quando da gravação do primeiro LP. A formação da banda também se modificou durante seus catorze anos de trajetória artística (1982 – 1996). Sua primeira formação era constituída por Renato Russo (baixo e vocais), Marcelo Bonfá (bateria), Eduardo Paraná (guitarras) e Paulo Paulista (teclados). Em seguida, com a saída do guitarrista Eduardo Paraná e de Paulo Paulista (o primeiro convidado a se retirar por que tocava bem demais o seu instrumento, segundo Renato Russo, algo impróprio para uma banda com influências do punk)<sup>44</sup>, passa rapidamente pela banda outro guitarrista, Ico Ouro Preto, que é substituído por Dado Villa-Lobos, guitarrista definitivo da banda. No período de gravação do primeiro disco, agrega-se ao grupo o baixista Renato Rocha (Negrete). Sua entrada decorreu de uma tentativa de suicídio de Renato Russo que, ao cortar os pulsos, ficou impossibilitado, por algum tempo, de tocar com a mesma destreza. Renato Rocha permanece na banda até o lançamento do terceiro LP. Após sua saída a Legião Urbana se apresentará sempre como um trio (Renato Russo, Marcelo Bonfá e Dado Villa-Lobos) acompanhado, nos shows, por músicos convidados.

Arthur Dapieve, jornalista, crítico musical e autor de uma biografia de Renato Russo, expõe sua interpretação dos dois primeiros discos: “Se o disco de 1985 [*Legião Urbana*] retratava a busca pela ética na esfera pública, o de 1986 [*Dois*] voltava sua atenção para a busca pela ética na esfera privada” (2000: 76). Isto é, Dapieve coloca em oposição elementos advindos da influência do punk, principalmente a escolha por tratar de temas relacionados à sociedade através de um discurso politizado, presente no primeiro disco, em relação a uma mudança no segundo disco, que privilegiaria questões voltadas para o âmbito pessoal, íntimo, privado. E repete a mesma análise para os dois discos seguintes, *Que país é este? 1978/1987* (1987) e *As quatro estações* (1989), o primeiro seria voltado para a esfera pública e o segundo para a privada.

No entanto, tal oposição não se mantém consistentemente (como o próprio Dapieve assume no posfácio à terceira edição de seu livro (1996:213)). Na verdade, em todos os discos da Legião Urbana, a mensagem apresentada não se prende a uma ou outra esfera de atuação,

---

<sup>43</sup> A discografia completa da Legião Urbana (incluindo os discos lançados após seu término), bem como os álbuns da carreira solo de Renato Russo estão listados no item 7 (Discografia) deste trabalho.

<sup>44</sup> No entanto, se por um lado Renato Russo seguia a máxima do punk de “não precisar saber para poder tocar”, a ponto de retirar da banda um guitarrista que “solava demais”, por outro, ele apresentava uma considerável preocupação em cantar bem, tanto é que foi considerado pela crítica e pelo público como um dos principais cantores do rock brasileiro. Esta questão relativiza até que ponto o “não saber tocar e cantar”, um dos principais lemas do punk, pode ser apropriado para certos elementos e não para outros.

integrando-as de modo mais ou menos evidente em todas as canções. Mesmo quando se trata de questões explicitamente relativas ao plano privado (em *Será, Ainda é Cedo, Teorema, Por enquanto e Perdidos no espaço*, só para mencionar algumas faixas do primeiro disco), as canções expressam um questionamento político e mantêm-se coerentes com as mensagens presentes naquelas em que a temática sócio-política é identificada de modo mais imediato.

Tomemos como exemplo o terceiro disco, *Que país é este?*, que a julgar pelo título poderia ser enquadrado como um dos mais políticos da banda. Embora boa parte das canções tenha sido herdada do repertório da banda Aborto Elétrico, a composição final revelava pelo menos três canções que tratavam explicitamente da esfera privada: *Eu sei, Angra dos Reis e Depois do Começo*. Além de *Faroeste Caboclo*, que consegue conciliar as duas esferas numa única canção, algo que já havia ocorrido antes em *Baader-meinhof Blues*, do primeiro disco e *Tempo perdido e “Índios”*, do segundo.

Outro exemplo de particular interesse é o quarto disco, *As quatro estações*, lançado em 1989, onde efetivamente houve mudanças na abordagem temática. Durante a série de shows realizada para promover o disco anterior, os músicos retornaram a Brasília depois de quase dois anos sem se apresentar na cidade. O show, realizado no Estádio Mané Garrincha, teve cerca de quarenta e um mil ingressos vendidos e os organizadores se viram forçados a abrir os portões para tentar evitar os tumultos que já ocorriam nas redondezas do estádio. O saldo do espetáculo foi cerca de uma hora e quinze minutos de show – interrompido várias vezes porque a platéia atirava objetos (latas de cerveja, garrafas, tênis) no palco – e uma batalha campal marcada pela invasão da polícia e que teve como consequência um tumulto na cidade: 64 ônibus depredados, 60 pessoas detidas e 385 atendidas pelo serviço médico (Dapieve, 1995: 136). Devido a esse incidente, que não era o primeiro ocorrido em shows da banda<sup>45</sup>, os músicos decidiram adotar uma outra postura e construir uma nova imagem pública. Para tanto, investiram sobre aquilo que era mais valorado pelo público e pela crítica, as canções e, principalmente, suas letras.

---

<sup>45</sup> Em 1986, em um show anterior em Brasília uma menina morreu e várias ficaram feridas durante a apresentação da Legião Urbana, quando houve invasão do fosso do Ginásio Nilson Nelson. “Em Salvador, em fevereiro de 1988, o show foi interrompido após o início de um ‘motim’ na platéia. Em Belém, dias depois, com um chinelo disparado em direção a Renato Russo, encerrou-se o espetáculo. (...) As confusões foram virando rotina. Em junho o grupo se apresentou em duas noites hiper-lotadas no ginásio do [parque] Ibirapuera em São Paulo. (...) Na segunda noite o show foi interrompido por quase meia hora, após uma garrafa ter sido atirada em direção ao palco, passando perto da cabeça de Bonfá. O espetáculo se iniciou com as luzes do ginásio acesas, após intervenção da polícia militar” (Alexandre, 2002: 295).

No novo disco, Renato Russo citava as fontes que lhe inspiravam poeticamente, embora já tivesse feito isso de modo indireto na canção *Eduardo e Mônica (Dois)* e no texto do encarte de *Que país é este?*, onde afirmava, sobre a época de produção das canções daquele disco: “Drummond estava vivo, John Lennon e Sid Vicious também”. Agora as fontes eram claras e explícitas: Camões, a Bíblia, Tao Te King, Buda. No plano musical, fizeram-se presentes bandolins, teclados e violões; mas Renato Russo, na época, alertava: “é um disco de rock” e completava afirmando que a temática das canções não era tão leve quanto se poderia imaginar: “(...) mas também é um disco pesado. Fala de Aids, da condição social do Brasil. (...) É um LP que fala de espiritualidade, cuja primeira frase é ‘parece cocaína / mas é só tristeza’. Tem ‘Pais & Filhos’ que é uma canção sobre suicídio” (*apud* Alexandre, 1995: 362). O que de fato distinguia *As quatro estações* dos anteriores eram as referências à espiritualidade, demarcadas sobretudo pelas fontes citadas. Esse disco significava uma outra forma de falar sobre amor: “o amor na visão da gente, em *As Quatro Estações*, não é uma coisa importante porque as religiões dizem que seja, ou então porque é da natureza humana, mas sim porque pode ser uma espécie de passaporte para outras reflexões e outras sensações” (Russo, 1996: 77), e política: “o novo disco é todo político. Neste disco a gente está falando do espiritual, e hoje em dia não existe nada mais político do que o espiritual” (Assad, 2000: 208).

No entanto, tais referências à espiritualidade já se mostravam presentes, de modo menos explícito, em trabalhos anteriores, como no verso “afinal amar ao próximo é tão démodé”, de *Baader-meinhof Blues (Legião Urbana)*, no título bíblico da canção *Daniel na cova dos leões*, que abre *Dois*, e ainda na trajetória com final trágico do personagem João de Santo Cristo, de *Faroeste Caboclo*, que morre num duelo com o bandido Jeremias.

Mesmo com esse novo foco temático, o aspecto político também está presente em *As quatro estações*: a tortura e a repressão dos tempos da ditadura no Brasil (*1965 (Duas Tribos)*) e a falta de perspectivas da juventude (“Até bem pouco tempo atrás / Poderíamos mudar o mundo / Quem roubou nossa coragem”? *Quando O Sol Bater Na Janela Do Teu Quarto*).

Embora tenham efetuado transformações na imagem pública da banda, que acarretou mudanças nas performances realizadas ao vivo (nos shows da turnê de *As quatro estações*, Renato Russo distribuía rosas para a platéia), os temas abordados nas letras de canções mantinham a continuidade do grupo não privilegiando apenas uma ou outra esfera, mas tentando

conciliar justamente a esfera pública e a esfera privada, o político e o existencial, a rebeldia e o amor, para poder falar e cantar de temas relacionados à juventude.

Os quatro outros discos lançados na década de noventa exprimem com ainda mais clareza essa proposta de reunir numa mesma canção, política, amor, rebeldia e espiritualidade. O primeiro disco do grupo lançado nesta década foi *V* (1991) que, quando comparado à “bem-aventurança pacífica” do quarto, soa “triste”, segundo Dapieve. *Legião Urbana V* é ainda um disco enigmático, não só pelas inúmeras referências a Idade Média (castelos, espadas, dragões e serpentes, que fazem parte da atmosfera de *Metal contra as nuvens*; além da primeira canção, *Love song*, cuja letra é extraída de uma cantiga amorosa do séc. XIII, e do título de outra, *A Ordem dos Templários*), mas, em especial, por uma frase presente no encarte: “Bem vindos aos anos setenta”, que evoca as influências melódicas advindas do rock daquela década. As melodias apresentam agora um flerte com a “música clássica”: a introdução de *Metal contra as nuvens*, uma suíte com quatro partes, é creditada a Johann Pachelbel, do séc. XVII e *A ordem dos Templários* inclui *Doulce Dame de Jolie*, de Guillaume de Machaut, do séc XIV. Contudo, as guitarras e a batida seca da bateria permanecem.

Se, na sonoridade, a Legião Urbana apresenta algumas surpresas, na temática, o grupo não só permanece fiel a sua proposta inicial de mesclar o pessoal e o público, o político e o íntimo numa mesma canção, como a elevam ao máximo. Temas como drogas (*A Montanha Mágica*), juventude (*Teatro dos Vampiros*) e relações amorosas e sentimentais (*Vento no Litoral*), recorrentes nos outros discos, parecem aqui ter adquirido uma densidade profunda conseguindo conjugar a esfera pessoal e pública de modo tão ou mais eficaz que nos outros discos. Esse álbum foi tomado pela crítica e pelo público como um disco “pesado”, triste, melancólico; que parecia fugir aos padrões até ali estabelecidos pela banda.

Com o lançamento do sexto disco, *Descobrimento do Brasil* (1993) a Legião Urbana parece recuperar a felicidade e a harmonia perdidas no disco anterior, mas uma observação mais atenta demonstra que isso ocorre apenas em parte. *Perfeição*, a quarta canção do disco, questionava a retomada de uma alegria possível: “Vamos celebrar a estupidez humana / A estupidez de todas as nações / O meu país e sua corja de assassinos / Covardes, estupradores e ladrões”. *Perfeição* termina com uma ode ao amor, onde a rebeldia punk se casa *perfeitamente* com a espiritualidade: “Venha, meu coração está com pressa / Quando a esperança está dispersa /



Só a verdade me liberta / Chega de maldade e ilusão. / Venha, o amor tem sempre a porta aberta / e vem chegando a primavera / Nosso futuro recomeça / Venha que o que vem é perfeição”.

Invertendo a ordem exposta em *Perfeição*, a última canção do disco, *Só por hoje*, começa com uma expressão do plano íntimo e existencial (“Só por hoje eu não quero mais chorar / Só por hoje eu espero conseguir / Aceitar o que passou e o que virá / Só por hoje vou me lembrar que sou feliz”) e termina com um grito (“Yeah!”) “virtuosamente punk” (Vianna, 1995: 07).

Grito punk que inicia o álbum seguinte, último lançado com Renato Russo ainda vivo, *A Tempestade ou o Livro dos Dias* (1996). *Natália*, canção que abre o disco, parece uma continuação de *Perfeição*: “Vamos falar de pesticidas / De tragédias radioativas / De doenças incuráveis / Vamos falar de sua vida”; e também apresenta um tema que será permanente neste disco, a Aids, a impossibilidade da cura, a proximidade da morte: “vamos falar de doenças incuráveis”. Mais à frente, em *A Via Láctea*, Renato Russo, expõe os sintomas da doença que o atingia: “Hoje a tristeza não é passageira / Hoje fiquei com febre a tarde inteira. (...) Quando tudo está perdido / Não quero mais ser quem eu sou”. E enfim, busca a eternidade, que viria após a sua morte: “E o que disserem / Os nossos dias serão para sempre” (*Esperando por mim*).

Mesmo sendo um disco de despedida (Renato Russo já havia contraído a Aids há seis anos) *A Tempestade ou O Livro dos Dias*, não apresenta mudanças em relação as temáticas dos discos anteriores e, principalmente, a forma de abordá-las. Canções como *Aloha*, por exemplo, tematizam explicitamente questões vivenciadas pelos jovens e parece estar dialogando com *Soldados* do primeiro disco e *Pais & Filhos* do quarto. *Dezesseis* é uma retomada das narrativas épicas de *Eduardo e Mônica (Dois)* e *Faroeste Caboclo (Que país é este?)*. *Música de trabalho*, dialoga explicitamente com *Fábrica*, do segundo disco, expondo a falta de garantias sociais, sobretudo emprego, vivenciadas pelos jovens, a exploração e os danos causados na subjetividade pela opressão político-econômica. *A Tempestade*, demonstra a busca incessante da Legião Urbana em manter intacto o seu projeto poético-musical.

Se *Legião Urbana V* era triste e melancólico, se *O Descobrimento do Brasil* amenizava de certo modo esses sentimentos sem excluí-los totalmente, *A Tempestade* e *Uma outra estação* parecem ser a radicalização da melancolia e da tristeza. Estes dois trabalhos produzidos com a concepção inicial de ser um único disco, em formato duplo, carregam em si o símbolo da morte, a marca da perda, o que por si só já os tornaria tristes em uma sociedade que entende a morte como a dor suprema, viagem sem volta. Todavia, *A Tempestade* (com suas canções de despedida) e

*Uma outra estação* (com sua concepção antológica) expressam mais uma vez a continuidade e coerência do trabalho artístico da Legião Urbana.

*Uma outra estação* exemplifica essa continuidade e coerência por se tratar de uma antologia composta com o intuito de demonstrar a história da banda, como se pode notar na frase presente no encarte: “Ouça este disco da primeira a última faixa. Esta é a história de nossas vidas”. Encerrando uma trajetória de catorze anos, apresenta, além de canções que não foram incluídas em *A Tempestade*, outras que permaneceram fora dos álbuns anteriores, ou seja, composições realizadas em momentos distintos da trajetória da banda: *Dado Viciado*, *Mariane* e *Os Marcianos Invadem a Terra*. Nas quinze canções que o compõem, estão presentes, com intensidade, as diferentes influências da Legião Urbana. No plano das influências musicais estão presentes, tanto canções que dialogam com a música clássica, como *Schubert Ländler*, quanto canções que estabelecem pontos de contato com sonoridades das culturas populares do Brasil, como na última canção do disco, *Travessia do Eixão*, além (é claro) das guitarras distorcidas e da batida seca da bateria, características do punk. No plano temático, o disco encerra com continuidade o projeto poético da banda, demonstrando que a busca por princípios éticos se faz de igual modo na esfera pública e na esfera privada. Temas como ditadura (*La Maison Dieu*), suicídio (*Clarice*), críticas à indústria cultural (*Marcianos Invadem a Terra*), estão presentes em conjunto com temáticas amorosas (*A Tempestade*) e espirituais (*Sagrado Coração*).

A Legião Urbana encerra com esse disco sua trajetória artística, demonstrando, tanto nas influências musicais quanto nas temáticas abordadas, que é possível construir um projeto poético-musical coerente e artesanal, mesmo que circunscrito ao âmbito da indústria cultural. O leitor atento percebe que o pólo temático foi sistematicamente privilegiado na discussão acima, em detrimento de uma análise dos aspectos musicais. Esse segundo pólo da canção é contemplado nos próximos parágrafos.

O primeiro álbum, *Legião Urbana*, apresenta um ecletismo de estilos musicais, algo que também se vê nos primeiros álbuns de outras bandas daquele momento (por exemplo, *Cinema mudo* (1982), dos *Paralamas do Sucesso*). Ainda que a maioria das músicas misture elementos do punk e do pop, com andamento rápido e o trio de instrumentos formando uma massa compacta (como em *Será*, por exemplo), outros estilos se fazem claramente presentes: reggae (*O Reggae*), música eletrônica (*Por enquanto*, música em que o sintetizador substitui as guitarras) e um certo funk (*A Dança*). Duas outras músicas remetem a uma sonoridade pós-punk (a exemplo

da banda inglesa U2): *Ainda é Cedo*, com melodia levada no baixo e o teclado imitando piano; *Soldados*, com a bateria marcial, e teclado-piano. Em resumo: uma base fundamentalmente punk à qual se integram outros estilos.

No *Dois*, a influência punk é mais forte em *Metrópole* e *Plantas embaixo do aquário*, mas, no geral, os teclados estão mais presentes, dando maior consistência às melodias. Além de músicas cuja complexidade sonora vai além dos três acordes emblemáticos do punk, aparecem alguns elementos eruditos, como na canção instrumental *Central do Brasil*. Como vimos, tais elementos tornam-se mais fortes no disco *V* e são retomados em *Uma outra estação*. *Dois* também introduz uma das principais características melódicas, preservadas ao longo da carreira da banda: duas canções acústicas (*Música Urbana 2* e *Eduardo e Mônica*) que remetem às influências folk, herdadas de Bob Dylan. As influências do pós-punk aproximam-se agora de outra banda inglesa, *The Smiths*. Tal aproximação estende-se para além do som (*Quase sem querer* e *Tempo perdido*) até o jeito de dançar e as flores nos shows. Outras duas canções, *Acrilic on Canvas* e *Andrea Doria*, também se aproximam do pós-punk inglês, mas nas vertentes mais próximas do conjunto *New Order*, da gravadora inglesa Factory. Outras canções – *Fabrica* e *Daniel na Cova dos Leões* – assemelham-se ao sintetizar teclado e guitarra, algo novo com relação ao primeiro disco. Quanto a “*Índios*”, tal como *Por enquanto*, do álbum anterior, aparece novamente sem guitarras, mas com solos de violão mais elaborados, além dos teclados também presentes.

Em suma, o ecletismo do primeiro trabalho, aparece aqui redimensionado. Esta é uma característica central que permeia não apenas os dois primeiros, mas todos os trabalhos da banda. Redimensionadas a cada novo álbum, as múltiplas influências sonoras compõem paradoxalmente, uma unicidade melódica particular da Legião Urbana.

Não é necessário estender a análise do aspecto sonoro a todos os outros álbuns, pois os elementos centrais são introduzidos nos dois primeiros e as peculiaridades mais significativas já foram mencionadas acima. Vale reiterar, contudo, que tanto no âmbito temático quanto musical, a obra da Legião Urbana é marcada por redimensionamentos sobre um conjunto coerente de elementos básicos. No plano musical, influências diversas (punk, pós-punk, folk, reggae, funk, elementos da música erudita e rock) que constituem um som eclético; no temático, a afirmação de uma ética que perpassa as esferas do político e do existencial.

A seguir, realiza-se uma breve discussão em torno do estatuto de produto cultural e artesanal assumido pelas canções da banda, bem como a importância das letras de canções no estabelecimento dos diálogos com os fãs, e na construção das imagens da banda como o grupo que “melhor expressou os sentimentos e situações vividos pelos jovens”, para, em seguida, no próximo capítulo, analisar as representações a respeito da juventude presentes em suas canções.

#### **2.4. O que faz a diferença (ou como cantar para os jovens)**

*Os anos 80 são esse liquidificador justamente para mostrar que você pode usar o entretenimento e, dentro do aspecto de massa, você fazer uma coisa que vai ser considerada arte.*

(Renato Russo)

*Agora só artesanato: o resto são escombros.*

(Renato Russo)

Nas análises a respeito da indústria cultural e sua produção e reprodução de produtos culturais podemos identificar alguns discursos opostos e complementares. O primeiro e mais difundido deles, afirma que com a implantação da indústria cultural seria imposto aos “produtos culturais” – neste caso específico, as canções – um processo de padronização que, seguindo os princípios uniformizadores da maior lucratividade capitalista, estabeleceria nesses produtos, os mesmos traços das mercadorias produzidas em série, sufocando, num processo crescente, a margem de criação pessoal e, ao mesmo tempo, programando mercadologicamente a imagem do artista. Segundo tal discurso, indústria cultural seria sinônimo de padronização, estandardização e repetição na confecção de produtos culturais que, do mesmo modo que uma mercadoria comum, carregaria em si um fetiche, escondendo, por trás de seu valor simbólico, as condições sócio-econômicas nas quais foram produzidas. A mercadoria disco seria o principal exemplo desse processo, pois esconderia do consumidor, através do conteúdo simbólico veiculado nas canções, as condições materiais de sua produção e divulgação.

Outro discurso oposto, em parte, a esse, afirma que ao lado do modo de produção industrial da música popular comercial, conviveria um outro, denominado “artesanal”, compreendendo artistas “criadores de uma obra marcadamente individualizada, onde a

subjetividade se expressa, lírica, satírica, épica e parodicamente” (Wisnick, 1979: 07). Argumentando nesse sentido, Wisnick, faz a crítica do primeiro discurso mencionado acima, afirmando que ele só é válido quando se compara a “música erudita” com a “música popular”, algo impossível de se estabelecer no contexto brasileiro no qual “a música erudita nunca chegou a formar um sistema onde autores, obras e público entrassem numa relação de certa correspondência e reciprocidade” (Ibidem: 13). Na verdade, Wisnick critica as bases de tal discurso pautando suas análises no principal defensor desse ponto de vista, o sociólogo alemão T. W. Adorno que, em seu ensaio *O fetichismo da música e a regressão da audição* (2000), apresenta os principais aspectos do discurso descrito acima. Deste modo, o autor, contextualizando o ponto de vista de Adorno, afirma:

A má vontade para com a música popular em Adorno é grande. Podemos entendê-la num europeu de formação erudita. Por um lado, o uso musical para ele é a escuta estrutural estrita e consciente de uma peça, a percepção da progressão das formas através da história da arte e através da construção de uma determinada obra. Por outro, o equilíbrio entre música erudita e popular, num país como a Alemanha, faz a balança cair espetacularmente para o lado da tradição erudita porque a música popular raramente é penetrada pelos setores mais criadores da cultura, vivendo numa espécie de marasmo kitsch e digestivo (aliás, nos países europeus o que trouxe de volta a grande vitalidade da música popular, quando foi o caso, foram os meios elétricos e o rock) (Ibidem: 12-13).

Crítica semelhante é realizada por Morin a certos setores da sociologia francesa “feita por sociólogos, membros de uma *intelligentzia*, que, voluntariamente, colocaria em questão o sentido do mundo, mas de modo algum seus critérios rígidos do belo e do feio, do frívolo e do sério”, sendo, por isso mesmo, incapaz de analisar a canção popular enquanto objeto sociológico. Segundo Morin, para esta *intelligentzia*, a canção popular seria expressão do vulgar e do frívolo, dupla razão para ignorar seu universo multidimensional, prevalecendo um julgamento estético, ao invés de uma análise sociológica, sintetizado na seguinte expressão: “aquilo que se despreza não merece ser estudado ou analisado”(1973: 143-4).

Contudo, ao contrário de seus colegas sociólogos, Morin debruçou-se sobre o aparentemente frívolo e insignificante, demonstrando que a canção popular não é tão vulgar quanto acreditavam seus eruditos colegas franceses e apresentando um outro discurso sobre a indústria cultural e sua relação com os produtos culturais. Este discurso, discutido a seguir, apresenta a possibilidade de entender a produção da Legião Urbana enquanto uma produção artesanal, mesmo que circunscrita ao âmbito da indústria cultural.

Em seu livro *Cultura de massas no século XX* (1984), Morin se dispõe a analisar o surgimento e o funcionamento da indústria cultural, ou seja, a instância responsável, pela produção e reprodução dos bens culturais de consumo nas sociedades capitalistas. Já nas primeiras páginas, o autor postula um dos princípios que envolvem justamente a questão debatida até agora, afirma ele: “a criação cultural não pode ser totalmente integrada num sistema de produção industrial” (Idem: 26). Em outras palavras, esta afirmação expressa a impossibilidade da indústria cultural em padronizar por completo a criação cultural, na medida em que ela mesma depende da invenção para fazer funcionar suas engrenagens. Assim, existe sempre uma margem de criação proporcionada pela indústria cultural<sup>46</sup>. Margem esta, estabelecida a partir do conflito existente entre o artista – ou seja, aquele que, ao contrário do trabalhador convencional, imprime no produto final a marca de sua individualidade – e os outros atores sociais envolvidos no processo de produção que, no caso da indústria fonográfica, é representado pela figura do “produtor”<sup>47</sup>, isto é, o detentor dos conhecimentos técnicos e padronizados através dos quais o produto cultural será finalmente produzido e lançado no mercado. Deste modo, o embate entre o produtor e o artista expressa a tensão existente no interior da indústria cultural, que tende a ver na criação do artista sua “salvação” e seu “calvário”, buscando de todo modo a padronização das formas de criação, algo que não pode realizar com total eficiência sob pena de entrar em crise.

Neste sentido, Morin enfatiza a existência, em relação aos produtos culturais, desta tensão, caracterizada, de um lado, por um impulso em direção ao conformismo e o produto padrão e, de outro, por um impulso em direção à criação artística e à livre invenção (Ibidem: 48). Processo singular descrito acima, quando da discussão em torno das manifestações culturais da juventude e sua absorção pela indústria cultural. Do mesmo modo que tais manifestações podem ser vistas como “o fermento vivo da indústria de massas”, uma vez que alimenta com suas inovações culturais o bolo mercadológico da indústria cultural, o processo de criação artística quando inserido na indústria cultural, também alimenta sua produção: ela é “em certo sentido fundamentalmente dependente da invenção e da criação” (Ibidem:49).

---

<sup>46</sup> Segundo Morin, é somente “no seu ponto extremo de rigidez política ou religiosa que o sistema de Estado pode, durante algum tempo, talvez longo demais, anular quase totalmente a expressão independente” (1984: 49).

<sup>47</sup> O papel do “produtor” de discos não se restringe apenas ao estabelecimento dos padrões e técnicas de produção do disco. Além dessa função, o “produtor” também desempenha importante papel que pode ser comparado ao do “marchand”, no campo das artes plásticas, responsável por “participar ativamente no processo de produção do valor honorífico dos artistas cujas obras plásticas pretende negociar” (Morelli, 1991: 139).

Os integrantes da banda de rock Legião Urbana pareciam conhecer profundamente o funcionamento da indústria cultural, pois souberam conjugar de modo singular a criação e a padronização, dois pólos da indústria cultural. Talvez isso possa ser atribuído a algumas características da trajetória biográfica de pelo menos dois dos integrantes do grupo, Renato Russo e Dado Villa-Lobos. O primeiro, formou-se em jornalismo em Brasília e era profundo conhecedor da história do rock, tendo inclusive montado “bandas imaginárias”<sup>48</sup>, antes de adentrar pelo meio artístico. Dado Villa-Lobos, estudou sociologia na UnB (Universidade de Brasília), antes de entrar para a Legião Urbana e, demonstrando os conhecimentos aprendidos em seus contatos conflitantes com a indústria fonográfica, montou sua própria gravadora em 1994, a exemplo de outros músicos de rock<sup>49</sup>.

Quando do lançamento do disco *Dois* (1986), Renato Russo enviou uma carta para a gravadora EMI-ODEON, empresa responsável pela produção e divulgação dos discos da banda. Leiamos um trecho da carta que não deixará dúvidas sobre os conhecimentos mercadológicos do artista:

“Eduardo e Mônica” – hit single fortíssimo e imediato. Faixa de abertura ideal para o lado 2, não fossem as dificuldades apresentadas pelo resto do material em termos de ordem de apresentação. Não parece convencer muito na única posição encontrada até agora, faixa 4, lado 1, seguida por “Tempo perdido” – até agora imbatível como a última faixa do primeiro lado e densa demais para o airplay extensivo. Muitos acreditam, no entanto, que é a faixa mais forte do disco e, conseqüentemente, hit single instantâneo. Mas não é faixa para ser trabalhada de início. A concepção incluía originalmente uma seqüência final acústica que seria um improviso (violão, vento, fogueira, ondas, efeitos) comentando o tema e as idéias apresentadas pela própria canção e preparando o terreno para a segunda parte do trabalho, no lado 2 (...);. “Central do Brasil” – esta faixa serviria de ponte temática e instrumental para eventuais problemas de incompatibilidade entre as diferenças individuais das outras canções, uma interação entre o elétrico e o acústico (quanto à textura instrumental) e o oblíquo em contraste ao acessível (letras e temática), sendo útil também como complementação quanto ao timing (determinando o equilíbrio entre a duração de tempo dos lados 1 e 2). O impasse tem solução, no entanto: basta que as faixas acústicas, por permitirem sulcos bem mais aproximados, possibilitem a duração de tempo maior em cada lado, sem haver prejuízo para a qualidade de reprodução sonora final (Russo apud Alexandre, 2002: 257-8).

<sup>48</sup> Num dos livros recentes sobre o rock produzido na década de oitenta, pode-se ler o seguinte trecho sobre os conhecimentos da história do rock adquiridos por Renato Russo, em sua formação: “Durante a adolescência, no quarto, devorava revistas e jornais estrangeiros sobre música pop e criava um universo fantástico povoado de heróis do rock e lendas da música. (...) Na pré-adolescência Renato criava uma banda imaginária, na qual ‘interpretava’ Eric Russel. Seu grupo se chamava 42nd Street Band. (...) A Legião Urbana foi o canal por onde exteriorizou tudo o que armazenara desde a infância” (Alexandre, 2002: 256).

<sup>49</sup> O conjunto inglês The Beatles é um exemplo ilustre de como gerenciar lucrativamente a própria carreira. Após fazerem grande sucesso nos EUA, “devidamente aconselhados pelos empresários daquele país decidiram criar a própria gravadora (Apple Corporation)” (Corrêa, 1989: 91), aumentando em cerca de 69% o valor de seus discos que, mesmo assim, continuaram sendo consumidos em grande escala.

E seguindo as orientações técnicas do compositor, a gravadora colocou *Dois* no mercado, em agosto de 1986 e obteve surpreendente resposta do público: o disco vendeu 900 mil cópias e todas as canções apontadas com grande possibilidade de sucesso por Renato Russo, tornaram-se, de fato, sucessos.

Da mesma forma, Dado Villa-Lobos afirma como Renato Russo e ele próprio conseguiram articular a criação artesanal com os padrões estabelecidos pela indústria cultural.

Renato era completamente obcecado com esses detalhes. Era a pessoa mais instável do mundo, apresentando sinais de... loucura, até. Mas em momento algum foi incoerente. Era um profundo conhecedor da música pop, fosse Motown, fossem as últimas novidades da época. Entendia como um disco funciona, quais os ingredientes que têm de estar ali para despertar o interesse e os elementos que lhe permitem fazer sentido e não deixar que nada seja em vão. Afinal, estávamos fazendo um negócio no qual colocávamos nossa vida. Tudo isso precisava ficar claro para as pessoas também. Éramos uma banda de rock falando de temas atemporais, como meninos / meninas, drogas. Fazíamos muito sentido e éramos muito profundos, às vezes. As pessoas se identificavam de verdade com aquilo. Era uma mistura louca de raiva, energia, distorção, amor e convivência, sintetizada. Por outro lado, Renato vinha com essa carta, parecia um organograma, técnico e didático. Ele gostava do Menudo, de verdade, porque sabia o poder e o potencial de um grupo pop, até onde ele pode chegar. Procurávamos aliar as duas coisas (Dado Villa-Lobos *apud* Alexandre, 2002 : 258).

Uma foto é importantíssima para saber se eu me identifico ou não com um artista. É fundamental. Tudo faz parte do pacote: a essência do que você está fazendo, o discurso que você tem, o tipo de som que você toca, os instrumentos que você usa, a sonoridade que você tira. E, também, a roupa que você veste, o brinco certo no lado certo. Tudo faz parte (Ibidem: 259).

Contudo, para não cairmos em afirmações pejorativas e superficiais como as divulgadas em certas reportagens jornalísticas que afirmam que a importância da Legião Urbana estaria relacionada, sobretudo, aos conhecimentos de marketing de alguns de seus integrantes<sup>50</sup>, devemos olhar, com certa profundidade, para os aspectos que de fato contribuíram para a singularidade da Legião Urbana no interior do “rock brasileiro dos anos oitenta”. Para além das estratégias de marketing, sem dúvida muito bem conhecidas por Renato Russo e Dado Villa-Lobos, outros aspectos, inclusive já demonstrados nas narrativas acima, demarcam a especificidade da Legião Urbana. O principal deles, e reconhecido tanto por fãs, quanto por

---

<sup>50</sup> Exemplo deste ponto de vista é a reportagem de Sérgio Martins, intitulada, “O roqueiro marketeiro”, onde pode-se encontrar a seguinte frase que realça o tom pejorativo, superficial e determinista da matéria: “[Renato Russo] tinha talento para criar canções que veiculavam, em doses fartas, aquela mercadoria que os adolescentes consomem por questões hormonais: a rebeldia”. Matéria extraída do site: [www.legiaourbana.com.br](http://www.legiaourbana.com.br). Consultado em 13/08/05.



críticos musicais e literários como o que demarca a diferença da banda, diz respeito por um lado ao tratamento poético<sup>51</sup> dado às letras de canções e, por outro, à temática das composições.

Ao lado de Cazusa e Arnaldo Antunes, Renato Russo foi considerado pela crítica e pelo público como um dos principais “poetas” do rock brasileiro dos anos oitenta. Sua poética é marcada sobretudo pela busca de uma expressão simples, mas não simplória, expressão esta intimamente relacionada com o gênero musical em que eram produzidas as canções, o rock, e também ao público que buscava atingir, os jovens. A busca pela simplicidade está relacionada, ainda, às influências advindas do punk, marca distintiva da geração dos artistas do rock brasileiro em relação à geração dos artistas da MPB. Esta forma de expressão guarda também uma preocupação em transmitir uma mensagem e a simplicidade se coloca como uma forma de garantir o entendimento do ouvinte. Neste ponto encontramos novamente a necessidade da criação artesanal dentro dos ditames da indústria cultural, uma vez que as letras de canção de Renato Russo expressam a tentativa de transmitir informações culturais para o público. Nas construções poéticas do compositor nota-se a preocupação em inserir, num produto cultural para as massas, certos conhecimentos que extrapolariam as exigências de um produto “bem acabado”, dentro dos limites e padrões mercadológicos. Exemplo desta busca por transmitir informações culturais relevantes é a canção *Eduardo e Mônica*, em que o narrador faz uma série de referências a escritores, artistas, cineastas e músicos ao contar (ou cantar) no formato de “fábula” a história de amor que envolve os dois personagens: “O Eduardo sugeriu uma lanchonete / Mas a Mônica queria ver o filme do Godard (...) / Ela fazia medicina e falava alemão / E ele ainda nas aulinhas de inglês / Ela gostava do Bandeira e do Bauhaus / De Van Gogh e dos Mutantes, / De Caetano e de Rimbaud”.

Em outras canções Renato Russo cita livros como *On the road*, do escritor beat americano, Allen Ginsberg, poesias do poeta português Luís de Camões, além da bíblia e de referências as religiões orientais como Budismo e Tao te King, fazendo da intertextualidade uma das características de suas letras de músicas (Fernandes, 2002).

---

<sup>51</sup> Não é o propósito deste trabalho definir o que seja e quais as características principais do que denomino de poético. Faço uso deste termo como uma referência que foi e é, recorrentemente, utilizada por críticos, fãs e estudiosos para se referir à produção artística da Legião Urbana. Para trabalhos que efetuam análises e interpretações voltadas para os elementos definidores de uma poética na obra da Legião Urbana, ver: Fernandes, 2002; Castilho & Schlude, 2002.

Outra característica da poética do compositor são as diversas formas literárias nas quais as canções são apresentadas, transitando ora entre uma estrutura poética construída na primeira pessoa do singular – o que para o autor demarcaria um elo com o público, pois quando uma pessoa canta “aquelas palavras passam a ser delas” (Assad, 2000: 130) – ora em construções épicas onde personagens diversos, mas sempre jovens, são constituídos, misturando elementos da prosa e da poesia, estabelecendo, por outro lado, outra forma de identificação com o público, uma vez que, nestas canções, há sempre uma indefinição dos personagens, podendo representar, metaforicamente, qualquer pessoa que possua algumas características comuns as dos personagens constituídos. Além desses aspectos, que já demarcariam uma busca em atingir um público diversificado, existe ainda um outro que faz com que as letras de canções de Renato Russo possam ser cantadas e identificadas por indivíduos dos mais diferentes estratos da população brasileira. Esta característica é registrada por Hermano Vianna quando mapeia alguns traços da poética de Renato Russo e da sonoridade da banda em um “texto de apresentação” contido numa coletânea dos seis primeiros discos do grupo, lançado em 1995, pela gravadora EMI. Hermano Vianna, registra a polifonia que define toda a produção musical e poética do grupo:

Muitos pontos de vista musicais convivem em cada faixa. Muitas vozes conflitantes cantam cada letra (...). Muitas vezes quem canta é uma personagem, que pode citar (veja as letras presentes no encarte e conte o número de aspas e travessões) outras personagens. Outras vezes são cantadas histórias (vide o Reggae) sem que se saiba quem está no comando da narrativa. Não existe uma visão de mundo privilegiada, não existe ideologia única, não existe futuro para quem não acredita em futuro (1995: 02).

Esse não lugar do discurso enunciado, essa propensão em não emitir verdades únicas e ideologias dominantes, aponta para a preocupação em demarcar uma poética abrangente que não circunscrevesse o público da Legião Urbana a determinados setores da população jovem brasileira. Essa característica está relacionada também às temáticas abordadas nas letras de música. Temas como desemprego, violência, relações familiares, consumo e tráfico de drogas, falta de perspectivas, identidade sexual, conflitos geracionais, dentre outros temas que historicamente tem circundado a noção social de juventude, são apresentados e inseridos nas letras de canções, através da construção de personagens distintos que vivenciam, de acordo com suas características sociais, condições e situações juvenis diversas, fazendo do conjunto das letras

um mosaico em que podem ser percebidas múltiplas formas de ser jovem na sociedade brasileira contemporânea<sup>52</sup>.

Embora Renato Russo buscasse expressar tais temas referentes à juventude a partir de uma linguagem simples, ele se afastou (fazendo inclusive duras críticas) de uma outra vertente do rock brasileiro que tratava destas temáticas com humor, ironia e jocosidade. Neste sentido, afirmou o autor sobre o que fazia a diferença entre as letras da Legião Urbana e a de outras bandas que apostaram em outros caminhos:

O nosso trabalho é assim, mais ligado a coisas realistas e não em blau-blaus e ‘Vaquinhas Mary Lou’ [canção da banda paulistana Ultraje a Rigor]. (...) Eu acho que as pessoas se ligam no que a gente faz justamente por causa disso, a gente tem uma coisa que não é muito comum em grupos brasileiros. Aqui no Brasil tem muito dessa coisa de humor, da sátira, da ironia e a gente usa a ironia de uma forma diferente. Então é uma coisa, não diria sofisticada porque seria a gente se achar metido a besta e eu acho que a gente é uma banda comum como as outras, mas a gente tem uma coisa diferente (...). A ironia da gente é fazer uma música chamada ‘Baader-Meinhoff Blues’, é um outro nível, envolve um outro tipo de *informação*. Acho que a gente tem uma certa carga de *formação* (Russo, 1996: 16, grifo meu)

*Formação* que, como vimos, foi imprescindível para aliar seu processo criativo com as normas da indústria cultural. *Informação* que caracterizou um projeto poético que buscava transmitir conhecimento de maneira simples, mas não simplória. *Formação* e *informação*, que juntas contribuíram, ainda, para que fosse possível desafiar os padrões radiofônicos produzindo canções como *Faroeste Caboclo* – com seus 159 versos e nove minutos de duração – e *Metal contra as nuvens*, que contabiliza onze minutos. E num dos raros momentos em que os rígidos padrões das “cartilhas das gravadoras”, são superados pela criação artesanal, estas duas canções tornam-se sucessos nas rádios de todo o país, rompendo com os padrões de transmissão radiofônica que estabelece o formato das canções da música popular, com no máximo quatro minutos de duração.

A formação, a informação e este tom realista de que fala Renato Russo, foram importantes, ainda, na constituição da imagem pública da banda. Embora seus integrantes nunca tenham negado a inserção da banda na indústria cultural, determinadas posturas foram tomadas com o intuito de manter a coerência com as questões e temáticas retratadas nas letras das canções. Deste modo, foram poucas as vezes em que a Legião Urbana participou dos programas de auditório na televisão, poucos foram os clips da banda veiculados nos canais de televisão especializados em música pop e a banda chegou até mesmo a rejeitar uma apresentação no

<sup>52</sup> Tais questões são discutidas com profundidade na terceira seção do quarto capítulo deste trabalho.

festival internacional *Hollywood Rock*. Sobre este último fato, o crítico musical Arthur Dapieve apresenta mais detalhes:

Nada era gratuito. A banda não banalizava suas apresentações e só as fazias se elas pudessem se encaixar num projeto artístico que visava à preservação da obra a longo prazo. Para tocar num festival como o Hollywood Rock, por exemplo, que misturava artistas nacionais e estrangeiros na Praça da Apoteose [na cidade do Rio de Janeiro], Renato, Dado, Marcelo e Rafael [Borges, empresário da banda] pensavam duas vezes. E aí, depois de terem pensado uma terceira vez recusavam a proposta. Mesmo fechando uma noite, sem servir de escada para atração internacional, mesmo tendo garantido tratamento técnico igual ao dispensado aos gringos. ‘Não era por ser uma marca de cigarro, mas porque Hollywood era um produto comercial forte’, explicaria Rafael. ‘Nós não queríamos estar a serviço de um projeto que não fosse o nosso próprio’ (1995: 119).

A preocupação com a coerência entre as temáticas apresentadas nas letras e a imagem pública da banda, bem como os elementos poéticos presentes nas letras de canção, permitem afirmar que, a despeito dos processos de padronização e standardização presentes na indústria cultural, ou justamente por saber adequar o processo de criação a esses padrões sem a eles se reduzir, a banda de rock Legião Urbana produziu uma obra onde, como afirmou Wisnick (1979), está impressa a subjetividade do criador, garantindo ao produto final o estatuto de artesanal. Neste sentido, pode-se aproximar a produção artística da Legião Urbana, à de certos artistas da MPB que, inseridos nas mesmas instâncias, conseguiram imprimir na canção popular a marca de sua individualidade, demarcando o que Wisnick denominou de “produção artesanal”.

Todavia, essa aproximação torna-se possível principalmente devido às características específicas das letras de músicas de Renato Russo, quando observadas dentro de uma tradição de construções poéticas na música popular brasileira. Tradição iniciada na década de cinquenta com Vinícius de Moraes<sup>53</sup>, poeta que escreveu várias letras de canção para compositores da bossa nova. O ápice desta tradição será atingido nos fins da década de sessenta e início da de setenta, com a produção poético-musical de Caetano Veloso e Chico Buarque, fortemente influenciados pela leitura de escritores consagrados tais como: Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Mário de Andrade. O que marcou a produção desses

---

<sup>53</sup> Charles Perrone, em seu trabalho intitulado *Letras e Letras da MPB*, mapeia historicamente as relações entre a música popular e a literatura no Brasil, demonstrando que em diferentes períodos da história literária brasileira, ocorreram intensos diálogos entre escritores e compositores de música popular. Dentre os escritores que contribuíram com suas poesias na constituição de canções estão o poeta do período barroco Gregório de Matos, arcadistas como Domingos Caldas Barbosa e românticos da primeira e segunda geração como Gonçalves de Magalhães e Laurindo Rabelo. Além disso, Perrone lembra que Noel Rosa pode ser considerado, “com sua genialidade e sabedoria, como exemplo isolado em seu tempo, sendo o único compositor pré-60 que atrai a atenção dos críticos literários” (1988: 18). Para mais informações sobre as relações entre literatura e música popular no Brasil, ver também, Naves, 1998.

compositores foram justamente seus diálogos com a literatura, fazendo-se valer de técnicas e temáticas recorrentes na poesia impressa, para construir suas letras de canções. Pode-se dizer, inclusive, que tais compositores inauguraram uma nova modalidade de artista o “poeta-músico” ou o “compositor-cantor”, que instauraram na vida artística brasileira uma preocupação com a qualidade literária das letras, igualadas ou mesmo, para alguns críticos, superiores às composições musicais. A inovação produzida por estes artistas provocou a seguinte reação do poeta-crítico Augusto de Campos, pioneiro na percepção da linguagem inovadora e da criatividade única dos dois artistas:

Se quiserem compreender esse período extremamente complexo de nossa vida artística os compêndios literários terão que se entender com o mundo discográfico. No novo capítulo da poesia brasileira que se abriu a partir de 1967, tudo ou quase tudo existe para acabar em disco. (Campos, apud Perrone, 1988: 19).

Vinte anos depois, numa afirmação contida na apresentação de uma entrevista de Renato Russo, publicada no caderno cultural “Idéias” do Jornal do Brasil, o jornalista Luis Carlos Mansur parafraseava Augusto de Campos:

A melhor poesia brasileira de hoje [1988] não está só nos livros, mas também no vinil. Uma nova geração de letristas, vinda na explosão e consolidação do rock nacional, começa enfim a ser reconhecida. Entre eles, um destaque: Renato Manfredini Jr., mais conhecido como Renato Russo. (Mansur *apud* Russo, 1996: 41)

Deste modo, não seria exagero inserir numa mesma tradição compositores advindos não só de gerações distintas, mas que, além disso, propunham formas diversas de atuação no campo musical. Em primeiro lugar, porque, como demonstrado acima, Renato Russo faz uso de elementos poéticos na constituição das letras de canções, utilizando como referência alguns dos escritores que influenciaram a geração dos compositores da década de setenta. Segundo porque, embora houvesse enfatizado, no contexto da década de oitenta, que o rock brasileiro daquele período apresentava como principal ruptura “um corte proposital em relação a MPB” (o que de fato aconteceu naquele contexto), Renato Russo, assim como outros artistas (Cazuza, Arnaldo Antunes, Herbert Vianna), iriam reconhecer posteriormente as influências herdadas das composições poético-musicais de Caetano Veloso e Chico Buarque e de outros músicos da MPB, afirmando que certas obras desses compositores serviram também como referências na confecção

de suas letras de canções<sup>54</sup>. Terceiro, e mais importante é o fato de que as tradições sejam elas artísticas ou culturais estão sempre em movimento, sendo constantemente reelaboradas num contínuo processo em que certos elementos são aproveitados e outros são substituídos por novos elementos que demarcariam esta reinvenção da tradição proposta pela geração seguinte.

Os elementos herdados por Renato Russo de Caetano Veloso e de Chico Buarque foram, sobretudo, aqueles relacionados à preocupação com a qualidade literária das letras de canção, realçadas pela busca de referências na literatura para constituição de um projeto poético-musical recheado de citações e processos intertextuais. Por outro lado, os novos elementos propostos por Renato Russo na reelaboração desta tradição estão vinculados a dois pontos convergentes: a temática e a simplicidade na forma de expressão. Dois aspectos que se unem para definir o público alvo do artista, a juventude, e sua preocupação em transmitir conhecimento e informação para este público através das letras de canção. Estes elementos estão intimamente relacionados ao gênero musical no qual o artista produzia suas canções. Em uma de suas primeiras entrevistas Renato Russo chamava a atenção para os aspectos que distinguiam o rock dos demais gêneros musicais, deixando entrever os dois elementos mencionados acima:

[o rock] sempre foi uma coisa muito elétrica, muito urbana, é a música da metrópole, é a música da cidade. (...) Então, é você ver música na fumaça, é você ver música no ritmo das pessoas, nos arranha-céus, na própria vida rápida da cidade. E eu acho que o rock estaria muito mais ligado também na questão etária. Rock é um tipo de música que atende a necessidade de um determinado grupo de uma determinada faixa de idade. Então você não pode chegar e dizer que o rock é como o jazz, é como a música clássica, ou mesmo como a MPB, na qual os artistas que fazem este tipo de música, procuram uma expressão universal no sentido de que o artista da MPB, está falando para todas as pessoas. (...) Na verdade, estou falando de certos problemas que por eu ter essa idade ou certas experiências que uma pessoa de 40 anos não vai ter mais esse tipo de problema: problemas de identidade sexual, problemas de chegar em casa e querer ter o carro para sair e não ter dinheiro, você depende de seus pais para isso e esse é um problema específico da idade (Russo, 1996: 20).

Neste sentido, pode-se afirmar que os principais elementos inseridos por Renato Russo em sua reelaboração singular da tradição poética na música brasileira estão relacionados a uma forma de expressão que busca atingir um público específico (por mais genérico que ele possa parecer), a juventude urbana. E esta forma de expressão específica pauta-se justamente na elaboração de uma linguagem simples, na qual questões, problemas, situações e experiências

---

<sup>54</sup> As bandas de rock que dialogaram com elementos musicais, poéticos e temáticos da MPB foram acusadas por seus pares de perda de autenticidade e atitude em relação às bases iniciais sobre as quais teriam se pautado as bandas do rock brasileiro dos anos oitenta. Para uma discussão sobre as categorias de autenticidade e atitude nos discursos que permearam o rock produzido neste período, ver: Ribeiro, 2005.

vivenciadas pelo compositor enquanto jovem situado numa sociedade, possam ser compartilhados com o público, recebendo, sem dúvida, um tratamento poético que faz com que essas experiências assumam um aspecto literário, deixando o estatuto do biográfico e tornando-se poesia.

Em outra entrevista, quando questionado sobre suas influências poético-musicais, dirá Renato Russo, demarcando a especificidade das letras de música da Legião Urbana:

Um disco que me marcou muito foi *Construção* do Chico Buarque. Aquela coisa da primeira letra feita com proparoxítonas. (...) Eu fiz uma anotação mental: se algum dia eu escrever alguma coisa, será algo assim. Depois, fui aprendendo a deixar apenas o essencial. Mas as letras da Legião não tem nenhuma palavra difícil: ‘todos os dias quando acordo / Não tenho mais o tempo que passou’ [trecho da canção *Tempo Perdido*, incluída no disco *Dois*, de 1986] (Assad, 2000: 78-9).

São esses aspectos que permitem responder à primeira questão colocada no título desta seção (o que faz a diferença), uma vez que foi a busca por uma poética da simplicidade, pautada na transmissão de informações e conhecimentos significativos e na preocupação em não emitir verdades únicas, inserindo diversos pontos de vista numa mesma letra de canção, aliada a estratégias literárias para estabelecer identificação entre o ouvinte e a canção, que fazem a diferença entre a Legião Urbana e as outras bandas do que se convencionou chamar de “rock brasileiro dos anos oitenta”.

Todas essas questões, não só *fazem a diferença*, como também, são responsáveis pela caracterização da produção da Legião Urbana enquanto artesanal, uma vez que, mesmo inserida nas teias de produção da indústria cultural, conseguiu desenvolver uma obra em que estão marcadas as especificidades subjetivas de seus criadores, ou seja, mesmo se reproduzindo dentro do contexto da indústria cultural, não se reduziu a suas regras de standardização (Wisnick, 1980).

### **3 SOMOS TÃO JOVENS: JUVENTUDE E GERAÇÃO NAS LETRAS E NARRATIVAS**

*Nós somos sempre os jovens ou os velhos de alguém.*  
(Pierre Bourdieu)

A Legião Urbana tematizou ao longo de toda a sua obra questões vivenciadas pelos jovens. E não fez isso de modo unilateral. Ao contrário, pode-se ver em suas letras variadas formas de apresentar tais questões, seja dialogando diretamente com os jovens, seu público significativo, seja inserindo tais questões através de personagens que as vivenciam de maneira distinta. Neste capítulo, estaremos voltados, num primeiro momento, para a discussão dos conceitos de juventude e geração, fundamentais para a realização da parte posterior, dedicada a interpretações de letras de canções que tematizam questões referentes à juventude, bem como das narrativas dos indivíduos entrevistados a respeito de aspectos relacionados a essa fase da vida.

A discussão inicial em torno dos conceitos já referidos torna-se importante, na medida em que possibilita a reflexão sobre os elementos que, historicamente, são considerados como constituintes de uma condição juvenil moderna. Tais elementos, como veremos, recebem novas roupagens e significados nas sociedades contemporâneas, influenciando inclusive as relações entre as gerações que também se modificam com as transformações que serão apontadas a respeito dos aspectos definidores desta condição juvenil. Além disso, cabe ressaltar que a condição juvenil constituída na modernidade, baseada na experiência dos jovens burgueses (Ariés, 1981; Abramo 2005), tornou-se um padrão de análise estendido para todos os grupos sociais, o que coloca a necessidade de problematizá-la, considerando as especificidades que as experiências e vivências juvenis assumem em contextos sociais distintos.

#### **3.1 O conceito de juventude: condições e situações juvenis**

A primeira dificuldade que toma forma ao nos depararmos com o conceito de juventude, diz respeito a uma certa “confusão semântica” a ele associada. Confusão que expressa o paradoxo do conceito, pois ele encapsula num mesmo nome, idéias e definições distintas, geralmente



confundidas e sobrepostas, mas que, no entanto, devem ser distinguidas sob a pena de cairmos em sérios erros de análise, colocando sob o mesmo prisma noções que exprimem estatutos teóricos e metodológicos distintos (Sposito, 2003: 61)<sup>55</sup>. Ao não atentar para o paradoxo do conceito, corre-se o risco de transformar a juventude, como disse certa vez Pierre Bourdieu (1983), em “apenas uma palavra”, pois passariam ao largo da análise desenvolvida todas as distinções, diferenciações, manipulações e construções sócio-culturais inerentes à categoria. Ao falar de juventude, é preciso então diferenciar *fase da vida* e *sujeitos concretos* ou, em outras palavras: *juventude* – termo que expressa um determinado momento do ciclo vital – dos *jovens* – sujeitos que vivenciam tal momento de modo singular. Não confundir tais definições é o primeiro passo para escapar ao efeito perverso de categorias como a de juventude, na qual o nome atribuído ao conceito não necessariamente corresponde, e até mesmo encoberta, a realidade nomeada e idealizada:

De fato, quando falamos de jovens das classes médias ou de jovens operários, de jovens rurais ou urbanos, de jovens estudantes ou trabalhadores, de jovens solteiros ou casados, estamos a falar de juventudes em sentido completamente diferente do da juventude enquanto referida a uma *fase da vida* (Pais, 1990: 149)

Segundo José Machado Pais, a distinção desses dois eixos semânticos (juventude como uma dada fase da vida e os sujeitos que vivenciam de modo diferenciado tal etapa) se coloca pelo fato de que, quando referida a uma fase da vida, a juventude aparece configurada sob a égide de uma “aparente unidade”; por outro lado, quando a análise se desloca para a observação dos indivíduos que vivenciam tal fase, é a diversidade de tais vivências que toma conta do conceito. No entanto, o próprio autor assinala que

mesmo quando referido a uma fase da vida, o conceito de juventude é um dos que mais tem resistido a uma certa estabilidade operativa: por um lado porque os contornos da fase da vida a que a juventude se reporta tem sistematicamente flutuado ao longo do tempo; por outro lado porque a imagem da juventude associada a um processo de transição entre conhecidos e seguros estádios está cada vez mais a tornar-se obsoleta (1990: 149-150).

Mesmo desvinculando a juventude enquanto fase da vida dos indivíduos que a vivenciam, as imprecisões e ambigüidades conceituais permanecem. Tomando separadamente a noção de

---

<sup>55</sup> José Machado Pais afirma que as duas principais correntes da sociologia da juventude se diferenciam, sobretudo, pelo modo distinto com que trabalham o conceito de juventude. Segundo o autor, “a corrente geracional toma como ponto de partida a noção de juventude quando referida a uma *fase da vida*”, enquanto que para a corrente classista o ponto de partida seriam as distinções (simbólicas, sociais e econômicas) existentes entre os jovens (Pais, 1990: 152-160).

juventude como uma dada etapa da vida, a própria “aparente unidade” que demarcaria essa noção, parece não fazer sentido. Como já demonstrou Phillipe Ariès (1981), as “idades da vida”, embora ancoradas no desenvolvimento bio-psíquico do indivíduo não são fenômenos puramente naturais, mas, ao contrário, cultural e historicamente construídos “e inseparáveis do lento processo de constituição da modernidade” (Peralva 1997: 15). É preciso, então, considerar que as etapas do ciclo da vida, além de serem constructos culturais, se modificam no decorrer da história das sociedades modernas, sendo sempre reflexo de disputas e conflitos existentes “no campo político, no campo econômico, e também entre as gerações” (Novaes, 2003: 121). Só para citar um exemplo, segundo Ariès, a fase da vida correspondente à juventude na França do século XVII, compreendia indivíduos situados entre os quarenta e quarenta e cinco anos (1981: 49). As definições de juventude enquanto fase da vida e que se prendem única e exclusivamente a categorias como faixa etária, costumam não levar em consideração seu sentido cambiável, sua permanente instabilidade, naturalizando a noção questionável de idade. Deste modo, a noção da juventude enquanto uma dada fase da vida coloca também a questão de como as etapas do ciclo da vida humana são elaboradas e reelaboradas culturalmente, sendo tais elaborações modificadas no decorrer da história.

Outra forma de fugir às indeterminações presentes no conceito de juventude tem sido desenvolvida por outros autores (Sposito, 2003; Abad, 2003; Abramo, 2005) e consiste em diferenciar as noções de *condição* e *situação juvenil*. A noção de *condição juvenil* está vinculada, “ao modo como uma sociedade constitui e atribui significado a esse momento do ciclo da vida que alcança uma abrangência social maior, referida a uma dimensão histórico-geracional”. Já *situação juvenil* “revela o modo como tal condição é vivida a partir dos diversos recortes referidos às diferenças sociais – classe, gênero, etnia, etc” (Abramo, 2005: 42).

Tal distinção entre essas duas noções aproxima-se da diferenciação realizada por Pais entre os dois campos semânticos presentes na noção de juventude. O principal aspecto que aproxima essas duas formas de se conceituar juventude é o modo como elas separam a juventude (enquanto uma dada fase da vida elaborada culturalmente no decorrer da história da sociedade moderna) dos jovens (sujeitos que vivenciam tal fase imersos em situações sociais distintas), estabelecendo assim dois planos de análise diversos, mas complementares.

No primeiro deles, já rapidamente abordado acima, coloca-se a questão de como a juventude, enquanto fase da vida singularmente destacada, é elaborada social e culturalmente no

seio da sociedade moderna ocidental. Através do mapeamento da elaboração histórica da juventude torna-se possível compreender quais foram os aspectos que definiram a condição juvenil na modernidade, definindo, também, a singularidade dessa fase da vida em relação às outras e, ainda, como esses elementos se transformaram no decorrer da história, apresentando outras questões para a condição juvenil contemporânea.

Retomando as análises efetuadas por Ariès, pode-se perceber como se deu o processo histórico no qual a juventude, enquanto uma etapa singular da vida humana, se cristalizou nas sociedades modernas ocidentais. Segundo o autor, na sociedade européia tradicional, as crianças eram socializadas através do contato contínuo com os adultos: “a criança mal adquiria algum desembaraço físico era logo misturada aos adultos e partilhava de seus trabalhos e jogos. De criancinha pequena ela se tornava imediatamente homem jovem, sem passar pelas etapas da juventude” (1981: 10). Foi somente no século XVII, com o crescente retraimento da família para a esfera privada e, também, com as mudanças e prolongamentos da instituição escolar, que se começa a separar a criança dos adultos, destinando a esta, lugares sociais distintos dos indivíduos já formados, inaugurando, portanto, o sentimento de “infância”<sup>56</sup>. Entretanto, no que se refere à juventude, a escola desempenhou um papel social mais significativo, uma vez que foi pela progressiva extensão do período de aprendizado escolar que a etapa intermediária entre a infância e a vida adulta ganhou maior consistência e visibilidade social, atingindo, no século XX, seu ápice enquanto fase da vida socialmente distinta.

Ao vincular historicamente a juventude com um determinado período escolar, em que o indivíduo fica isento das tarefas de produção, Ariès postula que, naquele contexto (passagem da sociedade tradicional para a moderna), a condição juvenil era uma experiência vivida socialmente por apenas alguns estratos da sociedade, principalmente a burguesia e alguns setores da aristocracia. Isto é, uma condição experimentada apenas pelos jovens (principalmente os homens) de segmentos que podiam afastar seus filhos da vida produtiva e social, preparando-os para funções futuras (Abramo, 1994).

A noção de condição juvenil que se cristalizou na sociedade moderna expressa, portanto, a experiência dos jovens burgueses inseridos numa instituição escolar e, por isso, separados da

---

<sup>56</sup> É importante ressaltar que, em concomitância com o desenvolvimento das noções modernas de infância e juventude, desenvolve-se também uma construção social do adulto que para, Norbert Elias (1990), contribuiu para alargar as distâncias, demarcando os limites entre estas etapas da vida. Neste sentido, não só a construção da infância como uma fase de dependência contribuiu para este alargamento e demarcação, mas também a construção do adulto como um ser independente, dotado de maturidade psicológica, direitos e deveres.

vida produtiva, “privilégios” nem sempre vivenciados pelos jovens dos estratos mais baixos da sociedade<sup>57</sup>. A condição juvenil moderna consolidada no pensamento sociológico tem como aspecto central a preparação do indivíduo, situado entre a infância e a vida adulta, para a realização das tarefas de produção. A inserção no mundo produtivo marcaria, então, a passagem para o mundo adulto. Em conjunto com a entrada na esfera produtiva, outros marcos sociais como, por exemplo, sair da casa dos pais, casar e ter filhos, também seriam formas cristalizadas de adentrar nesse mundo.

No entanto, as transformações ocorridas no decorrer do século XX, principalmente nos últimos cinquenta anos, imprimiram outros significados na condição juvenil (e também na adulta como veremos mais à frente) cristalizada nas sociedades modernas, colocando em xeque praticamente todos os aspectos que asseguravam, idealmente, uma transição contínua e segura para o mundo adulto. É importante lembrar que as experiências vividas pelos jovens inseridos nas camadas sociais de menor poder aquisitivo já colocavam em questão os atributos sociais que demarcaram historicamente a construção da condição juvenil moderna. Mesmo assim, as transformações realizadas, sobretudo, no mundo do trabalho e nas instituições socializadoras (família e escola) contribuíram para questionar a linearidade ideal – cujos marcos proeminentes são: deixar a escola; começar a trabalhar; sair da família de origem; casar e formar um novo lar (Abramo, 2005: 44) – construída em torno da passagem para a vida adulta.

Nos contextos contemporâneos, tais marcos perdem em muito sua significância social, pois, com as mudanças ocorridas, nem a inserção contínua no mundo do trabalho é garantida – devido à alta competitividade do mercado de trabalho e à escassez de emprego nos países capitalistas –, não sendo portanto um marco social concreto; nem tampouco a saída da instituição escolar se configura como uma garantia de entrada no mundo adulto, uma vez que há por um lado, uma crescente valorização da escolaridade que passa a ocupar um tempo cada vez maior e, contraditoriamente, por outro, ela “não afigura mais como um elemento garantidor da entrada no mundo do trabalho” (Sposito, 2005: 90) e, conseqüentemente, da passagem para a vida adulta<sup>58</sup>.

---

<sup>57</sup> Estudos históricos recentes têm enfatizado a necessidade de se lembrar que a condição juvenil constituída na modernidade como resultado das experiências dos jovens burgueses, se impôs como padrão em detrimento de outras experiências juvenis existentes que só agora têm sido objeto de estudos históricos. Estes trabalhos demonstram a existência de experiências juvenis tanto em sociedades anteriores à modernidade, como é o caso das sociedades medievais, como em outras classes sociais das sociedades modernas. Sobre estas outras condições juvenis, ver Levi & Schmitt, 1996.

<sup>58</sup> Pode-se dizer inclusive que a inserção no mundo do trabalho, ocorre, na maioria das vezes, antes do jovem deixar a escola, ou seja, particularmente, no Brasil, os jovens estudam e trabalham ao mesmo tempo. Os dados da pesquisa

Do mesmo modo, tem se prolongado cada vez mais o tempo de permanência na casa dos pais e, mesmo quando ela acontece, não representa necessariamente uma saída definitiva. O caráter provisório do emprego no contexto atual, bem como a instabilidade das relações conjugais, nem sempre oferecem condições concretas para que se possa sair definitivamente da família de origem.

Além disso, as transformações originaram outras mudanças na condição juvenil que, embora tenha seu significado historicamente restrito à experiência dos jovens burgueses, passa a ser também vivenciada pelos jovens de outras camadas sociais, principalmente aqueles pertencentes aos estratos menos privilegiados da sociedade. Neste sentido, produziu-se, no decorrer do século XX, como afirma Helena Abramo,

uma *extensão* da juventude, em vários sentidos: na duração desta etapa do ciclo da vida (no início da industrialização referida a alguns poucos anos, chegando depois a intervalos que podem durar, dez ou quinze anos); *na abrangência do fenômeno para vários setores sociais*, não mais só os rapazes da burguesia, como no início (operada principalmente pela inclusão [das classes populares] no sistema escolar e no universo simbólico); nos elementos constitutivos da experiência juvenil e nos conteúdos da noção socialmente estabelecida (Abramo, 2005: 43; grifo meu).

A condição juvenil se expande, então, para outras camadas da sociedade, sendo agora requerida como condição válida para todos os grupos sociais, mesmo que esteja sempre apoiada por situações e significações diversas. A abrangência da condição juvenil para as demais camadas sociais, implicou também outros enfoques a respeito da transição para o mundo adulto. Tal transição, no contexto contemporâneo, deve ser pensada a partir do que alguns autores têm denominado de *desregulação e descronologização* das etapas da vida (Peralva, 1997; Sposito, 2005), que significa que “as marcas temporais que regulam a entrada na vida adulta não obedecem necessariamente a uma sincronia, ou seja, os modos de acesso à vida adulta, implicam tempos diversos” (Sposito: 2005: 91) sendo, portanto, não lineares. Tais tempos são determinados muitas vezes pelos contextos sociais em que o indivíduo está inserido, o que recoloca novamente a necessidade de trabalhar com um conceito de juventude múltiplo, recorrendo, neste sentido, à noção, anteriormente mencionada, de situação juvenil. Noção que, se utilizada em conjunto com a de condição juvenil, evidencia as diferentes formas de se vivenciar essa condição, apontando para o fato de que, de acordo com os diferentes atributos sociais existentes entre os jovens, as

---

*Perfil da juventude brasileira*, publicados recentemente, não deixam dúvidas sobre este fato. Helena Abramo afirma, comentando alguns dos dados apresentados pela pesquisa: “vale notar que mais da metade dos jovens que estão trabalhando (57%) ou procurando trabalho (73%) também estuda” (Abramo, 2005: 51).

formas de acesso à vida adulta se darão em tempos distintos, descontínuos, segundo etapas variadas e desreguladas.

Deste modo, não mais se coloca a questão de uma juventude “negada”. Coloca-se outra questão que não diz respeito mais à possibilidade ou impossibilidade de viver a juventude, mas às diversas formas nas quais tal fase da vida pode ser vivenciada (Abramo, 2005). O que enfatiza, mais uma vez, uma pluralidade de situações sociais distintas e permite tratar a juventude, nos dois significados apresentados aqui, em sua diversidade. Isto é, seja como uma determinada fase da vida, seja representando os sujeitos que a vivenciam, o conceito de juventude deve ser entendido no plural, de forma múltipla, um conceito no qual as diferentes vozes dos distintos jovens que vivenciam situações sociais diversas possam compor um coro polifônico.

### **3.2. O conceito de geração: continuidades e discontinuidades**

Outra chave interpretativa para o entendimento dos aspectos que envolvem a noção de juventude, principalmente quando referida a uma fase da vida, diz respeito ao conceito de geração. Tal conceito apresenta duas questões centrais: por um lado, coloca a possibilidade de se pensar a herança cultural, inserindo a problemática da reprodução contínua ou não dos valores, códigos e normas da sociedade; e, por outro, põe em evidência aspectos que definem uma similaridade situacional no interior de um mesmo contexto histórico, social e cultural – similaridade que, em tese<sup>59</sup>, distingue as gerações umas das outras.

Contudo, do mesmo modo que o conceito de juventude, o conceito de geração também possui ambigüidades e indeterminações. Para percebê-las, torna-se importante uma breve discussão da abordagem clássica deste conceito e, em seguida, situar o modo como se conformam às relações existentes entre as gerações nas sociedades ocidentais contemporâneas.

O trabalho de Karl Mannheim, *O Problema sociológico das gerações* (1982), apresenta a forma como este conceito tem sido historicamente utilizado nas ciências sociais. Mannheim define geração de acordo com uma similaridade de situações num mesmo tempo histórico. Ou seja, seriam membros de uma geração, indivíduos presentes em um mesmo grupo etário e que, por isso, apresentam uma situação comum num determinado período histórico. Para o autor, uma

---

<sup>59</sup> Em tese porque, como veremos a seguir, esta similaridade não implica necessariamente a cristalização de identidades geracionais. Dependendo do ritmo de aceleração das transformações de uma sociedade, as gerações podem não criar para si identidades que as distingam umas das outras (Mannheim, 1982).

geração se define pelo lugar ocupado por indivíduos contemporâneos no processo social: “os indivíduos que pertencem a uma geração, que nasceram no mesmo ano, são dotados, nessa medida, de uma situação comum na dimensão histórica do processo social” (Idem).

Neste sentido, Manheim distingue a situação geracional da situação de classe, pois a última baseia-se numa estrutura econômica e de poder em transformação na sociedade (daí a possibilidade de um indivíduo situado numa classe poder ascender ou descender socialmente). Já a primeira, é definida pela existência de um ritmo biológico da vida humana: os fatores de vida e morte, um período limitado de vida, o envelhecimento. No entanto, Manheim descarta a possibilidade de explicar o fenômeno da situação de uma determinada geração através, única e exclusivamente, destes fatores biológicos. Ao contrário, se o fenômeno sociológico das gerações está baseado, em última instância, no ritmo biológico de nascimento e morte, isto não significa necessariamente que ele possa ser reduzido a este ritmo. Isto é, embora o fenômeno das gerações só possa existir porque está diretamente vinculado ao ciclo biológico da vida humana ele “pode ser sociologicamente equacionado” (Forachi, 1972), uma vez que possui certas características peculiares a si próprio que, de modo algum, são emprestadas do ritmo biológico<sup>60</sup>. Assim, afirma Manheim: “não fosse pela existência de interação social entre seres humanos, pela existência de uma estrutura social definida, e pela história estar baseada em um tipo peculiar de continuidade, a geração não existiria como um fenômeno de localização social; existiria apenas nascimento, envelhecimento e morte” (Manheim, 1982: 72).

Deste modo, o conceito de geração tem como definição básica uma similaridade de situações no processo histórico e social. Entretanto, a similaridade não é dada somente pela contemporaneidade, mas, sobretudo, pela possibilidade que os indivíduos pertencentes a uma mesma geração têm de compartilhar experiências específicas, predispondo-os a certos modos característicos de pensamentos, ações e comportamentos definidos pelos contextos históricos, sociais e culturais em que estão situados. Neste sentido, Manheim registra que a mera contemporaneidade cronológica não pode, por si própria, produzir uma situação de geração real. Somente quando vinculados a uma região geográfica, histórica e cultural comum, é que os indivíduos viverão uma similaridade de situação e estarão, por isso, vinculados a uma geração

---

<sup>60</sup> Tais afirmações de Manheim sobre o conceito de geração podem ser estendidas para outros conceitos como infância, juventude ou adolescência e envelhecimento que, se por um lado, estão vinculados ao ciclo biológico dos seres humanos – fator universal para todas as sociedades e culturas –, por outro, a ele não se resume e não é por ele determinado, recebendo de cada sociedade elaborações culturais distintas.

específica, distinguida das demais. O autor toma como o exemplo o fato de que seria impossível pensar que havia uma similaridade de situação entre os jovens da China e da Alemanha por volta de 1800.

Contudo, a similaridade situacional de uma geração também é compreendida por Manheim em termos etários. Em primeiro lugar, pelo fato, já mencionado acima, de que as gerações se sucedem umas às outras, sendo constante o surgimento de novos participantes no processo sócio-cultural, enquanto que, ao mesmo tempo, antigos participantes deste processo estão continuamente desaparecendo. O fenômeno sociológico das gerações pode ser visto, em primeiro plano, como uma sucessão de grupos etários. E esta questão nos leva ao ponto seguinte: não é porque os indivíduos nascem, crescem, envelhecem e morrem num período de tempo relativamente coincidente que se coloca a questão da similaridade de situação, mas porque a experimentação de um contexto sócio-cultural similar adquire um significado singular para um determinado grupo etário, na medida em que os indivíduos nele presentes estão numa posição comum para experienciar os mesmos acontecimentos. Manheim assim explica o fato de que grupos etários diferentes, convivendo num mesmo contexto histórico, cada um num momento específico de seu ciclo vital, vivenciem acontecimentos similares de modo diferenciado, não se colocando, portanto, numa mesma situação de geração.

Uma outra dimensão do fenômeno sociológico das gerações, já mencionada, mas não discutida, é o processo pelo qual se conforma a transmissão da herança cultural de uma geração para a outra. Segundo Manheim, o fato das gerações se sucederem no tempo histórico implica que a criação e acumulação culturais nunca são realizadas pelos mesmos indivíduos. O surgimento recorrente e contínuo de novos grupos etários na sociedade põe em evidência a necessidade de uma transmissão contínua da herança cultural acumulada, bem como, a criação de “elementos originais” por parte dos grupos etários recentes.<sup>61</sup>

A juventude assume, então, um papel significativo no fenômeno sociológico das gerações. Segundo Manheim, é na juventude que pode se constituir o que ele denomina “estilo geracional”.

---

<sup>61</sup> Configura-se aqui uma outra característica peculiar do conceito de geração. Tal conceito, não implica uma via de mão única em que os elementos transmitidos pela geração mais velha são exclusivamente ou reproduzidos ou questionados e problematizados pela geração mais nova. Ao contrário, como sugere Manheim e, também Landowski, o conceito, apresenta paradoxalmente estes dois processos. Sobre esta questão, afirma o segundo autor: “a lógica gradual e não categorial, que sustenta o discurso das gerações possibilita figurar igualmente bem (e frequentemente num mesmo movimento) tanto a distância entre os termos opostos como os laços que os unem. A noção de geração se apresenta assim como um operador de *junção*, ao mesmo tempo disjuntivo e conjuntivo, criador de desvios e produtor de continuidade” (Landowski, 1992: 53).



É nessa etapa da vida que o indivíduo tem a possibilidade de problematizar a herança cultural transmitida. A reflexão e crítica dos padrões culturais recebidos se dá, sobretudo, na juventude, momento em que o indivíduo penetra num mundo em que os hábitos, costumes e valores são diferentes dos vivenciados e apreendidos até então: é especialmente na juventude que os “problemas da vida” são localizados em um “presente” e, a partir daí, podem ser experienciados como tais. Para o autor, as experiências só tornam-se relevantes quando são “concretamente” atribuídas ao presente. Daí Manheim afirmar que a “modernidade” da juventude, “consiste em estar mais próxima dos problemas atuais” (Idem: 83). A nova geração vivencia potencialmente as transformações sociais, culturais e tecnológicas presentes na sociedade. É ela que tem a possibilidade de desenvolver “contatos originais” com a cultura, renovando e reformulando a sociedade onde paulatinamente se dá conta de que está inserida. Em outro ensaio, *O problema da juventude na sociedade moderna*, Manheim define a juventude como “uma força latente da sociedade”, um “agente revitalizador”, isto é, “o pioneiro predestinado de qualquer mudança da sociedade” (1968: 74).

Estudos recentes têm enfatizado esse caráter contemporâneo da juventude. Margulius (1998), por exemplo, afirma que os jovens podem ser entendidos, do ponto de vista dos adultos, ponto de vista comumente assumido pelos pesquisadores, como *nativos do presente*, uma vez que vivenciam com maior potencialidade os problemas e questões colocadas pela sociedade. No entanto, se a geração mais nova tem como atributo principal o fato de que vive potencialmente as questões colocadas pela sociedade, isto não quer dizer que os indivíduos ou grupos que a compõem elaborem de maneira comum as experiências de contato com estes problemas. Ao contrário, numa mesma geração podem ser encontradas formas distintas de elaboração e construção tanto da herança cultural recebida, quanto das características similares no processo histórico, definidoras de uma situação geracional. Deste modo, para Manheim,

os jovens que experienciam os mesmos problemas históricos concretos fazem parte da mesma geração real; enquanto aqueles grupos dentro da mesma geração real, que elaboram o material de suas experiências comuns através de diferentes modos específicos, constituem unidades de gerações separadas (1982: 87).

Ou seja, do mesmo modo que a juventude compreendida enquanto fase da vida configura uma “aparente unidade” logo desfeita quando se reconhece as diversas formas de se vivenciar tal fase, a noção de geração também coloca essa ambigüidade entre unidade e diversidade. Como demonstra o autor, se por um lado, uma “geração real” pode ser entendida pelo conjunto de

indivíduos que experienciam um mesmo contexto histórico, social e cultural; por outro, tais indivíduos, sozinhos ou em grupos, se diferenciam entre si de acordo com a elaboração distinta de suas experiências de contato com tais contextos. Assim, dentro de uma mesma geração real – definida de acordo com uma similaridade de situações num mesmo contexto – configuram-se grupos diversos ou, nos termos do autor, unidades geracionais distintas.

### 3.2.1 As relações intergeracionais nas sociedades contemporâneas

*E o futuro não é mais como era antigamente.*  
(Renato Russo, “Índios”, 1986)

*O futuro se impõe, o passado não se agüenta.*  
(Humberto Gessinger, *Pose: Anos 90*)

Um outro ponto relevante considerado por Manheim que complementa e problematiza a questão da transmissão da herança cultural de uma geração para a outra, deve ser mencionado se quisermos, como é um dos objetivos aqui, entender como se configuram as relações entre as gerações nas sociedades contemporâneas. Para Manheim, existem modos diferenciados de relações intergeracionais. Tais diferenças são determinadas pelo ritmo das mudanças sociais de uma sociedade. As “sociedades estáticas”<sup>62</sup>, cujo desenvolvimento é gradativo e a “taxa de mudança” é relativamente baixa, tendem a desenvolver uma relação hierarquizada entre as gerações. Isto é, cabe a geração mais velha transmitir a herança cultural para os membros da geração mais nova. Nestas sociedades, o aspecto central sobre este ponto é a passagem quase que automática às novas gerações dos modos tradicionais de vida, sentimentos e atitudes. Por isso, em tais sociedades configuram-se os ritos de iniciação e passagem responsáveis por regular continuamente os momentos de transição para as etapas subseqüentes. O que importa ressaltar é

---

<sup>62</sup> Os termos “sociedade estática” e “sociedade dinâmica” cunhados por Manheim recebem outras denominações no jargão antropológico: “frias” e “quentes”, “não-complexas” e “complexas”, dentre outras. Gilberto Velho, autor que prefere utilizar as duas últimas denominações, tem chamado a atenção para o fato de que as fronteiras entre estas sociedades são sempre arbitrárias e problemáticas. A unidade ou homogeneidade das sociedades “não-complexas” (ou “estáticas” e “frias”), muitas vezes colocada como um fator de diferenciação crucial, só pode, segundo o autor, “ser aceita com fortes restrições, fazendo todas as ressalvas quanto ao nível ou dimensão da vida sócio-cultural a que estamos nos referindo e com que outro tipo de sociedade a estamos comparando (Velho, 1981: 15)”. No decorrer deste capítulo utilizo as noções de sociedades “estáticas” e “dinâmicas” cunhadas por Manheim, pela simples razão de estar discutindo e analisando os argumentos deste autor.

que neste tipo específico de sociedade os relacionamentos entre as gerações são caracterizados, sobretudo, pela continuidade dos valores transmitidos.

Vimos, no tópico referente ao conceito de juventude, que a própria sociedade moderna configurou uma condição juvenil na qual a família e, principalmente, a escola tornaram-se as instituições responsáveis pela transmissão do saber, preparando os indivíduos para as tarefas de produção. A condição juvenil moderna configurava-se no bojo desta preparação do indivíduo para o futuro ou, em outras palavras, a preparação através da educação (fonte dos valores do mundo adulto, sedimentados no passado) para a inserção futura destes indivíduos no mundo do trabalho. Esta questão, colocada também nos termos de uma relação hierárquica entre as gerações, esconde, por traz de si, uma tensão intrínseca à modernidade,

entre uma orientação definida pela lógica da modernização (portanto, orientação para o futuro, através da afirmação conquistadora da renovação enquanto valor) e o fundamento normativo da ordem moderna, que afirma, ao contrário, a primazia do passado enquanto elemento de significação do futuro. Cabe ao passado, isto é à ordem social já constituída, domesticar, sem destruir, os elementos de transformação e modernização inerentes à vida moderna (Peralva, 1997: 18).

As relações entre as gerações se colocam no bojo desta tensão moderna que expressa o caráter ambíguo da relação entre pais e filhos como registra a autora citada evocando uma passagem de Hannah Arendt presente no livro *A crise da educação*:

Com a concepção e o nascimento, os pais não somente deram a vida a seus filhos; eles ao mesmo tempo os introduziram em um mundo. Ao educá-los, eles assumem a responsabilidade pela vida e pelo desenvolvimento da criança, *mas também pela continuidade do mundo*. Essas duas responsabilidades não coincidem de modo algum e podem mesmo entrar em conflito. Em um certo sentido, essa responsabilidade pelo desenvolvimento da criança vai contra o mundo: a criança precisa ser particularmente protegida e cuidada para evitar que o mundo possa destruí-la. Mas o mundo também tem necessidade de proteção, de forma a evitar que ele seja devastado e destruído pela onda de recém-chegados que o invade a cada nova geração (Arendt apud Idem, grifo da autora)

Pode-se dizer então que, na modernidade, a educação assumiu essencialmente um caráter conservador tanto no que diz respeito à socialização da nova geração, quanto no que se refere à preocupação em preservar o mundo da contínua sucessão das gerações. Peralva lembra que Durkheim, em seu livro *Educação e sociologia*, já afirmava que a educação é “a ação exercida, pela geração adulta, sobre as gerações que não se encontram ainda preparadas para a vida social”

(Durkheim apud Idem)<sup>63</sup>. Deste modo, as relações entre as gerações nas sociedades modernas ocidentais tem como princípio básico a ação do velho sobre o novo, o passado informando e incidindo sobre o futuro, princípio que “define também as relações entre os adultos e os jovens, definido o lugar no mundo de cada idade da vida (Idem)”.

Contudo, as sociedades modernas enquadram-se naquilo que Manheim define como “sociedades dinâmicas”, ou seja, sociedades em que a mudança social se dá em ritmo acelerado. E é justamente nas sociedades desse tipo que as relações intergeracionais podem assumir formas diversas, não se fixando num único modelo, uma vez que são determinadas exatamente por seu dinamismo social. Para o autor, em uma sociedade dinâmica, as relações entre as gerações não necessariamente se conformam do modo descrito acima, isto é, uma transmissão verticalizada da cultura. Ao contrário, dependendo do grau de aceleração da sociedade, os comportamentos, experiências e atitudes da geração mais nova podem incidir sobre as gerações anteriores. Isto implica dizer que, em uma sociedade com um ritmo acelerado de transformações sociais, as gerações anteriores também se encontram suscetíveis às influências dos comportamentos e atitudes das novas gerações. Nesta direção, afirma Manheim:

Como resultado de uma aceleração no ritmo de transformação social e cultural, as atitudes básicas precisam se modificar tão rapidamente que a adaptação e modificação latente e contínua dos padrões tradicionais de experiência, pensamento e expressão, deixa de ser possível, fazendo então com que várias fases novas de experiência sejam consolidadas através de um novo centro de configuração (1982: 92).

Duas são as conseqüências, na sociedade, dessa modificação nas relações entre as gerações. A primeira delas é o fato de que, quando as atitudes e comportamentos das novas gerações passam também a influenciar os comportamentos das gerações antigas, a sociedade se rejuvenesce. Ao mesmo tempo em que a sociedade tende a modelar a juventude à sua imagem e semelhança, ela, por outro lado, tende a rejuvenescer. Na sociedade contemporânea tem ocorrido uma radicalização desse processo denominado por alguns autores de *juvenilização* da sociedade. Tal processo está ligado aos fatores, já discutidos no capítulo anterior, que fizeram da juventude<sup>64</sup> enquanto imagem, a fase da vida mais valorizada social e simbolicamente.

---

<sup>63</sup> A autora registra também que toda uma vertente da sociologia da juventude, herdeira de Durkheim, pautou suas análises na categoria de socialização, constituindo-se como uma sociologia do desvio: “*jovem* é aquilo ou aquele que se integra mal, que resiste à ação socializadora, que se desvia em relação a um certo padrão normativo” (Idem). Para um estudo que problematiza alguns aspectos centrais da sociologia do desvio, ver: Velho, 1985.

<sup>64</sup> É preciso aqui realizar outra distinção para escapar de mais uma armadilha implícita no conceito de juventude. Ao mencionar o processo de *juvenilização* da sociedade, torna-se necessário diferenciar a *juventude*, enquanto uma etapa

No entanto, como vimos, o processo de *juvenilização* da sociedade tem raízes históricas. Para outras gerações essa questão não se colocava. A antropóloga norte-americana Margaret Mead explicava, num livro cujo subtítulo era *A Study of the Generation Gap* (1971), que na década de sessenta, com a emergência dos movimentos políticos e culturais juvenis, configurava-se um *fosso* entre as gerações ou, em outras palavras, o engajamento político maciço da juventude nos mais diferentes países constituía uma tensão entre as gerações, delimitando, desse modo, distintas identidades geracionais. Para Mead, as identidades geracionais se conformam de acordo com a tensão entre duas ordens diversas de significados expressas por gerações diferentes e é tanto mais forte quanto mais forte é a própria tensão. Nesta perspectiva, ela afirma: “enquanto os adultos pensarem que, como seus pais e os senhores de outrora, eles podem proceder por introspecção, invocando sua própria juventude para compreender a juventude atual, eles estarão perdidos” (1971: 93).

Segundo o argumento de Mead, era justamente a aceleração das transformações da sociedade que instituíam o fosso entre as gerações. Contudo, o prosseguimento cada vez mais brusco da aceleração das mesmas transformações históricas que constituíam, para Mead, identidades geracionais distintas foi, contraditoriamente, o responsável por sua própria dissolução. Para explicar esse paradoxo, podemos recorrer novamente a Manheim, quando afirma que

quanto mais o ritmo da mudança social e cultural se acelera, maiores são as chances de que situações de geração determinadas reajam às mudanças com sua própria ‘entelêquia’ a partir de sua nova situação de geração. *Por outro lado, um ritmo excessivamente rápido pode conduzir a um recobrimento dos germes das entelêquias de geração uns pelos outros.* Nós, contemporâneos, podemos talvez perceber, graças a uma observação mais atenta, que faixas etárias diferentes se seguem, exatamente escalonadas, e coexistem em sua maneira de reagir, mas sem conseguir alcançar a formação de novas entelêquias de geração e princípios estruturadores correspondentes (Manheim, apud Peralva, 1997: 21; grifo da autora.).

Manheim, como um exímio analista da sociedade, parece antever os processos que constituem as relações intergeracionais nas sociedades contemporâneas. Nestas sociedades, nas

---

do ciclo da vida, da *jovialidade*. A mesma distinção deve ser feita entre *jovem* e *juvenil*. Uma pessoa juvenil ou que possui a qualidade de jovialidade, não necessariamente é jovem e também pode não estar situada na juventude, entendida como uma fase da vida. O juvenil e a jovialidade estão referidos às dimensões estética e mercadológica das sociedades contemporâneas, que elegeram por razões históricas e sociais, já mencionadas, a aparência juvenil e um conjunto de signos e valores a ela vinculada como o *look* dominante, expresso nas capas das revistas, nos *outdoors* espalhados pelas grandes cidades e nos meios de comunicação em geral. Deste modo, ao não realizar a distinção entre o jovem e o juvenil, a juventude e a jovialidade, corre-se o risco de confundir sujeitos e predicados. Para uma discussão destas categorias, ver Margulius, 1998.

quais a aceleração das transformações é excessivamente rápida, as distinções identitárias que determinam a especificidade das gerações tendem a se dissolver (e é esta a segunda consequência sobre a sociedade do processo mencionado acima).

A aceleração das transformações na sociedade contemporânea dissolve também o modo como, na modernidade, se configurou um tempo linear, regulado pelas máquinas e pelo ordenamento social para o futuro. A modernidade representou o tempo como linear, um tempo que se move para um fim determinado, mesmo que este fim tenha assumido acepções diferentes: revolução, progresso, riqueza das nações, salvação da humanidade (Melucci, 1997; Lecardi, 2005). Com as transformações aceleradas das sociedades atuais, principalmente no mundo do trabalho, o tempo, antes linear, transforma-se num tempo múltiplo, multifuncional, que dilui a oposição entre futuro e passado, diluindo, conseqüentemente, a cristalização das identidades geracionais que se firmaram na modernidade.

Em uma sociedade em que o “futuro se torna presente, absorvendo o passado” (Peralva, 1997: 21), as relações entre as gerações não se configuram mais, como quis o modelo moderno, na transmissão da experiência passada como elemento de ordenamento e domesticação do futuro. Ao contrário, se o presente passa a ser o tempo ordenador da sociedade e se o futuro está agora ancorado no presente e não mais no passado, as relações intergeracionais cristalizam-se de outra forma. Se recorrermos às categorias construídas por Mead para explicar a reprodução sócio-cultural, perceberemos que estas transformações apontam para um modo de ordenamento entre as gerações mais *configurativo*, no sentido de que tanto os adultos quanto os jovens aprendem de seus pares, constituindo “um aprendizado comum realizado pelos diferentes grupos etários face às injunções de um mundo que lhes aparece como fundamentalmente novo (Idem: 23)”, do que *pós-figurativo*, modelo no qual se fundamentou a modernidade: aquele em que o futuro dos jovens e, por conseguinte, da sociedade está sedimentado na transmissão da experiência passada pelos adultos; ou *pré-figurativo*, modelo que, segundo Mead, foi o fundador das utopias da geração da década de sessenta e que consistia, para ela, num momento histórico sem precedentes “em que os jovens assumiam e adquiriam uma nova autoridade mediante sua captação pré-figurativa do futuro ainda desconhecido” (Mead, 1971: 35)<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> É importante lembrar aqui que tais modelos traçados por Mead não são excludentes, podendo conviver numa mesma sociedade, principalmente quando esta se configura como uma sociedade complexa, isto é, quando temos na sociedade uma heterogeneidade cultural em que múltiplas tradições convivem em conflito. No entanto, o que quero

Na configuração atual do problema sociológico das gerações, a “experiência é cada vez menos uma realidade transmitida e cada vez mais uma realidade construída com representações e relacionamentos: menos algo para se ‘ter’ e mais algo para se ‘fazer’” (Melucci, 1997: 09). O contexto contemporâneo de onde emergem as novas gerações é profundamente marcado por transformações nas “instituições tradicionalmente consagradas à transmissão de uma cultura adulta hegemônica, cujo prestígio tem se debilitado pela perda de sua eficácia simbólica como ordenadora da sociedade” (Abad, 2003: 25). Assim, tais transformações ocorridas nestas instituições colocam também em questão a própria noção de condição adulta que se configurou na modernidade. Atualmente, a condição adulta que emerge nas sociedades contemporâneas não mais se centra na questão da autonomia, definidora dessa condição na modernidade:

A idéia de autonomia que caracterizava esta etapa é substituída pela situação de precariedade e dependência que marca a formação profissional que deve ser ininterruptamente continuada, a perda do emprego, as crises pessoais envolvidas em um sem número de escolhas sempre presentes. (...) O adulto é ameaçado de dupla precariedade: de um lado, uma juventude interminável, de outro, a aposentadoria precoce – por essa razão, o adulto ativo é cada vez mais um ideal e cada vez menos uma realidade (Debert, 1999: 64).

Com a emergência desses novos elementos que redefinem a condição adulta e, também, com as modificações ocorridas nas instituições consagradas a transmitir uma “cultura adulta”, bem como nas imagens e representações das fases da vida, pode-se supor que, na sociedade contemporânea, ao contrário do que ocorria há décadas atrás, as novas gerações não mais buscam tecer suas experiências em relação ao adulto ou ao que a vida adulta representava: a autonomia econômica, política e sexual, por um lado; e as responsabilidades e deveres decorrentes desta autonomia, por outro. Se para as gerações jovens anteriores, a ascensão à condição de adulto era esperada com impaciência e muitas vezes celebrada pelos adultos quando se dava com rapidez; para as gerações jovens atuais, ascender a essa posição torna-se uma tarefa cada vez mais adiada. Dito de outro modo: se, há tempos atrás, a juventude era vivida “como um adiamento forçado das ‘melhores coisas da vida’ que estavam reservadas aos adultos (...), um período de privações, com pouca autonomia e constrangido pelas convenções sociais, uma etapa de dura aprendizagem das ‘coisas da vida’, pela qual se havia de passar para adquirir a *suficiente experiência*, quase sempre de maneira penosa e árdua” (Abad, 2003: 25), atualmente, o que ocorre é justamente o contrário. As gerações jovens atuais não só não desejam ou não conseguem ascender à condição de adulto,

---

ressaltar aqui é que o modelo configurativo tem tido certa hegemonia frente aos outros devido às transformações sociais apontadas acima.

como os próprios adultos esforçam-se para não permanecer nessa condição. As vivências das experiências juvenis parecem ter adquirido, nas sociedades contemporâneas ocidentais, sentido em si mesma e não mais apenas como preparação para a inserção na vida adulta (Abramo, 2005: 43).

Deste modo, para utilizar o conceito de geração de maneira profícua, deve-se levar em conta, além das ambigüidades nele presentes, tais transformações das sociedades contemporâneas. Transformações que desaguaram tanto em uma “descronologização” das etapas da vida, conseqüência direta do rompimento com a representação linear do tempo, tal como se configurou na modernidade, pela subsequente constatação de que o tempo, nas sociedades contemporâneas, é multifuncional e que o futuro não é mais ordenado pelo passado, mas sim pelas experiências construídas no presente (Melucci, 1997); quanto em uma modificação significativa nas relações intergeracionais, que se pautam, atualmente, mais em uma relação horizontal, no sentido de que as experiências são construídas principalmente nas interações realizadas no interior de cada geração, do que nas relações hierárquicas estabelecidas entre elas. Por outro lado, tais transformações incidiram também sobre as condições juvenis e adultas devido à perda da autonomia que essa última condição apresenta na configuração atual, e ainda, pela plasticidade das vertentes de acesso ao mundo adulto, que se mostram atualmente flutuantes, flexíveis e diversificadas.

Finalmente verificaremos, a seguir, como tais questões configuram-se nas letras de canção da banda Legião Urbana e nas narrativas colhidas dos indivíduos entrevistados. Devido à grande quantidade de canções produzidas pela Legião Urbana (92 canções) são privilegiadas, na análise que se segue, aquelas que tocam explicitamente em temáticas, representações e situações juvenis. Contudo, na constituição desse corpus temático, foram inseridas canções de todos os discos lançados pela banda<sup>66</sup>, para demonstrar como determinadas representações presentes nas letras dialogam entre si e, também, como ocorrem mudanças no tratamento de algumas questões referentes à juventude no decorrer da trajetória artística da banda.

---

<sup>66</sup> Excetuando-se aqueles lançados após o fim do grupo.



### 3.3 Letras e narrativas: as juventudes representadas

A canção *Música Urbana 2* (1986, Anexo A)<sup>67</sup>, presente no segundo disco da Legião Urbana, configura-se como um interessante e profícuo ponto de partida para analisar a heterogeneidade das situações sociais vivenciadas pelos jovens nas sociedades contemporâneas e como tais situações são representadas nas letras de canção da banda. Não porque os jovens sejam os principais personagens dessa letra, mas porque nela nota-se a multiplicidade de atores sociais, códigos e símbolos culturais demarcadores de uma das especificidades das sociedades complexas urbanizadas: sua heterogeneidade sócio-cultural (Velho, 1981). O cenário construído é justamente o dos grandes conglomerados urbanos. Nele, como nas grandes cidades, diversos personagens estão em cena. Em uma mesma letra, como em uma movimentada avenida, encontram-se policiais, viciados, mendigos, crianças abandonadas, motocicletas, transeuntes nos pontos de ônibus, cartazes, favelas, coberturas, todos atravessados de alguma forma pela música urbana. A letra expõe “uma cidade que se comunica com vozes diversas e todas copresentes: uma cidade narrada por um coro polifônico, no qual os vários itinerários musicais ou os materiais sonoros se cruzam, se encontram e se fundem, obtendo harmonias mais elevadas ou dissonâncias, através de suas respectivas linhas melódicas” (Canevacci, 1993: 15).

Ao realizar esse movimento em que vozes dissonantes convergem, metaforicamente, para uma mesma sintonia, Renato Russo evoca a cidade não apenas como cenário, mas como centro da trama. Apresenta, de maneira radical, uma temática presente na própria configuração social do rock enquanto produto cultural. Dificilmente o rock teria uma existência tão potente e duradoura se não estivesse inserido desde seus primórdios, no contexto urbano e industrializado e ainda se não tivesse tematizado constantemente a cidade.

Deste modo, pode-se dizer que a cidade tal como apresentada em *Música Urbana 2* é o cenário no qual estão inseridos os diversos personagens juvenis que se encontram nas letras de música da Legião Urbana. Personagens que se multiplicam tanto nos títulos das canções (*Leila* (1996), *Natália* (1996), *Maurício* (1994), *Andrea Dória* (1986), *Eduardo e Mônica* (1986), *Clarisse* (1997), *Mariane* (1997), *Daniel* (1986)), quanto nas histórias nelas narradas (“João Roberto” (*Dezesseis*, 1996) e “João de Santo Cristo” (*Faroeste Caboclo*, 1987)) e, ainda, nas

---

<sup>67</sup> Com o intuito de facilitar a leitura do texto optei por trabalhar, neste capítulo, com apenas alguns fragmentos das canções. Todavia, as letras de canções utilizadas estão disponibilizadas, integralmente e em ordem de aparição, no ANEXO A.

diversas vozes assumidas pelo eu-lírico em outras tantas canções. A cidade torna-se assim o palco por onde desfilam esses personagens diversos com suas dúvidas, anseios, inseguranças e experiências desenhadas num contexto marcado pelo conflito, pelo risco e pela descontinuidade, como se pode ver neste trecho da letra da canção *Baader-Meinhof Blues*::

A violência é tão fascinante  
 E nossas vidas são tão normais  
 E você passa de noite e sempre vê  
 Apartamentos acesos  
 Tudo parece ser tão normal  
 Mas você viu este filme também.  
 (1985)

A multiplicidade de personagens juvenis que transitam pelos contextos urbanos coloca, conseqüentemente, a preocupação em não apresentar uma categoria fixa de jovem. Ao contrário, de modo análogo à argumentação desenvolvida acima, estão configuradas nas letras, múltiplas formas de ser jovem, distintos modos de atingir a vida adulta e, por sua vez, diferentes modalidades de negar – por impossibilidades sociais ou escolhas individuais – tanto os acessos a essa subseqüente fase da vida, quanto o próprio conjunto de valores hegemônicos na sociedade, personificados na figura do adulto.

A pluralidade de personagens juvenis está, pois, em consonância com as diversas juventudes existentes nas sociedades contemporâneas. Em cada letra, em cada personagem, parece haver um esforço em fugir das representações juvenis recorrentes nas letras de canções de rock, centradas na figura e nas aspirações do jovem de classe média. Deste modo, em várias delas configuram-se personagens socialmente distintos. Em determinadas canções tais diferenças tornam-se ainda mais explícitas, uma vez que são colocados lado a lado, em uma situação de conflito, jovens de classes sociais diversas. A letra da canção *Mais do mesmo* é exemplar neste sentido. Já nos primeiros versos fica evidente o conflito entre dois jovens em situações sociais diversas.

Ei menino branco o que é que você faz aqui  
 Subindo o morro pra tentar se divertir  
 Mas já disse que não tem  
 E você ainda quer mais  
 Por que você não me deixa em paz?  
 (*Mais do Mesmo*, 1987)

A voz da narrativa, como se percebe, é personificada por um jovem imerso nas teias do tráfico de drogas<sup>68</sup>. Um jovem, morador da favela, da periferia das grandes cidades brasileiras. O outro, também jovem, ao qual o eu-lírico se dirige, é branco e está colocado na posição de consumidor de drogas ilícitas. A ação de “subir o morro pra tentar se divertir” (que remete implicitamente a uma certa visão hedonista dos jovens de classe média em relação ao consumo de drogas) define o segundo personagem como pertencente às camadas médias da população brasileira. A letra expõe, desse modo, uma situação recorrente para dois tipos específicos de jovens que ocupam lugares sociais distintos. Situados no contexto urbano, os dois se encontram no momento da troca econômica que, por sua vez, explícita, pela posição e pela ação diferenciada de cada um, as distinções sociais existentes entre esses dois representantes dos pólos da “cidade partida”. Distinções que se tornam ainda mais claras nos versos seguintes:

Desses vinte anos nenhum foi feito pra mim  
 E agora você quer que eu fique assim igual a você  
 É mesmo, como vou crescer se nada cresce por aqui?  
 Quem vai tomar conta dos doentes?  
 Quando tem chacina de adolescentes  
 Como é que você se sente?  
 (*Idem*)

A impossibilidade de vivenciar a condição juvenil com as mesmas garantias, atributos e requisitos sociais de um jovem de classe média é o que está ressaltado no trecho acima. O eu-lírico, personificado na representação do jovem pobre, morador de favela, onde ocorrem constantemente as chacinas praticadas pelos grupos de extermínio, apresenta ao ouvinte / leitor as dificuldades de “subir na vida”, ascender socialmente e ser reconhecido. A expressão “como vou crescer se nada cresce por aqui”, nada mais é do que uma referência explícita às faltas e carências a que estão relegadas parcelas significativas dos jovens brasileiros, podendo significar também as dificuldades de acesso aos marcos sociais que definiriam idealmente a passagem para a vida adulta. Tal fato é acentuado pelo próprio título da canção, *Mais do mesmo*, que exprime a inércia

---

<sup>68</sup> Entramos aqui em um terreno movediço e escorregadio. É importante deixar claro que temas como a inserção juvenil no tráfico de drogas é um dos que mais geram julgamentos morais, soluções mirabolantes e, pior, saídas ainda mais autoritárias e repressivas para os jovens imersos nessa situação. Deste modo, é necessário frisar que o objetivo aqui não é apontar saídas ou solucionar questões referentes ao tema, tampouco julgar se as escolhas desses jovens são corretas ou não. Antes, o que busco é realizar uma análise da situação na qual tais jovens se encontram e que conseqüências sociais surgem dessas escolhas, além, é claro, de refletir a respeito das responsabilidades que a própria sociedade tem na formação da “delinqüência”, da “transgressão”, do “crime”. O próprio termo “droga”, vem sendo intensamente questionado no âmbito das ciências sociais. Para um estudo que trata tanto da naturalização desse termo, como também da complexidade das relações entre os atores sociais imersos no tráfico de drogas, ver: Barbosa, 1998.

e a situação de abandono a que tais jovens estão relegados. A juventude, muitas vezes entendida e codificada pelo “senso comum” como a “melhor fase da vida” marcada pela “alegria de viver”, aparece aqui representada justamente pelo seu contrário, ou seja, pelas dificuldades concretas de se viver tal fase em um contexto marcado pelo desemprego, pela falta de acesso à escola e demais direitos sociais como saúde e lazer.

A miséria social e econômica que atinge certos setores da juventude é explícita também em *Faroeste Cabloco* (1987), canção que apresenta como personagem central João de Santo Cristo, jovem, negro e pobre que em sua saga abandona o mundo rural e, na periferia da cidade de Brasília, torna-se, como o personagem da canção anterior, traficante de drogas. Além da dificuldade de se enquadrar nas instituições sociais pelas quais passa no decorrer de sua trajetória (escola, igreja e reformatório), o personagem, não tem família e tampouco tem qualquer referência para sua formação. Aliás, da família o que resta para João de Santo Cristo como referência é a imagem do pai morto por um tiro de soldado.

Ao tornar-se traficante de drogas, o personagem ascende socialmente, usufruindo alguns códigos normalmente vistos como símbolos dos jovens de classe média: *Fez amigos, freqüentava a Asa norte / Ia pra festa de rock para se libertar*. Contudo, a mesma “profissão” que lhe roga a possibilidade de vivenciar tais códigos e espaços, retira-lhe a vida. É por conta de uma desavença com um outro traficante, provocada pelo fato de que esse último casou-se e teve um filho com Maria Lúcia, personagem a qual João havia jurado seu amor, que ocorre o desfecho trágico da narrativa, culminando com a morte dos três personagens num “duelo midiático” entre João de Santo Cristo e o traficante Jeremias.

Na constituição da narrativa e mais especificamente na construção do personagem, pode-se ver algumas características que aproximam João de Santo Cristo dos jovens imersos no tráfico de drogas. Primeiro, pelo fato de ser, como a maioria destes últimos, negro e pobre. Segundo, por compartilhar com eles a afirmação da virilidade, um *ethos* masculino que possui como principais atributos a coragem e a defesa da honra (Zaluar, 1985; Soares, 2004)<sup>69</sup>, evidenciado na passagem em que o personagem desafia o traficante Jeremias para o duelo que encerra

---

<sup>69</sup> É importante mencionar que, para esses dois autores, a arma de fogo funciona, para os indivíduos inseridos nessas atividades ilícitas, como meio de garantir a manutenção da virilidade. Segundo Soares, a arma é importante para os jovens inseridos no tráfico porque, além de ser o passaporte para a visibilidade desejada, “são também fundamentais porque sublinham simbolicamente a virilidade num momento de ambivalências, a adolescência, quando a identidade está mais confusa, incerta, ambígua (2004: 150)”. Já para Alba Zaluar, as armas e sua utilização são um dos aspectos que definem as relações de hierarquia e autoridade entre o “bandido” e o “trabalhador”, no bairro pobre onde realizou sua pesquisa (1985: 133 – 149).

tragicamente a narrativa. Por último, pelo fato de que, tal como os jovens traficantes da “vida real”, João de Santo Cristo morre precocemente. Tais jovens inseridos nas fileiras do tráfico de drogas, têm sua expectativa de vida reduzida ao extremo: vinte e cinco anos. O antropólogo Luiz Eduardo Soares denomina “genocídio” o que ocorre atualmente no Brasil com os jovens pobres e negros do sexo masculino, afirmando que já existe “um *déficit* de jovens do sexo masculino na estrutura demográfica brasileira [que] só se verifica em sociedades que estão em guerra” (2004:130).

Este “genocídio” de que fala Soares, remete rapidamente à dizimação das populações indígenas do Brasil retratadas em algumas canções, como na já citada *Mais do Mesmo (E todos os índios foram mortos)*, em *Que país é este* (1987) (*Mas o Brasil vai ficar rico / Vamos faturar um milhão / Quando vendermos todas as almas / Dos nossos índios em um leilão*) e, ainda na contundente “*Índios*” (1986), com aspas no original (*Como a mais bela tribo, dos mais belos índios / Não ser atacado por ser inocente*). Entretanto, essa canção, cujo título remete sem dúvida ao que o Ocidente nomeou de “selvagem”, pode ser vista como mais uma expressão da multiplicidade de formas de abordar os fenômenos da juventude. Como disse certa vez Hermano Vianna, nessa canção “quem canta ocupa o lugar de *outsider*, daquele que vem de fora para fazer ver. O *outsider*, contudo, não é o dono da verdade (...) apenas acrescenta outros pontos de vista” (1995: 03). De fato, se olharmos para além do título, ou mesmo, se prestarmos atenção na ambigüidade causada pelas aspas que o acompanham, podemos pensar que não é só de índios que trata a letra. Ao contrário, nota-se a utilização de um fato já conhecido (o massacre dos índios no Brasil e em toda a América), para inserir, nas entrelinhas, uma problematização acerca de qualquer grupo “exótico” e oprimido pela sociedade. Assim, “*Índios*” (com aspas) podem ser, homossexuais, loucos, mulheres, negros e (porque não?) jovens. Enfim, todos os grupos que são interpretados e rotulados como “anormais” e, sem dúvida, os jovens são um desses grupos.

Como já dito no capítulo anterior, nos Estados Unidos da década de cinquenta qualquer aglomeração de jovens era seguida de um “pânico moral”. Naquele contexto, foram realizadas inclusive ações que resultaram “no conhecido processo de ‘demonização’ do rock’n’roll” (Abramo, 1997: 30). Tais ações não estão, porém, restritas a essa época e a esse contexto. Ao contrário, são atualizadas constantemente como demonstra este relato a mim concedido por dois indivíduos entrevistados:

– Hoje a gente tem menos, mas há uns cinco anos atrás, a gente saía em grupos muitos grandes, então a gente saía com grupos de vinte, vinte e cinco pessoas. E a gente ia de ônibus, sabe, todo

mundo com camisa da Legião ou do fã-clubes, de roupa preta, porque é rock, né? E assim, as pessoas não entendiam, definitivamente (risos). E era muito engraçado porque a gente era super do bem, só se divertia e tal (MC., 26 anos, sexo feminino).

– Teve uma vez que a gente foi expulso de um Shopping (A., 30 anos, sexo masculino, se referindo ao episódio narrado em seguida por MC.).

– Naquele dia tinha umas 25 pessoas, porque foi num dia que a gente combinou de se encontrar com outros fã-clubes. E a gente combinou, assim, de se encontrar no shopping pra fazer um lanche, se conhecer, fazer tipo um intercâmbio. E a gente ficou esperando a galera na porta do shopping, daí a gente subiu, por que tinha uma parte que só tinha lanchonete. E a gente mal sentou, mal escolheu o que a gente ia pedir, veio um segurança e já chegou gritando, porque tava todo mundo com camisa de rock, tava todo mundo conversando. Tipo assim, expulsaram a gente na hora por puro preconceito: ‘ah só pode ficar aqui se consumir’. Mas a gente ia consumir, a gente estava escolhendo os lanches. Daí rolou a maior discussão, óbvio, né, ninguém abaixou a cabeça para ir embora, a gente discutiu um tempão com o segurança. Mas você vê, nem é só questão de fã-clubes, é a questão da juventude mesmo, era preconceito: ‘Ah, são baderneiros’, sabe, ‘vão ficar aí fazendo confusão’ e a gente mal tinha chegado.

Em outra entrevista um jovem afirmou:

Lá em casa a Legião Urbana era proibida. A gente tinha que escutar Roberto Carlos, porque, assim, meu pai fazia analogia não só com a Legião, mas com qualquer banda de rock, pra ele era tudo coisa de drogado. Aí a gente ouvia escondido. Mas teve várias fitas, por exemplo, *As Quatro Estações*, que ele quebrou na nossa frente (C., 24 anos, sexo masculino).

Assim, também como os diversos “Índios” das sociedades contemporâneas os jovens sofrem com o preconceito, o estigma<sup>70</sup>, vinculado ao estereótipo do roqueiro como “baderneiro” e “drogado”<sup>71</sup>. Contudo, a visão do jovem como potencial ameaça à ordem social não está restrita apenas aos olhos decodificadores dos seguranças particulares, dos policiais e dos “zelosos pais de família”.

Em um estudo sobre as percepções do risco, construídas por “mulheres de terceira idade”, a autora aponta que uma das principais fontes de risco reconhecidas por elas como possibilidade potencial de perigo é o jovem. Neste sentido, afirma: “o outro que surge como potencial agressor, na maioria das entrevistas, é sempre jovem. Oito das dez entrevistadas referiram-se

<sup>70</sup> O estigma, tal como definido por Goffman em seu clássico estudo, é utilizado em “referência a um atributo profundamente depreciativo”. Através dele, “deixamos de considerar o indivíduo que o possui como uma criatura comum e total, reduzindo-o a uma pessoa ruim e estragada” (1975: 12). O estigma é, desse modo, um atributo social que se antecede à pessoa, ou seja, quando cometemos o ato de estigmatização “anulamos a pessoa e só vemos o reflexo de nossa própria intolerância. Tudo aquilo que distingue a pessoa, tornando-a um indivíduo, tudo aquilo que nela é singular desaparece. O estigma dissolve a identidade do outro e a substitui pelo retrato estereotipado e a classificação que lhe impomos” (Soares, 2004: 132).

<sup>71</sup> Estereótipos muito bem retratados por Rita Lee, quando afirma na canção *Orra Meu* que, “*Roqueiro brasileiro sempre teve cara de bandido*” (apud Dapieve, 1995: 11).

explicitamente ao jovem e ao *ethos* do ‘jovem moderno’, tomado como resultado da quebra dos valores tradicionais” (Moraes, 2001: 225). Em seguida, complementa: “a ameaça aqui é tomada num sentido amplo, não se trata exclusivamente de agressão física, mas também moral. Esse aspecto inclusive é ressaltado em cinco das oito entrevistas que citam os jovens como ameaçadores” (Idem: 235, nota 5).

Decodificada pelos olhares alheios como ameaça potencial para a sociedade, uma parcela considerável da juventude, como vimos, mostra-se, também nas abordagens das ciências sociais, principalmente em sua vertente funcionalista, como um “problema social”, sendo tema recorrente nos estudos que tematizam os processos de “anomia” e “disfunção social” colocando em risco a própria continuidade da sociedade. Tais jovens são constantemente rotulados de “delinquentes”, “baderneiros”, “rebeldes sem causa”, dentre outras denominações recheadas de valor moral<sup>72</sup>.

No entanto, em algumas letras de canções narradas do ponto de vista do jovem, é a sociedade e suas instituições que aparecem configuradas como um “problema”. Na canção *O Reggae*, o eu-lírico é um jovem de classe média – demonstrando mais uma vez a pluralidade de situações juvenis – que se debate em meio à opressão e à violência exercida pelas instituições da sociedade. Já na primeira estrofe pode-se constatar a origem social do personagem e sua recusa em (ou impossibilidade de) adequar-se às regras e normas da instituição escolar:

Ainda me lembro aos três anos de idade  
 O meu primeiro contato com as grades  
 O meu primeiro dia na escola  
 Como eu senti vontade de ir embora  
 (*O Reggae*, 1985)

Potencialmente um membro da classe média (afinal, os indivíduos de que classe social tem a possibilidade de se inserir na escola aos três anos de idade?), o personagem em questão se vê diante dos discursos e práticas normativas da instituição escolar, evidenciadas pela representação desta como um lugar eminentemente opressivo em que as “grades” são evocadas como elemento representativo da violência que se abate sobre o indivíduo. Não por acaso, em outro trecho da letra, é a polícia que aparece implicitamente como representante de outra forma de violência sofrida pelo personagem:

Vêm falar de liberdade pra depois me prender  
 Pedem identidade pra depois me bater  
 Tiram todas as minhas armas

<sup>72</sup> Para uma crítica dessas categorias freqüentemente associadas aos jovens, cf. La Mendola, 2005; Abramo, 1997.

Como posso me defender?  
(*Idem*)

Tanto a polícia e a escola quanto os meios de comunicação e a igreja apresentam-se como instâncias que agem violentamente contra o indivíduo. Em meio a essa situação caótica o personagem busca formular saídas em seu restrito campo de possibilidades.

Assistia o jornal da TV  
E aprendi a roubar para vencer  
Nada era como eu imaginava  
Nem as pessoas que eu tanto amava  
Mas, e daí, se é mesmo assim  
Vou ver se tiro o melhor pra mim.  
(...)  
Ninguém me perguntou se eu estava pronto  
E eu fiquei completamente tonto  
Procurando descobrir a verdade  
No meio das mentiras da cidade  
Tentava ver o que existia de errado  
Quantas crianças Deus já tinha matado.  
(*Ibidem*)

A imagem de jovem que emerge na letra não é, como se pode imaginar, aquela historicamente conectada à parte significativa da juventude: a imagem do “delinqüente juvenil”, aquele que oferece perigo à sociedade. Diferentemente dos “discursos oficiais”, da “lógica classificatória” dos seguranças dos *shopping centers* e das percepções do risco das “mulheres da terceira idade”, ou de modo mais explícito, em oposição a eles, a letra é narrada do ponto de vista daquele que é considerado a ameaça em potencial. Quem conta a história é aquele jovem que será considerado “delinqüente”, perigo eminente para a ordem social. Neste sentido, a letra oferece a possibilidade de questionar tal categoria recheada de valor moral e normativo, uma vez que coloca a violência anterior das instituições sobre aquele que potencialmente será visto, entendido e rotulado como “delinqüente”, mas, no entanto, sem elogiá-lo.

Deste modo, a letra parece apontar não para a representação do jovem como “delinqüente”, mas, sobretudo, para a construção social da “delinqüência” em uma sociedade marcada profundamente por situações de violência e opressão<sup>73</sup>. Assim, a representação da

---

<sup>73</sup> Cabe aqui uma referência à questão proposta por Alba Zaluar ao analisar o aumento significativo, nos últimos anos, da violência da e sobre a juventude na sociedade brasileira. Pergunta a autora: “Com tantos focos reticulares de violência, como definir o mal? Ou se preferirmos a opção de Paul Ricoeur, como combater o mal?” E diz em



juventude que emerge na letra em questão não é a imagem do “delinqüente juvenil”, mas justamente o seu contrário. Ao contar a história do ponto de vista do oprimido, aquele que é potencialmente um perigo para a sociedade torna-se indefeso frente à violência que a mesma sociedade lhe impõe.

Neste jogo de imagens invertidas, o jovem é representado pela situação de abandono, pela falta de escolhas ou perspectivas sociais, pela busca a todo custo de lutar contra o destino inexorável que a sociedade lhe impôs (*tem o meu destino pronto e não me deixam escolher*). A esse personagem, inserido em múltiplas situações de violência, resta o ódio e o desejo de vingança, a rebelião individual e solitária contra a ordem opressora: *Vocês venceram esta batalha / Quanto à guerra, / Vamos ver.*

Além do sentimento de ódio e revolta, outros sentimentos também são experimentados por personagens juvenis retratados nas letras. A dor, promovida pelo sentimento de abandono, incerteza e falta de perspectivas em relação ao futuro, é o sentimento que prevalece nas situações vividas por esses personagens. Na canção *Há tempos* (1989) tal sentimento é colocado de modo explícito: *Disseste que se tua voz tivesse força igual / À imensa dor que sentes / Teu grito acordaria / Não só a tua casa / Mas a vizinhança inteira.*

Nos versos seguintes a sensação de abandono que provoca a dor toma vulto diante da situação dos jovens: *E há tempos nem os santos têm ao certo / A medida da maldade / Há tempos são os jovens que adoecem / Há tempos o encanto está ausente / E há ferrugem nos sorrisos / E só o acaso estende os braços a quem procura abrigo e proteção (Idem).*

O acaso, o abandono, as incertezas em relação ao futuro, a falta de perspectivas sociais, ao que tudo indica, parecem ser os principais causadores da dor sentida pelos jovens de diferentes classes sociais retratados nas canções. Talvez por isso, no decorrer da obra da Legião Urbana, o questionamento, a dúvida, e a imprevisibilidade diante do futuro sejam tão recorrentes. Tais questionamentos estão em consonância com a denominação que alguns autores tem dado à sociedade contemporânea (Beck, 1999; Lecardi, 2005; La Mendola, 2005). A “sociedade do risco”, segundo a denominação de Beck, é representativa da “segunda modernidade”<sup>74</sup> que se

---

seguida: “A verdade é que não temos nenhuma resposta substantivista, essencialista, de ordem geral (Zaluar, 1997: 42-43)”.

<sup>74</sup> A proposta analítica de Beck, segundo Lecardi, define como primeira modernidade “o período que se estende do início da modernidade industrial, entre os séculos XVII e XVIII, até o início do século XX, período no qual domina a realidade do Estado-nacional e cuja lógica e a do progresso associada à idéia de controle (em primeiro lugar sobre a natureza). Identidade e papéis sociais aparecem estreitamente ligados em seu interior”. Já a segunda modernidade, “a

diferenciaria da “primeira”, sobretudo, pelo modo distinto com que está nela configurado o futuro. O futuro, na “segunda modernidade”, seria marcado pelo indeterminado, pela falta de dimensões como certeza, garantia, segurança e controle<sup>75</sup>, aspectos antes definidores “do perfil social da primeira modernidade” em que “o risco era substantivamente conceituado como uma modalidade de cálculo de conseqüências não previsíveis – tratava-se, em suma, de ‘tornar previsível o imprevisível’ mediante o cálculo probabilístico” (Lecardi, 2005: 43). Já na modernidade contemporânea, “a reflexão sobre os riscos impõe instrumentos conceituais de outra ordem. Estes riscos não parecem governáveis pelos métodos da racionalidade instrumental, são riscos de alcance global e sua prevenção torna-se particularmente difícil” (Idem: 44).

Tais riscos globais<sup>76</sup> impõem, nesse sentido, uma nova percepção diante do futuro que se torna cada vez mais incerto e indeterminado diante das ameaças constantes, em sua maioria humanamente produzidas, a que estamos relegados. Riscos que podem ser mapeados em algumas canções da Legião Urbana. Nos versos finais de *Angra dos Reis* (não por acaso nome também da cidade onde estão situadas as únicas usinas nucleares existentes no país), apresentam-se as ameaças relacionadas à utilização da energia nuclear:

Mesmo se as estrelas comessem a cair  
 E a luz queimasse tudo ao redor  
 E fosse o fim chegando cedo  
 E você visse nosso corpo em chamas  
 Deixa pra lá  
 Quando as estrelas começarem a cair  
 Me diz, me diz pra onde a gente vai fugir?

---

modernidade contemporânea, filha do sucesso da modernização, parece cada vez mais governada por processos como a intensificação da globalização, e dos mercados globais, o pluralismo dos valores e das autoridades, o individualismo institucionalizado. No plano cultural parecem favorecidas as formas de identidade compósita, nas quais elementos globais e locais se misturam, impondo a convivência conflituosa entre diferentes imagens de si” (2005: 43). Outras denominações também foram cunhadas para dar conta destes novos processos sociais que atingem atualmente as sociedades contemporâneas, tais como: “pós-modernidade” (termo que parece ter relativo sucesso no meio acadêmico, embora sua eficácia conceitual já tenha sido colocada em xeque por diversos autores), “modernidade líquida” (Bauman) e “modernidade tardia” (Giddens). Para uma discussão em torno dessas denominações conceituais, ver: Connor, 1992 e Anderson, 1999.

<sup>75</sup> Apropriando-se e, de certo modo, invertendo o conceito de *Sicherheit* (termo compacto que na língua alemã expressa três valores fundamentais da modernidade: segurança, certeza e garantia) apresentado por Freud em seu *Mal estar na civilização*, Zygmunt Bauman afirma que, ao contrário do que foi escrito pelo fundador da psicanálise há cerca de 70 anos atrás, o que predomina nos tempos atuais é o *Unsicherheit*, ou seja, justamente a falta dos três elementos colocados por Freud: incerteza, insegurança e falta de garantia (Bauman, 2000).

<sup>76</sup> Os riscos globais a que estamos submetidos atualmente são tanto de cunho ambiental, como o buraco na camada de ozônio e a devastação das reservas biológicas e naturais do planeta que podem acarretar mudanças climáticas consideráveis; quanto de cunho social, como “o terrorismo internacional, as ameaças econômicas, novas modalidades de desigualdade social a partir do empobrecimento crescente de áreas cada vez mais vastas do planeta” (Lecardi, 2005: 43); além dos riscos de cunho sanitário com a emergência de novas patologias como a BSE (“doença da vaca louca”), a SARS (“gripe asiática”) e a já não tão recente assim, AIDS.

(Angra dos Reis, 1987)

No entanto, as dúvidas em relação às incertezas do futuro não param por aí. Outras perguntas representativas de um futuro imprevisível apresentam-se em outras letras de canção: *Será que vamos conseguir vencer?* (Será, 1985); *Quem sabe ainda estamos a salvo?* (Perdidos no Espaço, 1985); *Se lembra quando a gente chegou um dia a acreditar / Que tudo era pra sempre / Sem saber / Que o pra sempre, sempre acaba?* (Por enquanto, 1985). Além de perguntas colocam-se também afirmações que desafiam a existência de um futuro determinado: *Tenho medo e eu sei por quê: estamos esperando* (Soldados, 1985); *É preciso amar as pessoas como se não houvesse amanhã / Por que se você parar pra pensar, na verdade não há* (Pais e Filhos, 1989); *Já estamos acostumados / A não termos mais nem isso* (Há Tempos, 1989); *O que temos é o que nos resta* (A Montanha Mágica, 1991); *Vamos tentar outro caminho / estamos em perigo, só que ainda não entendo* (L'age D'or, 1991); *A falta de esperança e o tormento / De saber que nada é justo e pouco é certo / E que estamos destruindo o futuro* (Clarice, 1997).

Tais questionamentos e afirmações apontam para os reflexos devastadores no plano existencial que as ameaças presentes na “sociedade do risco” oferecem. A destruição das certezas de um futuro determinado incide sobre os indivíduos implicando modificações decisivas na constituição de suas trajetórias biográficas. E quando o tema são os jovens, indivíduos que possuem idealmente um horizonte temporal maior, notam-se claramente tais modificações.

Retomando e aprofundando as reflexões propostas no primeiro item deste capítulo, podemos dizer que as ocorrências de tais transformações na sociedade implicaram em mudanças substanciais no que o pensamento sociológico – desenvolvido em torno das questões relativas à juventude – definiu como condição juvenil. Está implícita na configuração moderna dessa condição a idéia central de que a juventude é uma fase da vida transitória, de preparação para o ingresso na vida adulta, através do rompimento de sucessivas etapas que conduzem o indivíduo jovem à fase subsequente da vida. Segundo Lecardi, tal condição guardava também, em seu íntimo, a noção de que tanto a autonomia (interior) quanto a independência (social) podiam entrar em uma conjunção positiva. Ou, em outras palavras:

A juventude concebida como fase de transição, em uma palavra, permitia pensar a relação entre identidade individual e identidade social como uma relação entre duas dimensões não apenas complementares, mas superpostas de modo praticamente perfeito. A certeza de ter alcançado a autonomia interior era garantida pela progressiva passagem a degraus cada vez mais elevados de independência, possibilitados pela relação com instituições sociais com suficiente credibilidade e não fragmentadas (2005: 48-49).

Contudo, a “sociedade do risco” tem como traço característico, além das já mencionadas ameaças globais, justamente a fragmentação das instituições sociais e sua perda de eficácia simbólica na constituição de trajetórias biográficas juvenis contínuas. As incertezas, as dúvidas em relação ao futuro são sentidas também e, sobretudo, pela impossibilidade de se traçar um projeto individual coerente no qual a autonomia interior e a independência social possam coexistir de modo contínuo.

O mundo do trabalho, fonte tão requerida de identidade e continuidade social na modernidade, tampouco oferece a possibilidade de se desenhar com linhas marcantes uma biografia juvenil que não seja caracterizada por entradas e saídas ou em casos mais graves, pela própria impossibilidade da entrada nesse mundo. Deste modo, as constantes idas e vindas e, sobretudo, a impossibilidade de se inserir em um mercado de trabalho cada vez mais flexível e competitivo, dificilmente configuram-se como uma passagem concreta para a vida adulta. Na pesquisa realizada para esta dissertação, um entrevistado concedeu o seguinte relato sobre suas experiências no mercado de trabalho:

Eu trabalho desde os 13. O primeiro emprego que eu consegui foi num parque de diversões. Daí eu fiquei lá um tempo e saí de lá e fui para outro parque. Depois surgiu uma oportunidade numa farmácia, nisso eu já tinha 14, 15 anos. Aí eu fui pra farmácia e fiquei 3 anos quase na farmácia. Daí eu saí da farmácia e fui pra uma metalúrgica e sempre trabalhando e estudando o tempo inteiro. Daí, na mesma época eu tava fazendo contabilidade e aí surgiu uma oportunidade no Banco do Brasil, de estagiário. Aí eu trabalhei um ano e um mês lá. Daí eu saí de lá e fui pra uma empresa de contabilidade, mas eu não gostei não. Aí eu saí na primeira oportunidade que apareceu, e foi numa vídeo-locadora. Fiquei lá por um tempo e saí de novo, só que agora para uma empresa de administração, eu gosto muito de administração, administrar sistemas e tal. Mas aí apareceu outra oportunidade em uma empresa de informática para criar sistemas administrativos e aí eu tô nessa empresa ainda (S., 26 anos, sexo masculino).

No relato acima, um leitor mais atento perceberá que o jovem passou, até o momento da entrevista, por nada mais, nada menos que nove empregos em um intervalo de tempo – relativamente curto se comparado à trajetória dos trabalhadores há algumas décadas atrás – de doze anos. No relato desse jovem pode-se ver o desenrolar de uma trajetória marcada pelo risco, principalmente pela menção recorrente à palavra “oportunidade”. A oportunidade, embora esteja definida no dicionário como “ocasião favorável, momento propício”, pode ser entendida também como algo que pode não acontecer ou como a mitologia grega nos ensina, como a deusa que deve ser agarrada quando passa. A oportunidade tem por isso, um caráter indeterminado: uma vez perdida jamais se consegue alcançá-la novamente. Ou como diz o jargão das campanhas

publicitárias: “é preciso agarrar as oportunidades”. O risco novamente se faz presente. O risco de perder a oportunidade em um momento em que ela é tão escassa.

O risco e as incertezas em relação ao futuro se fazem presentes também na última frase do relato do jovem, mais especificamente na utilização do advérbio “ainda” para referir-se a sua situação em seu atual trabalho. Tal advérbio tem como uma de suas conotações correntes o significado de algo como “até agora” ou “até o momento”. Isto é, exprime novamente uma situação indeterminada, incerta, que pode mudar a qualquer instante. O uso desse advérbio pelo jovem é sintomático porque expressa a carga de incerteza que ele sente diante de sua ocupação. O “ainda” pronunciado pelo jovem remete tanto ao surgimento de uma outra oportunidade melhor quanto ao medo de não poder agarrá-la, mas também à possibilidade – diga-se de passagem, muito freqüente na “sociedade do risco” – de perder o emprego, de ter que esperar fora do mercado de trabalho até que uma “oportunidade” surja em seu campo de possibilidades.

A experiência do jovem diante da imprevisibilidade do mercado de trabalho é representativa de uma época marcada, como afirma Sennett, pela vigência do “trabalho a curto prazo ou episódico” (2000: 23), em que se alteram três condições importantes do sistema de emprego:

Rompe-se a equiparação entre trabalho e emprego remunerado (vigente no contexto patriarcal do ‘pleno emprego masculino’ do pós-guerra); cai por terra o modelo do trabalhador permanente e contratado a tempo completo (multiplicando-se as formas alternativas de relação de trabalho, como tempo parcial, auto-emprego, trabalho no domicílio, entre outros); e saem de cena os contratos de longa duração, em que o vínculo empregatício ‘casa’ o trabalhador a um mesmo empregador por toda (ou quase) a sua vida produtiva (de sorte que o emprego deixa de ser uma salvaguarda para o desemprego) (Guimarães, 2005: 155).

Neste sentido, levando-se em consideração principalmente a terceira alteração apontada pela autora, o “ainda” pronunciado pelo jovem entrevistado está em consonância com a configuração atual dos mercados de trabalho, em que estar empregado não necessariamente representa uma garantia ou, como afirma a estudiosa, uma “salvaguarda”, diante dos cada vez mais altos índices de desemprego. Nesta situação incerta e imprevisível, atualmente regra e não exceção, a inserção no mundo do trabalho não implica necessariamente em transição para o mundo adulto. Ao contrário, pode-se “entrar no mercado de trabalho, sair dele pouco depois e reingressar novamente, sem que se possa identificar nesses ingressos uma progressão em direção à incorporação de papéis adultos” (Lecardi, 2005: 49-50).

O trabalho, a instabilidade das situações do trabalhador, os reflexos da ação corrosiva da opressão e, sobretudo, da falta de emprego, em sua subjetividade são também abordados em letras de canções da Legião Urbana. Em *Fábrica*, representativa dessa temática já pelo título, quem comanda a narrativa é um jovem operário que entoa um “hino” contra a exploração que permeia as relações de trabalho:

Nosso dia vai chegar  
 Teremos nossa vez.  
 Não é pedir demais:  
 Quero justiça,  
 Quero trabalhar em paz.  
 Não é muito o que lhe peço –  
 Eu quero trabalho honesto  
 Em vez de escravidão.  
 Deve haver algum lugar  
 Onde o mais forte  
 Não consegue escravizar  
 Quem não tem chance (...)  
 O céu já foi azul, mas agora é cinza  
 E o que era verde aqui já não existe mais (...)  
 Este ar deixou minha vista cansada,  
 Nada demais.  
 (*Fábrica*, 1986)

Sobre essa canção uma das jovens entrevistadas afirmou o seguinte: “esta música resume o que um trabalhador sente na pele todos os dias quando pega um trem lotado, quando trabalha sem ter reconhecimento, quando é explorado pelo patrão e eu, por ser uma trabalhadora brasileira, já senti ‘minha vista cansada’” (N., 19 anos, sexo feminino).

Contudo, é em outra canção que os reflexos subjetivos do trabalho instável e do desemprego se fazem ainda mais presentes. O título, *Música de Trabalho*, tão sugestivo quanto o anterior, provoca ainda uma ambigüidade uma vez que é esta também a denominação das canções escolhidas pelas gravadoras para serem executadas nas rádios e atraírem a atenção dos consumidores com o objetivo de vender os discos dos artistas por elas contratados. Desta letra, selecionamos este trecho significativo:

Sem trabalho eu não sou nada  
 Não tenho dignidade  
 Não sinto o meu valor  
 Não tenho identidade  
 Mas o que eu tenho é só um emprego  
 E um salário miserável  
 Eu tenho o meu ofício  
 Que me cansa de verdade

Tem gente que não tem nada  
 E outros que tem mais do que precisam  
 Tem gente que não quer saber de trabalhar.  
 (*Música de Trabalho*, 1996)

Além de apresentar diversas situações individuais diante do mundo do trabalho, o trecho transcrito acima revela, sobretudo nos primeiros versos, um sentimento experimentado por grandes contingentes de jovens que aguardam, com quase nenhuma garantia, uma inserção no mundo do trabalho. O trabalho, ou melhor a falta dele, provoca, como bem lembrado na letra e bem denominado por Sennett, a “corrosão do caráter”, a dificuldade de se configurar identidades e, nos casos mais extremos, o sentimento da perda de dignidade. Tais conseqüências, principalmente essa última, só podem ser pensadas se atentarmos para uma modificação significativa ocorrida na sociedade, em que o sentimento de dignidade deixa de estar vinculado somente ao respeito pela integridade física do corpo e passa a se estabelecer também mediante as relações de trabalho, principalmente, com o surgimento do capitalismo moderno em que a “dignidade do trabalho” assume o status, segundo Sennett, de “valor universal” (2004: 76).

Assim, quando o trabalho assume esta forma, a dignidade do corpo difere da dignidade do trabalho. Ambos são valores universais: a dignidade do corpo é um valor que todos podem compartilhar; a dignidade do trabalho somente pode ser alcançada por alguns poucos. Enquanto a sociedade pode respeitar a igual dignidade de todos os corpos humanos, a dignidade do trabalho leva a uma direção bem diferente: um valor universal com conseqüências muito desiguais (Idem: 77).

Considerando os altos índices de desemprego na configuração atual dos mercados de trabalho pode-se dizer que a desigualdade das condições de trabalho reflete a desigualdade na aquisição da dignidade através do trabalho. O desemprego impõe ao indivíduo uma percepção negativa de si, provoca corrosões significativas na auto-imagem culminando no sentimento de vazio, representado na letra citada pelo verso “sem trabalho eu não sou nada”. Além disso, interfere também na constituição desta auto-imagem negativa e corroída, a percepção dos outros, uma vez que a própria ética do trabalho, ainda segundo Sennett, “é uma ética competitiva que requer julgamentos comparativos de valor; aqueles que vencem podem fazer vista grossa aos que perdem” (Idem).

Em outra entrevista realizada para este estudo, um jovem me relatou suas dificuldades em conquistar um emprego, além de tecer considerações significativas a respeito da percepção dos outros em relação a sua condição de desempregado:

Hoje em dia o Brasil tá vivendo uma situação complicada. O cara não te dá emprego porque você é velho demais, ou não te dá emprego porque você é jovem demais. Então, já começa por aí, qual a idade ideal pra te dar trabalho, pra te dar emprego? Então, tem que ter um plano pro jovem, pra dar oportunidade pro jovem, porque cara, quando você sai, quando você termina a escola, você já é lançado pro mercado de trabalho, mas você não tem experiência, meu. E o governo não se preocupa com isso. (...) Eu terminei o segundo grau sem emprego e três horas da manhã eu ia com um amigo meu naquela Força Sindical que tem aqui em São Paulo e a gente ficava às três da manhã naquela fila, naquele frio e nunca conseguia uma carta de encaminhamento, nunca. Só saía às nove, dez horas da manhã de lá e sem nada, nada. No Jovem Cidadão [projeto social implementado pela prefeitura de São Paulo] eu sempre pegava carta de encaminhamento, fazia entrevista e nunca passava. Eu fiz mais de quinze entrevistas e nunca passei em nenhuma entrevista, nunca, nada. E pior que eu tava sofrendo uma pressão muito grande lá em casa, pra arrumar emprego. Meu pai tava pressionando muito, tava dizendo pros meus tios que eu era vagabundo, que eu não corria atrás de emprego. Meu, eu ficava puto com isso, meu. Mas como eu não estava procurando emprego? Eu simplesmente acordava às três da manhã pra ir pra aquela merda daquela fila, fico lá até as dez da manhã e não tô correndo atrás de emprego? Faço entrevista e os caras não me chamam e eu não tô correndo atrás de emprego? (AL., 21 anos, sexo masculino)

Estas são as características do cotidiano daqueles jovens que procuram por emprego. Um cotidiano marcado pelas longas esperas em filas intermináveis, pela constatação de que o “governo” como diz o jovem, “não se preocupa com isso”. Uma vida diária marcada ainda pelo estigma de “vagabundo”, pela negação de sua dignidade, de seu valor enquanto indivíduo, pelo próprio pai. O desemprego além de proporcionar a corrosão da auto-imagem, proporciona também um vazio temporal, um sentimento de espera indeterminável, um tempo livre

que não é um tempo legitimado e valorizado socialmente pela família e pelos pares, mas sim o tempo da angústia e da impotência, o tempo da estigmatização social, um tempo que empurra na direção da marginalidade e da exclusão, o tempo do ‘ficar marcando boqueira’ numa esquina, exposto aos agentes da limpeza social. A estes jovens, a perspectiva de uma vida de trabalho e sacrifício não lhes parece ter a mesma eficácia que aos seus avós, seja por saberem que não conseguirão o que estes obtiveram, ou porque não lhes interessa conseguir unicamente o que seus avós buscavam. (Abad, 2003: 27).

Ou seja, resta a esses jovens um *tempo perdido* (1986), expressão contida no título de uma das mais executadas canções da Legião Urbana. Ou para citar outra canção, um tempo em que “*todos os meus amigos estão procurando emprego*” (*Teatro dos Vampiro*, 1991), uma vez que estar “fora do mercado”, um dos principais “sintomas” da “sociedade do risco”, parece ser uma experiência temida por todos os jovens, independente das diferenças entre as classes sociais. Neste sentido, um jovem de classe média afirmou o seguinte:

A gente é jovem assim, sacô? Por isso a gente tem pouca experiência e pouco título. Então, fica difícil de arranjar emprego. Normalmente quando a gente arranja, ganha uma misérinha só sacô?



Ou então consegue estágio que não é emprego fixo e é foda, né cara?! A gente precisa de trabalho pra crescer (I., 23 anos, sexo masculino).

Dados recentes publicados como resultado da pesquisa “Perfil da juventude brasileira”, realizada pela Fundação Perseu Abramo em parceria com o Instituto Cidadania, em que foram entrevistados 3.501 jovens de todas as classes sociais, com idades variando entre 15 e 24 anos, em 198 municípios do país, são significativos a este respeito. Quando perguntados sobre os principais problemas do Brasil na atualidade, o desemprego, com 30% das respostas, ficou em primeiro lugar ganhando de questões como violência e segurança, fome e miséria. Além disso, o emprego e a ocupação profissional foram ainda citados por 26% dos jovens como o problema que mais os preocupa; por 17% dos jovens como um dos assuntos que mais os interessa atualmente; e por 20% deles como uma das piores coisas de ser jovem (no primeiro caso, quase empatando com o item segurança/violência citado por 27% dos jovens; no segundo ficando novamente por pouco em segundo lugar uma vez que 18% afirmaram ser a educação seu assunto de maior interesse; e no terceiro, ocupando a quarta posição)<sup>77</sup>.

O desemprego assume, desse modo, o status de traço geracional uma vez que suas conseqüências na subjetividade dos jovens e na constituição de suas trajetórias biográficas exercem como demonstrado, influência significativa. Neste sentido, diante das imprevisibilidades do mercado atual de trabalho, da ameaça constante de não conseguir ou perder o emprego e também de uma inserção (quando ocorre) cada vez mais precoce no mundo do trabalho, pode-se afirmar, como o faz Lecardi, que “na sociedade do ‘risco mundial’ uma trajetória socialmente normalizada em direção à idade adulta deixou de existir” (2005: 49). Ao contrário, o que se vê é a constituição de uma condição juvenil cada vez mais instável e indeterminada em que os seguros estágios que antes garantiam a transição contínua para o mundo adulto são marcados pela descontinuidade com que os jovens, em suas trajetórias biográficas específicas, os vivenciam. As instituições sociais que antes demarcavam esse percurso sofreram perda significativa de sua eficácia simbólica na constituição de tais trajetórias, relegando aos jovens a responsabilidade de ser, diante de “todas as incertezas e novos riscos, (...) o gerenciador solitário do seu próprio percurso” (Guimarães, 2005: 155).

---

<sup>77</sup> Cf. ABRAMO, Helena W. & BRANCO, Pedro Paulo M. (org.). *Retratos da juventude brasileira: análise de uma pesquisa nacional*. Rio de Janeiro: Ed. Fundação Perseu Abramo, Instituto Cidadania, 2005, principalmente os quadros 28, 20, 21 e 19 respectivamente, que constam no anexo da referida publicação.

### 3.4 Pais e Filhos na grande fúria do mundo

Até este ponto, a análise se concentrou nas representações de diferentes situações juvenis presentes nas canções da Legião Urbana e em algumas narrativas dos jovens entrevistados. Situações que, como apontado acima, evidenciam como jovens de classes sociais e origens diversas experimentam uma condição juvenil marcada atualmente pela instabilidade e flexibilidade das etapas definidoras de uma transição para o mundo adulto. A partir de agora estaremos voltados para outra questão também referente às representações de juventude presentes nas canções, mas, no entanto, vistas de outro ângulo. As análises que se seguem tem o intuito de demonstrar como algumas canções tematizam a questão geracional e como tal tema assume roupagens diversas no decorrer da trajetória da banda.

A respeito dessa temática a canção *A Dança*, incluída no primeiro disco, é significativa. Tal canção é a primeira na trajetória artística da banda que apresenta uma representação de juventude. Esta representação é constituída através de aspectos que diferenciam o eu-lírico (sujeito enunciador do discurso), do “você”, (sujeito ao qual ele se dirige). Ao contrário de outras canções em que o autor constrói a letra através de uma pluralidade de vozes dissonantes rompendo com uma única visão de mundo, em *A Dança* nota-se claramente uma construção poética onde há somente um único enunciador do discurso expondo sua visão de mundo através da apresentação de críticas direcionadas ao “você” com quem dialoga. E é justamente a partir da construção dessa alteridade que emerge uma visão singular da questão geracional.

Na letra, o “você” é o jovem portador do *look dominante*, o mesmo jovem ao qual o personagem de *Mais do Mesmo* dirige seus questionamentos. No entanto, o que ocorre nesta letra não é o encontro conflituoso entre dois jovens em situações sociais distintas, mas, sobretudo, a apresentação de uma voz normativa que julga os atos, hábitos e valores do “você” ao qual se dirige. As críticas se direcionam à adesão, destituída de reflexão, às modas impostas pelo mercado (*E a sua roupa nova / É só uma roupa nova / Você não tem idéias / Pra acompanhar a moda*), a reprodução das relações de dominação entre os gêneros (*Tratando as meninas / Como se fossem lixo (...)* / *Ou então espécie rara / Que é só um objeto / Pra usar e jogar fora / depois de ter prazer*) e, ainda, para o questionamento de uma série de aspectos historicamente vinculados à juventude: o consumo de drogas, a rebeldia e o lazer (*Você com as suas drogas / E*

*as suas teorias / E a sua rebeldia (...) Então é outra festa / É outra sexta-feira / Que se dane o futuro / Você tem a vida inteira).*

No entanto, os versos que mais chamam a atenção na letra, principalmente quando estamos voltados para as questões referentes às relações intergeracionais, são aqueles que, embora reconheçam as especificidades da juventude e uma série de elementos que a distinguem das outras fases da vida, afirmam seu caráter transitório, passageiro e efêmero, apresentando-a tanto como *rito de passagem* que preserva a continuidade com a herança cultural transmitida pelas gerações anteriores, quanto por sua capacidade de também influenciar as gerações mais velhas.

Você é tão moderno  
Se acha tão moderno  
Mas é igual a seus pais  
É só questão de idade  
Passando desta fase  
Tanto fez e tanto faz.  
(*A Dança*, 1985)

Nota-se aqui a idéia de que a juventude é uma fase da vida transitória e, embora seja preenchida por uma série de elementos que definem a condição juvenil, tais elementos não são entendidos, nesse caso, como representativos de uma ruptura com os valores dominantes da sociedade. Ao contrário, temos a adesão do modelo de jovem representado na letra a valores claramente convencionais: as manifestações de relativo confronto intergeracional (consumo de drogas e rebeldia) podem ser entendidas mais “como um processo de ritualização de afirmação de independência em relação ao mundo adulto, do que propriamente a contestação compulsiva das instituições de socialização dominadas pelas gerações mais velhas (Pais, 1990: 156)”. A juventude, vista apenas como “questão de idade” e não como fase da vida em que se constrói uma identidade geracional calcada na renúncia aos valores transmitidos pela geração anterior, coloca a questão já mencionada, da impossibilidade, na sociedade contemporânea, de se construir, para usar a expressão de Manheim, “enteléquias geracionais distintas”.

Neste sentido, configura-se a idéia de que a juventude enquanto fase transitória da vida nada mais é do que simples passagem progressiva, significativa de uma adesão destituída de crítica aos valores e normas da sociedade, personificados na figura do adulto. A “modernidade” da juventude, que permite a ele estar em contato direto com as principais mudanças da sociedade, não é aqui vista como a possibilidade de problematização e absorção dessas mudanças para a

constituição de uma identidade geracional que coloque em questão os valores da sociedade. Ao contrário, o que se nota é a representação de um momento histórico em que os valores, códigos e símbolos da juventude estariam conectados “ao tecido social compartilhado pela cultura adulta: isto é, as pautas culturais de jovens e adultos seriam compatíveis e, inclusive, complementares” (Pais, 1990: 154).

Um contexto em que os movimentos culturais da juventude e toda a sua carga simbólica de contestação, têm nas portas abertas do mercado, sua concretização enquanto bem de consumo oferecido a todas as parcelas da população. Neste contexto, o que parece diferenciar a nova geração das gerações anteriores é ter “o poder, inédito até hoje de influir no mundo adulto, ao propor pautas e estilos de conduta que os mais velhos aceitariam, muitas vezes com avidez” (Idem: 156). Deste modo, parece ter ironicamente se concretizado a afirmação proposta em outra letra de canção que tematiza a questão geracional, *Geração Coca-Cola*, em que se pode ler (ou ouvir) o seguinte trecho.

Desde pequenos nós comemos lixo  
Comercial e industrial  
Mas agora chegou nossa vez -  
Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês.  
(*Geração Coca-Cola*, 1985)

Assim, ao invés do tão propalado “gap geracional” configura-se, ao contrário, uma confluência contínua de certos valores, códigos e signos relativos à juventude e a avidez com que os adultos aderem a eles. Toda carga simbólica de contestação presente em tais símbolos deixa de fazer sentido enquanto expressão autêntica quando adentram nos também ávidos mercados contemporâneos e passam a não ser mais expressão de uma identidade geracional singular, mas sim da continuidade existente entre as gerações. A juventude, segundo esta visão, torna-se, como registrou Humberto Gessinger, outro letrista da geração de Renato Russo, “uma banda numa propaganda de refrigerante”<sup>78</sup>.

Deste modo, os versos de *A Dança* apontam tanto para a impossibilidade da cristalização de identidades geracionais distintas, quanto para as conseqüências de tais impossibilidades, ou seja, para o fato de que certos valores, códigos e símbolos, antes vistos e identificados como

---

<sup>78</sup> Este verso está contido na canção *Terra de Gigantes* (A Revolta dos Dândis, 1984) da banda Engenheiros do Hawaií.

rupturas em relação ao mundo adulto, são agora por ele absorvidos não mais como crítica, mas como elementos que expressam a continuidade dos valores existentes entre as gerações.

Contudo, com o decorrer da trajetória da banda, o tema das gerações começa a tomar outros rumos que não mais dizem respeito ao julgamento normativo, como o apresentado em *A Dança*, ou mesmo a rebeldia presente nos versos de *Geração Coca-Cola*. Se, nessas canções, predominava um discurso normativo expresso por um eu-lírico definido como seu único enunciador, em canções como *Pais e Filhos* e *Há tempos* nota-se, ao contrário, uma pluralidade de vozes que rompe com um único centro de enunciação da narrativa.

Em *Pais e Filhos*, talvez a mais polifônica das canções do grupo, configura-se uma letra em que, a cada verso, muda quem está falando (Vianna, 1995). O tema central da letra, como se nota já pelo título, diz respeito às diversas configurações da família na sociedade contemporânea. E acompanhando a multiplicidade dos diversos arranjos familiares em tal sociedade, a letra expõe uma série de representações das mais diversas procedências a respeito das relações entre pais e filhos:

Quero colo  
 Vou fugir de casa  
 Posso dormir aqui com vocês?  
 Estou com medo  
 Tive um pesadelo  
 Só vou voltar depois das três.  
 Meu filho vai ter nome de santo  
 Quero o nome mais bonito  
 (...)  
 Me diz porque que o céu é azul  
 Me explica a grande fúria do mundo  
 São meus filhos que tomam conta de mim  
 Eu moro com a minha mãe mas meu pai vem me visitar  
 Eu moro na rua não tenho ninguém  
 Eu moro em qualquer lugar  
 Já morei em tanta casa que nem me lembro mais  
 Eu moro com meus pais.  
 (*Pais e Filhos*, 1994)

Como se pode ver no trecho acima, as vozes tanto de pais quanto de filhos estão representadas. *Pais e Filhos* é fruto de uma época em que os processos de descontinuidade existentes no “capitalismo flexível” afetaram a instituição família de tal maneira que “ela parece tudo, menos um paraíso seguro e duradouro onde se possa lançar a âncora da própria existência

vulnerável e sabidamente transitória. Tão fácil de terminar quanto de começar e tão fácil de desmontar quanto de montar” (Bauman, 2000: 48).

Neste contexto, outras formas de agrupamento familiar tornaram-se presentes: as “famílias monoparentais” compostas por pais ou mães que vivem sozinhos com um ou vários filhos, as “famílias mosaico” constituídas por “um homem, uma mulher, os filhos de um, os filhos do outro e, muitas vezes, o filho ou filhos dos dois” (Garbar & Theodore, 2000: 29), são alguns exemplos das reorganizações familiares ocorridas na contemporaneidade e que estão expressos na letra em questão<sup>79</sup>.

No entanto, embora estejam presentes na letra, falas tanto dos pais quanto dos filhos é, sobretudo, aos últimos que a canção é direcionada. Isto torna-se claro nos últimos versos da canção em que a questão geracional torna-se explícita não como representação de uma disputa política e cultural entre as gerações, mas como algo que depende de escolhas individuais.

Você diz que seus pais não entendem  
 Mas você não entende seus pais  
 Você culpa seus pais por tudo  
 Isso é absurdo  
 São crianças como você  
 O que você vai ser  
 Quando você crescer?  
 (*Idem*)

Ao invés das duras críticas aos jovens, tecidas em *A Dança*, ou mesmo da negação dos valores da geração mais velha, como expresso em *Geração Coca-Cola*, nota-se nos versos acima uma abertura ao diálogo. No lugar da afirmação normativa (*Você é igual a seus pais*), apresenta-se uma dúvida, um questionamento, uma pergunta (*O que você vai ser / quando você crescer?*) que remete à construção de uma identidade. Além disso, se, em *A Dança*, eram os jovens que eram igualados a seus pais, em *Pais e Filhos*, são os adultos que estão em posição homóloga a de seus filhos. Tal inversão na comparação entre adultos e jovens remete à discussão (já realizada) em torno das transformações na própria condição adulta, evidenciada pela perda de autonomia dos adultos diante dos desafios das sociedades contemporâneas. O verso, *são crianças como você* enfatiza os traços contemporâneos da experiência que, como dissemos, está calcada em “um

---

<sup>79</sup> É importante ressaltar que na sociedade brasileira contemporânea há uma coexistência de modelos de organização familiar em que se notam elementos tanto das organizações familiares tradicionais, quanto aqueles relativos aos processos de modernização. Deste modo, como afirma Sérulo Figueira em suas análises da família de classe média no Brasil: “a modernização da família nunca é um processo simples e linear, pois o moderno coexiste muitas vezes de modo angustiante e paradoxal com o arcaico” (*Apud*, Sposito, 2005: 93).

aprendizado comum realizado pelos diferentes grupos etários face às injunções de um mundo que lhes aparece como fundamentalmente novo” (Peralva, 1997: 23). Se antes, num passado não tão distante, a experiência era transmitida pelos adultos no seio da família, hoje, “em uma cultura plástica e veloz como a contemporânea, pouco podemos transmitir aos outros com base em nossa experiência” (Kehl, 2004: 97). Deste modo, a pergunta enunciada na letra em questão pode ser traduzida por outras como: E agora, diante da impossibilidade de seus pais lhe transmitirem alguma experiência concreta, o que você vai fazer? Como você irá construir seu futuro? Como você vai lidar com seus próprios filhos?

Perguntas certamente sem resposta, mas que provocam ainda mais perguntas (e exclamações), como demonstra o relato de uma jovem de 20 anos:

Pais e filhos sempre me despertou uma sensação diferente, algo como: são os meus pais que estão errados, eu que estou errada ou nós todos estamos errados? A pergunta era freqüente em minha cabeça: o que você vai ser quando você crescer? Na verdade, sempre encarei essa pergunta como uma exclamação e não com uma simples interrogação. Até hoje continuo a me perguntar isso.

Como afirmação ou questionamento, tal verso enfatiza mudanças significativas no modo como passam a serem tecidas as representações de juventude presentes nas letras de canções. Ao contrário das canções anteriores (*A Dança, Geração Coca-Cola, Mais do mesmo*), representativas de uma negação da experiência transmitida pelos adultos, mesmo que disfarçada na crítica aos jovens que aderem a tais experiências, em *Pais e Filhos* nota-se justamente a afirmação da impossibilidade de se transmitir e receber qualquer experiência. As críticas ásperas ao significado da experiência transmitida dão lugar a uma visão complacente da situação em que se encontram os jovens e também os adultos em nossa sociedade. No caso dos adultos, eles passam da representação de alguém que era visto como o opressor para a de quem também deve ser compreendido (mas não inocentado) pelos próprios jovens. Um dos entrevistados teceu considerações significativas a este respeito:

*Pergunta:* Qual a canção da Legião Urbana que você mais gosta?

*Resposta:* Minha música predileta é *Pais e Filhos*. Eu me identifico muito com ela porque eu nunca tive uma relação legal com meus pais, nossa relação nunca foi algo assim tranquilo, tá ligado?

*Pergunta:* Mas você concorda com ele quando diz “você culpa seus pais por tudo, isso é absurdo”?

*Resposta:* Mas essa é a parte que eu mais me identifico, sabe por quê? Porque quando eu era moleque meu pai ficava bravo comigo e eu não entendia. Falava ‘caralho mano’, por quê? Eu tinha medo do meu pai e agora eu entendi que assim, por exemplo, lá em casa era eu, meus dois irmãos e minha mãe e nosso pai tinha que nos sustentar e o dia que não tivesse trampo, a pressão em cima dele era enorme, a responsabilidade com a nossa família era dele. Então pesava muito

nas costas dele, né? Então depois de mais velho e de ouvir muita Legião é que eu fui entender isso, sacô? (C., 24 anos, sexo masculino).

Em outra entrevista uma jovem afirmou que “*Pais e Filhos* é o guia de sobrevivência familiar principalmente quando se é adolescente”. E completou:

Muitas vezes eu tentava conversar com a minha mãe sobre o que eu sentia e só a partir das músicas da Legião que ela começou a me compreender. Quando tinha vontade de gritar era só colocar *Pais e Filhos* bem alto para ela ouvir que tudo parecia mais fácil. (N., 19 anos, sexo feminino).

Assim, essa canção além de inserir mudanças na produção artística da banda, no modo de tematizar a juventude e as relações intergeracionais, traz à tona também sua contribuição para os jovens no entendimento de suas relações familiares. Nesses dois relatos nota-se claramente que os jovens, mimetizando a mensagem contida na letra, utilizam-na na própria vida cotidiana, para, por um lado, compreender as relações familiares e por outro, para torná-las menos conflituosas.

Contudo, é no modo como tematiza os jovens que essa letra de canção torna-se emblemática quanto à mudança a que estamos nos referindo. Nela os jovens deixam de ser vistos como reprodutores dos valores dominantes – valores, como vimos, não mais sedimentados apenas nas experiências dos adultos, mas também nas influências que os códigos, símbolos e signos relacionados à juventude exercem sobre eles –, sendo representados agora como os que necessitam de um código de referências que, no entanto, não é transmitido.

Neste sentido, diante de um contexto no qual a transmissão da experiência torna-se praticamente inexistente, o eu-lírico passa a se posicionar em *defesa da juventude*<sup>80</sup>. Ou seja, o discurso não se direciona mais à proposição de críticas normativas relativas ao comportamento de determinados jovens, mas sobretudo à situação de abandono a que eles estão relegados. É dessa forma que se pode ler os versos já citados da letra de *Há Tempos: Há tempos são os jovens que adoecem / Há tempos o encanto está ausente / E há ferrugem nos sorrisos / E só o acaso estende os braços / A quem procura abrigo e proteção*.

No entanto, é na canção *Aloha*, um verdadeiro “hino” em *defesa da juventude*, que se faz presente com toda intensidade o deslocamento no modo de tratar a questão geracional. Nesta letra, ao invés das duras críticas antes direcionadas aos jovens, deparamo-nos com um eu-lírico

---

<sup>80</sup> Agradeço neste ponto ao Fábio Candotti, pelas inúmeras discussões a respeito das representações de juventude presentes nas canções da Legião Urbana e também por sugerir e permitir o uso da expressão “em defesa da juventude”, título de seu projeto de pesquisa para o mestrado.



que não só defende a juventude diante do “caos em que vivemos”, como também incorpora suas vozes no decorrer da letra.

Será que ninguém vê o caos em que vivemos  
 Os jovens são tão jovens e fica tudo por isso  
 mesmo.  
 A juventude é rica, a juventude é pobre  
 A juventude sofre e ninguém parece perceber  
 Eu tenho um coração  
 Eu tenho ideais  
 Eu gosto de cinema  
 E de coisas naturais  
 E penso sempre em sexo, oh yeah!  
 Todo adulto tem inveja dos mais jovens  
 A juventude está sozinha  
 Não há ninguém para ajudar  
 A explicar por que é que o mundo  
 É este desastre que aí está.  
 (Aloha, 1996)

Além da clara alusão à dificuldade de se transmitir e receber experiências na sociedade atual, os versos acima também chamam a atenção para certos paradoxos vivenciados pelos jovens. Por um lado, a “riqueza” da juventude está sedimentada no fato de que sua imagem passou a representar o ideal almejado por todas as idades (E é deste modo que se pode compreender o verso “todo adulto tem inveja dos mais jovens”); por outro, sua “pobreza” concentra-se na própria impossibilidade de muitos jovens terem acesso a essa imagem almejada. Neste caso, vivenciado por muitos jovens das classes menos favorecidas, experimentar a juventude é como estar na “vitrine” da sociedade e, ao mesmo tempo, não poder enxergar-se. Dito de outro modo, é ser “uma banda numa propaganda de refrigerante” e não poder apresentar-se. A própria noção de juventude, e principalmente suas qualidades, tal como representadas pela sociedade, sempre foram eivadas de características ora positivas, ora negativas, sendo julgadas de forma ambivalente: “o jovem é sério, mas imaturo; é audacioso, mas inexperiente; impulsivo, mas indeciso” (Augusto, 2005: 20). A mesma sociedade que faz da adolescência o ideal estético almejado por toda a população cunhou, ao mesmo tempo, um termo que exprime o negativo desta imagem: o *aborrescente*. Ou seja, como bem expressa a letra: “a juventude é rica, a juventude é pobre”.

No que tange à problemática da experiência e de sua transmissão, a letra aponta para a configuração de uma época na qual os jovens têm que construir suas próprias experiências diante

de um contexto em que “a grande fúria do mundo” não pode ser explicada pelas instituições socializadoras. Contudo, nesse contexto a própria inexperiência da juventude, tantas vezes mencionada como atributo de inferiorização dos jovens, assume novo significado, ou melhor, pode ser vista como representação do seu oposto, sendo transformada em fator de superioridade. Em sociedades marcadas por suas constantes e cada vez mais aceleradas transformações, não ter um quadro de referências já consolidado e adquirido pessoalmente através de experiências passadas, torna-se um fator positivo, “na medida em que for levada em conta a capacidade inovadora, traço distintivo da juventude e fundamental num mundo em constante transformação” (Idem: 22). Deste modo, a superioridade, antes relegada aos adultos, por deterem a experiência e poder submetê-la aos jovens torna-se relativa, pois

a experiência que não possibilita a improvisação e o escape deliberado diante da rotina, que não supre recursos originais, a ausência de habilidades e conhecimentos prévios, é de fato falsamente superior e pode ser vista como frustrada (e frustrante), além de inútil, num mundo que tem a mudança como elemento constitutivo (Idem).

Assim, invertidos os termos dos relacionamentos entre jovens e adultos – antes sedimentados na superioridade do segundo em relação ao primeiro, e agora calcados ou na igualdade da relação (isto é, tanto jovens quanto adultos constroem suas experiências no presente diante de um mundo em constante mutação) ou na superioridade dos primeiros em relação aos últimos (uma vez que os jovens teriam maior capacidade de se adequar às transformações da sociedade) – torna-se necessário pensar a questão da experiência não somente através dos aspectos da perda, da redução de possibilidades e dos riscos que o rompimento da transmissão engendra. Embora sejam esses os aspectos ressaltados em *Aloha*, principalmente em seus últimos versos (*Que se faça o sacrifício / E cresçam logo as crianças*), em outra canção, notam-se dois versos preciosos que remetem a uma vertente diferente desse mesmo processo, uma faixa de luz que é preciso analisar com igual atenção. Tais versos estão contidos na canção *Eu era um Lobisomem juvenil* (1989) e são os seguintes: *Se o mundo é mesmo parecido com o que vejo / Prefiro acreditar no mundo do meu jeito*.

Estes versos colocam a possibilidade de se pensar nas novas formas de construção de experiências e identidades num contexto marcado pela carência de atores e instituições sociais que possam garantir aos jovens um quadro de referências concreto e estável, como afirmou um dos entrevistados: “para as pessoas que não tiveram uma base muito boa dos pais e da escola, ouvir a Legião é uma espécie de colírio, quem canta as músicas está perguntando, está

procurando, está querendo entender o mundo, as pessoas e a si mesmo” (C., 24 anos, sexo masculino).

Deste modo, diante das configurações atuais da condição adulta em que os próprios adultos têm de construir também suas experiências em uma sociedade dinâmica e acelerada; diante da relativa perda da eficácia simbólica das instituições socializadoras em garantir um sentido de continuidade biográfica aos jovens (Lecardi, 2005); diante de um mundo do trabalho que não mais confere identidade aos trabalhadores devido a sua configuração instável, flexível e indeterminada; enfim, diante de todas as incertezas presentes na “sociedade do risco”, os jovens tecem suas próprias experiências através do contato com seus pares, abrindo a possibilidade de crer em um outro mundo não mais ditado somente por experiências socializadoras controladas pelos adultos, mas sim pelo desdobramento cada vez maior da subjetividade juvenil (Abad, 2003). Um mundo em que o “futuro não é mais como era antigamente”, pois o sentido da experiência e de sua transmissão não parece estar mais vinculado ao passado, ao acervo de uma vivência que pode ser transmitida e que garantiria um futuro menos incerto (Augusto, 2005). Ao contrário, o sentido da experiência na contemporaneidade está conectado a uma vivência do presente. Isto é, o presente torna-se o *locus* temporal da construção das experiências e das identidades.

Nesse contexto indeterminado no qual o presente deve ser conquistado, quem ocupa o espaço deixado pelas instituições socializadoras? Que novos atores sociais assumem esse papel? Através de que veículos ocorrem essas novas formas de constituição da experiência? Como se conformam as identidades forjadas pelos jovens a partir de tais veículos e de tais experiências? Tais questões serão respondidas no capítulo seguinte, no qual mergulharemos no universo dos legionários, os fãs da banda de rock Legião Urbana.

## 4 ENTÃO, PENSA, OUVE E VIVE A MÚSICA: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DE LEGIONÁRIO<sup>81</sup>

*A música é um veículo muito poderoso.  
Independente da letra, independente do som,  
independente da pessoa que tá fazendo,  
independente de quem tá ouvindo, é muito  
poderoso, muito poderoso.*

(V., 21 anos, sexo feminino)

### 4.1 Para além do ouvido: músicas e identidades

*Música pra fazer sexo  
Música para fazer sucesso  
Música pra funeral  
Música para pular carnaval  
Música para esquecer de si  
Música pra boi dormir  
Música para tocar na parada  
Música pra dar risada  
Música para ouvir  
Música para ouvir  
Música para ouvir  
(Arnaldo Antunes)*

Nestes versos do poeta, músico e cantor Arnaldo Antunes, nota-se uma das características centrais da relação entre música e sociedade: a multiplicidade de usos que a música possui. Uma música para ouvir em cada situação distinta. Um ouvinte recebendo de modo também distinto os sons de cada ocasião musical. Contudo, a música não é só para ouvir. Há, para além da audição, outros sentidos que se constroem. Sentidos heterogêneos, pois a multiplicidade de seus usos esconde outra relação fundamental com a sociedade: sua capacidade de interferir num determinado contexto social e também na subjetividade de quem a escuta; sua capacidade de ser um produto da cultura e, ao mesmo tempo, produzi-la.

---

<sup>81</sup> O título deste capítulo foi retirado de um verso da canção “Do mesmo lado”, da cantora Pitty (*Admirável Chip Novo*. Rio de Janeiro: DeckDisc, 2003).

Pensando neste sentido, estamos distantes de uma concepção difundida nas sociedades ocidentais a respeito da arte em geral e da música de modo específico: aquela que postula a autonomia da arte em relação a outras instâncias da vida social. A música, em conjunto com a pintura, a poesia e demais expressões artísticas, deve, segundo tal concepção, ser entendida de acordo com suas características formais e não através das relações que possui com a vida social. Geertz, em seu ensaio *A arte como sistema cultural* (1997), questiona duramente essa concepção afirmando que a arte, seja ela de qualquer espécie, não deve ser entendida como portadora de um “formalismo *a priori*”, como se nela o mais importante fosse as “progressões de tonalidade, relações entre as cores, ou formas prosódicas”, elementos que seriam, por si só, suficientes para entendê-la, uma vez que segundo essa visão “o segredo total do poder estético, localiza-se nas relações formais entre os sons, imagens, volumes, temas ou gestos” (1997: 144-5). Ao contrário, para Geertz, a arte, seja nas sociedades ditas “primitivas”, seja nas sociedades ocidentais, está intimamente vinculada à vida social, isto é, ao invés da tão requisitada autonomia da arte, configura-se a interação e o caráter relacional das expressões artísticas com a sociedade.

Por outro lado, nos distanciamos também de uma outra concepção a respeito da arte sedimentada em determinadas tradições antropológicas e também questionada por Geertz: a idéia de que as obras de arte (canções, poemas, peças, esculturas, etc.) seriam estritamente funcionais, ou seja, seriam “mecanismos elaborados para definir as relações sociais, manter as regras sociais, e fortalecer os valores sociais” (Idem: 150). Afastando-se de tais interpretações nas quais a arte teria como principal característica representar, ilustrar e refletir a sociedade, suas hierarquias e valores, o autor demonstra através dos exemplos da pintura do *quattrocento* italiano e da poesia islâmica que, ao contrário, a arte é constitutiva e não meramente representativa das relações sociais ou, em suas palavras, atua de “forma direta, mas não ilustrativa” (Ibidem: 152) na vida social, uma vez que dialoga com os vários planos da cultura.

Deste modo, ao invés de “espelhar” ou “refletir” a sociedade e a cultura, a arte é, para Geertz, parte constitutiva delas. Não só porque trata de fenômenos sócio-culturais, mas porque seu criador responde a demandas sociais jogando sempre com as capacidades que seu público tem de codificar aquilo que ele produz. Tal codificação, culturalmente elaborada, interfere ativamente tanto na produção da obra quanto em sua recepção por parte do público, fazendo da arte, ou no caso específico deste trabalho, das canções, um conjunto de experiências culturais

resultante dessa interação, pois, como o poeta islâmico, “constrói uma voz com as vozes que a rodeiam” (Ibidem: 178)<sup>82</sup>.

Wisnick é outro autor que questiona a autonomia da arte, em especial da música popular, afirmando que não é possível se referir a ela como “se tivesse um uso puramente estético-contemplativo, como se ela fosse um objeto de arte exposto num museu ou executado sobriamente numa sala de concerto” (1979: 11). Se, como afirma Geertz, mesmo as artes consideradas “eruditas” devem ser entendidas a partir de seu profundo relacionamento com a sociedade, para a música popular ou para a canção de consumo, o mais “frívolo” dos fenômenos da cultura de massas (Morin, 1973), tal afirmação é ainda mais válida e significativa. Pois, se na primeira pode-se encontrar freqüentemente a representação burguesa da “arte pela arte”, de uma “música desinteressada”, autônoma e anti-utilitária, em que a contemplação das qualidades estéticas é o uso predominante; na segunda, o que se faz notar é “um uso ritual, mágico, o uso interessado da festa popular, o canto-de-trabalho, em suma, a música como um instrumento ambiental articulado com outras práticas sociais, a religião, o trabalho e a festa” (Wisnick, 1979: 13). Daí decorre, segundo Wisnick, a própria “força penetrante que a música tem: o extraordinário poder de propagação social que vem de sua própria materialidade, do seu caráter de objeto/objetivo (está fora mais dentro do ouvinte!)” (Idem: 12). Daí decorre também, a multiplicidade de seus usos que, conseqüentemente, implica na multiplicidade de formas com que ela é escutada (Ibidem). E tal multiplicidade é uma das maiores dificuldades que se colocam ao falarmos de música popular. “Que tipo de uso se produz?” é a pergunta que ecoa da (e na) multiplicidade de audições, representações e identificações possíveis.

Um dos usos possíveis da música popular tem sido assinalado por outros autores e consiste no seu significativo papel na constituição de identidades sociais e individuais. O caso do samba, no Brasil, é exemplar nesse sentido e motivou alguns estudos que enfatizam, na sua “origem” e em seus “mistérios”, uma certa invenção do “país tropical” (Cf. Menezes-Bastos, 1995; Vianna, 1995b). Contudo, para além da construção de identidades nacionais, pode-se ver na música popular um importante papel na configuração de identidades coletivas e individuais, concomitantemente.

---

<sup>82</sup> Renato Russo parecia conhecer bem as interações dinâmicas (e não mecânicas) entre música e sociedade, quando afirmou, a respeito das relações entre a banda e os fãs, que “na verdade, a Legião Urbana, hoje em dia, são os fãs. Nós somos apenas o veículo” (apud Assad, 2000: 104).

O sociólogo da música popular Simon Frith afirma que ela é mais que um fenômeno expressivo de determinada identidade. Para ele, a música popular é um elemento construtor de identidades. Ou seja, além de expressar a identidade de determinado grupo ou indivíduo, a música popular, na medida em que é veiculada de modo massivo, contribui na construção de identidades individuais e sociais<sup>83</sup>. Carregada de significações coletivas, a música popular provoca experiências que são vividas, no singular, pelos indivíduos. E através dessas experiências particulares conformam-se laços de identificação entre o indivíduo que ouve, sente e se identifica com a música, o criador e cantor da música e os outros indivíduos que também se identificam com ela. Aqui se faz notar o caráter relacional do conceito de identidade: ao se identificar com uma determinada canção, ou em termos gerais, com um gênero da música popular, o indivíduo ou grupo afirma uma identidade “como meio de diferenciação em relação a alguma pessoa ou grupo com que se defrontam” (Cardoso de Oliveira: 1976: 05). A identidade, pensada nestes termos, se estabelece por contraste, isto é, por uma afirmação que define certos valores, símbolos e signos, excluindo outros que não dizem respeito àquela identidade. Deste modo, a identidade “implica a afirmação do *nós* diante dos *outros*” (Idem, grifo do autor). Ela possui, por isso, “um conteúdo marcadamente reflexivo ou comunicativo, posto que supõe relações sociais tanto quanto um código de categorias destinado a orientar o desenvolvimento dessas relações” (Ibidem).

Assim, para Frith as canções são importantes como construtoras de identidade uma vez que definem, através de um jogo de exclusão/inclusão, as possibilidades de constituição de mecanismos de identificação comuns. Ao nos identificarmos com determinadas canções, artistas e fãs, diz Frith, “excluimos aquilo que não gostamos, aqueles que não gostam das músicas que gostamos, seus artistas e seus fãs” (apud Maheirie, 2002: 42). Deste modo, pode-se dizer que os usos da música popular vão além da simples audição de uma canção e do entendimento de sua letra. Ao contrário, existe a possibilidade de experimentar, através dela, certas relações sociais e, mais ainda, constituí-las a partir do estabelecimento de laços de identificação comuns entre aqueles que ouvem (e vivem) determinado gênero musical.

DaMatta, ao discutir a música popular, também aponta nessa direção quando afirma que ela

---

<sup>83</sup> A identidade, como afirma Cardoso de Oliveira, deve ser compreendida como um fenômeno bidimensional, isto é, social e individual ao mesmo tempo, uma vez que “a identidade social não se descarta da identidade pessoal, pois esta também de algum modo é um reflexo daquela” (1976: 05).

é a dramatização dos sons. Inventando, destacando e deslocando sons de seus contextos originais e sobretudo contaminando-os de modo especial, a música revela um plano através do qual podemos (re)construir o mundo e, assim fazendo, ouvir, dialogar e, sobretudo, senti-lo e “enxergá-lo” como algo concreto, repleto de sentido e intencionalidade (1994: 63).

Música para ouvir, mas também para ler, pensar e, sobretudo, viver. Música para (re)construir o mundo e conseqüentemente construir-se. A identidade, como afirmam alguns de seus teóricos, é sempre “algo a ser inventado, e não descoberto” (Bauman, 2005: 21). E a música popular parece contribuir nesta invenção constante de uma identidade “eternamente provisória” em um contexto marcado pela fragmentação e descontinuidade (Idem).

Se, como afirmamos, existe uma multiplicidade de usos da música popular, pode-se concluir que múltiplas identidades tornam-se possíveis de serem construídas através dela. E tais identidades não são rígidas ou estáveis e tampouco constituem uma opção única realizada pelo indivíduo como um caminho sem volta. Na verdade, o que caracteriza a identidade no mundo contemporâneo é justamente seu caráter flexível e plural, uma vez que a possibilidade do indivíduo escolher entre múltiplas opções identitárias, mudar, reconstruir e, até mesmo, conjugar identidades, não só existe como torna-se norma diante de um mundo “repartido em fragmentos mal coordenados” (Ibidem: 18).

No mundo moderno, ao contrário, o “*locus* da identidade centrava-se em torno de escolhas bem demarcadas como a ocupação da pessoa ou suas funções na esfera pública ou privada”. O indivíduo moderno “tinha como objetivo normativo uma identidade estável, substancial, embora auto-reflexiva e livremente escolhida. Quando assumia identidades múltiplas, sentia necessidade de escolher, de se definir” (Vaitisman, 1994: 48). Ou seja, uma configuração bastante diversa da vivida pelos indivíduos na contemporaneidade. Estes não só não desejam se fixar por muito tempo em uma identidade sólida e duradoura, como têm consciência de que, atualmente, é possível (e até “natural”) escolher entre múltiplas identidades e, também, conjugá-las, deixando-se levar pelas “ondas” do momento. As identidades tradicionais, como aquelas construídas em torno da escolha de uma profissão fixa e contínua, dão lugar a identidades constituídas a partir do lazer e do consumo (Idem), dois elementos que estão no cerne da distribuição e recepção, dos usos e representações da música popular.

No caso do rock, o caráter múltiplo e constantemente mutável das identidades, bem como sua constituição através do lazer e do consumo, tornam-se ainda mais claros. Como vimos, o rock surge como um produto da cultura de massas destinado à juventude e, embora tenha assumido



diversas roupagens nos seus cinquenta anos de história, não se desvinculou da diversão, do lazer e da festa, espaços importantes para os jovens “no desenvolvimento de relações de sociabilidade, das buscas e experiências através das quais procuram estruturar suas novas referências e identidades individuais e coletivas”, por serem menos disciplinados e regulados que os espaços da escola, da família e do trabalho (Abramo, 1994: 62). Por outro lado, o rock se estabeleceu, principalmente através do consumo, seja da mercadoria disco (Lps, Cds), seja dos diversos bens simbólicos que o rodeiam. Assim, conectado desde o seu surgimento tanto ao lazer quanto ao consumo, o rock parece expressar com toda potência as peculiaridades da identidade na contemporaneidade.

No entanto, é preciso mencionar um outro aspecto do rock que o torna ainda mais potente como construtor de identidades múltiplas: a sua capacidade de se reinventar de modo constante. E isso se deve a características próprias deste gênero musical que se estabelece, desde seu surgimento, como um campo contínuo de movimentos de reinterpretação e inovação, o que lhe confere a possibilidade de se acoplar a diversas linguagens e contextos, dada a sua origem básica de mistura de diferentes referências culturais (as culturas negra e branca norte americana) (Idem). Filho do casamento de duas culturas antagônicas, o rock desdobra-se, reinventa-se, multiplica-se, fragmenta-se, torna-se “um rio de muitos afluentes”, como explica Arnaldo Antunes em sua colagem, já um tanto desatualizada, dos subgêneros advindos do rock: “Heavy rock’a billy punk techno hard core pop rithm and blues progressivo new wave psicodélico ye ye ye black metal and roll” (Antunes, 1987: 13).

A fragmentação acelerada do rock em subgêneros musicais e conseqüentemente em estilos, comportamentos e atitudes diversas, fez dele um “grande filão” na construção de identidades juvenis distintas, que agora podem ser escolhidas e conjugadas pelos jovens (e também pelos não tão jovens). Se, como afirma Arnaldo Antunes, “o rock é um rio de muitos afluentes”, os indivíduos que travam contato com sua multifacetada e dinâmica cultura aprenderam a navegar por quase todos eles e escolhem e traçam seu próprio mapa através de idas e vindas, entradas e saídas, por estes “afluentes” que se desdobram em tantos outros estilos, subgêneros e tendências que se alternam e constroem múltiplas identidades<sup>84</sup>.

---

<sup>84</sup> Deve-se levar em conta o importante papel desempenhado pela indústria cultural na construção desse processo, pois como afirma Connor: “ao lado da indústria da moda, a do rock é o melhor exemplo da vendabilidade elástica do passado cultural, com suas reciclagens regulares de sua própria história na forma de retomadas e releituras, retornos e versões covers” (1992: 150).

Neste capítulo, voltaremos nosso olhar para a construção de uma destas identidades que se conformam na multiplicidade de afluentes do rio do rock: a identidade de *legionário*, assumida e compartilhada pelos fãs da banda Legião Urbana. Partindo das narrativas destes indivíduos analisaremos uma identidade que não se produz somente em relação a um gênero da música popular, mas também através de mecanismos de identificação que esses indivíduos estabelecem entre si e, sobretudo, com os integrantes da banda, principalmente seu vocalista e letrista Renato Russo. Veremos como as letras das canções são de fundamental importância para o estabelecimento de tais mecanismos de identificação, que como expressa Cardoso de Oliveira, “refletem a identidade em *processo*” (1976: 05; grifo do autor). Tal importância pavimentará o caminho para compreendermos as representações dos legionários sobre si mesmos e as imagens que eles atribuem a Renato Russo, bem como o significativo papel ocupado pelo ídolo nos processos de transmissão e construção de experiências. Por fim, verificamos como os legionários recorrem a representações positivas para explicar a admiração em relação a Renato Russo, negando os visões estereótipos que o senso comum e a mídia atribuem às relações existentes entre fãs e ídolos.

#### **4.2 O segredo está nas letras**

No campo da música popular, os mecanismos de identificação estabelecidos entre fãs e ídolos assumem algumas características distintas, quando comparados a outros campos nos quais tais mecanismos também se fazem presentes. Na música, ao contrário do cinema, por exemplo, a identificação ocorre não em relação a uma ação representada na tela pelo ator, mas, sobretudo, através da audição de determinada canção produzida por um determinado artista. A imagem, nesse caso, não ocupa o centro das atenções e das representações, mas divide com a letra e sua mensagem e com o som e o impacto que ele causa no corpo do indivíduo. Disso decorre que os indivíduos que se identificam com uma banda, o fazem, na maioria das vezes, pelo contato que travam com suas canções, seja através dos discos, cds e outras mídias, seja a partir da presença em seus shows, ou ainda por intermédio da televisão.

Por outro lado, a identificação, na música popular e, principalmente no rock, pode não estar vinculada a apenas um indivíduo famoso, mas a um grupo, uma banda, uma vez que o próprio rock foi o “principal responsável pela afirmação da música como uma prática artística coletiva, simbolizada e veiculada por meio da *rock band*” (Dayrrel, 2005: 38). O conjunto inglês

*The Beatles* pode ser visto, segundo argumentam alguns autores (Dayrrel, 2005; Corrêa, 1989), como um emblema paradigmático desse novo modelo de produção musical. No entanto, em alguns casos, é o vocalista da banda que atrai para si os processos de identificação, transformando-se no “centro das atenções” dos fãs e dos meios de comunicação. Torna-se o *band leader*, mesmo que negue publicamente esse papel, como o fez Renato Russo em uma entrevista concedida à repórter Bia Abramo, da Revista Bizz (1986): “(...) As pessoas ficam em cima – Rolling Stones / Mick Jagger, RPM / Paulo Ricardo... e não é Legião / Renato Russo. É Legião” (Russo, 1996: 32)<sup>85</sup>. Apesar de tais declarações, o vocalista da banda Legião Urbana tornou-se o principal foco do olhar tanto dos fãs quanto da mídia porque acumulou uma série de características que o diferenciava dos demais membros. Além de vocalista, Renato Russo era letrista, instrumentista, performer, ideólogo e porta-voz. E todas estas características eram ainda mais realçadas pela timidez dos outros dois membros Marcelo Bonfá e Dado Villa-lobos. Nas entrevistas da banda para os meios de comunicação, por exemplo, Renato Russo respondia, praticamente sozinho, a todas as perguntas dos jornalistas. Dado e Bonfá, quando muito, realçavam algum ponto esquecido por Renato Russo.

Todos esses aspectos que, sem dúvida, foram os responsáveis pela grande exposição do vocalista da Legião Urbana, estão representados também no discurso dos fãs. Uma jovem entrevistada, por exemplo, disse que a diferença existente entre o vocalista e os demais membros residia no fato de que as “idéias” da banda dele decorrem: “Por que assim, geralmente quem gosta de uma música, de uma banda, se identifica muito com as idéias. E estas idéias são de quem? Do vocalista!” (V., 21 anos, sexo feminino).

Deste modo, se a estrela de cinema é reconhecida como modelo cultural (Morin, 1989) pelos papéis que encena nos filmes, o *rock star*, pelo menos no caso aqui estudado, torna-se ídolo pelo que canta e escreve, ou como afirma a jovem entrevistada, por suas “idéias”. Tal diferenciação exprime ainda uma outra que diz respeito à música e à letra. Se o que distingue o vocalista são suas “idéias”, pode-se concluir, seguindo este raciocínio, que a letra, por ser a própria concretização de tais idéias, terá uma importância maior do que a música na constituição dos processos de identificação. Neste sentido, afirmou a mesma entrevistada:

As letras são mais importantes porque as músicas dependem muito dos momentos. Tem momentos que você quer ouvir uma música calma, tem outros momentos que você quer ouvir um

---

<sup>85</sup> No entanto, mesmo que se torne o centro das atenções, a imagem do vocalista está constantemente associada ao conjunto do qual faz parte.

porradão, entendeu? Mas as letras, as letras são suas idéias, suas idéias não mudam, você pode estar calma, você pode estar estressado que são seus ideais, entendeu? (Idem).

Assim, a intensidade do som está relacionado a algo mutável: os sentimentos do indivíduo; enquanto a letra corresponde a algo que, segundo a visão da entrevistada, não se transforma, nem se confunde: as “idéias”, os “ideais”. A letra assume então uma certa proeminência em relação à música. No caso da produção artística da Legião Urbana tal representação parece ser um consenso, sendo utilizada inclusive para fins publicitários.

Ao pesquisar arquivos de jornais e revistas sobre a Legião Urbana, cedidos por fãs, encontrei na revista *Veja*, de 06 de dezembro de 1995, um anúncio publicitário da coletânea de discos lançada pela banda naquele ano. O anúncio, ocupando duas páginas da revista, apresentava o seguinte texto principal:

**CALMA. AS LETRAS NÃO FORAM REMASTERIZADAS.**

A propaganda não deixa dúvidas sobre a importância das letras para os legionários e, inclusive, enfatizava a palavra *letra* colocando-a no interior de um retângulo de linhas finas, mas perceptíveis. Um fã entrevistado endossou esta interpretação ao narrar, de modo um pouco diferente, o texto do anúncio. Disse ele: “No lançamento dos [discos] Remasterizados tinha uma propaganda que dizia assim: ‘as músicas estão mais limpas, mas não se preocupe, as letras continuam as mesmas’”. Em seguida acrescentou outro fato: “e você pode notar que coletânea de banda normalmente não tem letra, mas as da Legião têm. *Mais do Mesmo* tem” (A., 30 anos, sexo masculino).

Em outros relatos dos legionários retirados dos dois conjuntos de dados provenientes da pesquisa realizada para este trabalho<sup>86</sup>, nota-se claramente que o ato de compreender a letra é o ponto de partida para a constituição da identificação com a banda:

Como eu disse, pra mim no início era tudo barulheira. O que valia era quanto eu conseguia sacudir o pescoço mais do que meu irmão (risos). Mas, assim, quando eu comecei a distinguir as letras da Legião que eu percebi que era isso que interessa. Eu acho que isso pouco se discute até entre os fãs (MC. 26 anos, sexo feminino).

---

<sup>86</sup> As narrativas provenientes dos questionários respondidos por e-mail serão identificadas apenas pelo sexo e idade do indivíduo. Por outro lado, as narrativas provenientes das entrevistas são identificadas com uma letra escolhida aleatoriamente, seguida do sexo e idade do entrevistado.

Eu sempre ouvi, mas eu nunca tinha parado pra ver a letra. Aí de repente, um dia, sei lá eu tava ouvindo e nossa essa letra é legal, nossa essa também. Ah, é da mesma banda. Aí juntava uma música e outra assim, né? Nossa, todas estas músicas são da Legião, ah que legal! Pronto, virei fã (risos) (AM, 25 anos, sexo feminino).

Já havia escutado algumas músicas antes, mas com ‘consciência’ de que a música era da Legião eu devia ter meus 14 anos. Adorava o clipe ‘*Hoje a noite não tem luar*’ que passava na MTV (...). Meu irmão comprou o [disco] Acústico e me mostrava as musicas tentando me fazer gostar. No início tive um pouco de rejeição, não ‘pensava’ muito no que ele dizia, não me fazia tanto sentido... Mas isso foi por pouco tempo (20 anos, sexo feminino).

No princípio eu só me interessava pela melodia, eu ainda era pré-adolescente... depois eu comecei a entender as mensagens, as críticas, a irreverência, a inteligência do Renato, a fragilidade humana...quando fui ao primeiro show (1990 - Ginásio Paulo Sarasate, Fortaleza) eu só tinha 16 e já tinha aprendido um bocado... fiquei apaixonado cada vez mais a cada dia pela Legião... aprendi a ver a vida de outra maneira (26 anos, sexo masculino).

Desta forma, a letra, além de atribuir um sentido reflexivo à “barulheira” mencionada em uma das narrativas, atesta também a proeminência do vocalista sobre os demais integrantes da banda principalmente no caso da Legião Urbana, em que Renato Russo é o autor de todas elas. Tal representação está expressa na denominação de “poeta do rock brasileiro”, atribuída a ele pelos meios de comunicação e logo adotada pelos fãs para se referir a seu ídolo. Um dos legionários entrevistados comparou a obra da Legião Urbana a de um escritor, acentuando as diferenças entre a literatura e a música:

Você gostar da Legião é como você gostar do trabalho de um autor, assim, um bom autor. Sabe, você gosta daquele autor e você acompanha o trabalho do autor. É a mesma coisa. Mas é óbvio que a música é muito mais dinâmica. Um livro, você não para pra ler. A maioria não consegue parar pra ler. Já a música não, tá ali tocando e você tá ali. A dona de casa tá fazendo o trabalho dela e tá ali, ouvindo. Então, é uma coisa muito mais intensa, muito mais dinâmica. Mas você pode gostar como se fosse um autor (A., 30 anos, sexo masculino).

Renato Russo, embora se considerasse um letrista e não um poeta, nunca negou seu gosto pela escrita. Prezava por uma linguagem simples, mas não simplória, na construção de suas letras, como afirmou em uma entrevista recitando os versos da canção *Há tempos*:

Ora bolas, nós estamos num país que tem 60 por cento de analfabetos. Eu prefiro falar numa linguagem simples, mas dizendo coisas que me são caras, preciosas, tipo: ‘Disseste que se tua voz você fosse igual à imensa dor que sentes, teu grito acordaria a vizinhança inteira’. Isso poderia ter sido escrito há dois mil anos, como pode ter sido escrito agora (2000: 1994).

Interpretação que se aproxima das realizadas pelos fãs, que enxergam nesta simplicidade das letras o “grande impacto” causado pela Legião Urbana, no público jovem. O mesmo

legionário que comparou a obra da Legião Urbana com a de um autor, fez também a seguinte afirmação:

A letra da Legião é uma coisa assim (...), é tão interessante como as pessoas entendem a letra, né?, que a pessoa que tem um estudo básico, ela se identifica sabe? Ela consegue absorver aquela mensagem com muita facilidade. A letra da Legião, ela teve um grande impacto por isso. Você não precisa dissecar a letra para entender. A pessoa escuta e entende a letra da Legião com a alma. Você não precisa parar para analisar os versos, você não precisa parar pra analisar, cê pega a mensagem e aquilo já te dá um insight sobre alguma coisa, entendeu? É fantástico! (A., 30 anos, sexo masculino).

Além disso, outro aspecto significativo do processo de criação de Renato Russo era a preocupação em fugir das referências geográficas e contextuais, ou quaisquer outras que poderiam fazer com que as letras sucumbissem no tempo. Sobre esta questão, disse ele, em entrevista ao também músico e compositor Leoni:

Gosto de deixar a música bem em aberto. Sabe, de você ter aquela situação de ouvir a música dez anos depois e, independente da instrumentação ter envelhecido, a letra está lá, escrita de uma maneira que, independente do tempo, você vai se identificar. Tem letras que eu sei que se tivesse feito referência sobre coisas daquela época, hoje em dia ia precisar de nota de rodapé (Siqueira, 1995: 74).

Não por acaso, quase dez anos após sua morte, em decorrência da Aids, em 1996, a produção artística da Legião Urbana continua sendo objeto de identificação por parte de indivíduos que só conheceram a banda após o seu término, ocorrido no mesmo ano em que Renato Russo faleceu. Além da preocupação em não se prender a referências geográficas e contextuais, existe ainda uma outra característica das letras escritas por Renato Russo que as faz permanecer como um significativo mecanismo de identificação entre os fãs e o ídolo: o fato de que a grande maioria das letras está escrita na primeira pessoa. Ou seja, “quando a pessoa canta”, explica o cantor na mesma entrevista, “a música acaba sendo a história dela também” (Idem). Escrever na primeira pessoa tem ainda, na visão de Renato Russo, um outro significado: “quase todas as letras da Legião martelam esse tema da individualidade, que você deve ser você mesmo” (Ibidem). Assim, escrever na primeira pessoa é o modo mais expressivo de fazer “martelar” esta individualidade, esta afirmação de si. De construir, como afirmou a fã citada acima, as “idéias” da banda e, conseqüentemente, de seus admiradores.

Deste modo, é mais pela letra, do que pela sonoridade, que os fãs da Legião Urbana constroem a identificação com o ídolo e também entre si. A importância da letra para a constituição da identidade de legionário está expressa na grande quantidade de narrativas que

atestam esse fato, fazendo dele, como afirmou uma entrevistada num dos relatos citados acima, um dos aspectos “que pouco se discute entre os fãs”. Assim, independente das diferenças sócio-econômicas e geracionais existentes entre os legionários, as letras das canções são o veículo pelo qual se estabelece essa identidade.

Na verdade, pode-se dizer que, para os legionários, é na letra que reside o sentido da música. Levando isso em consideração, pode-se questionar a afirmação feita por Corrêa em seu estudo sobre o rock, segundo a qual “o sentido da música reside menos na mensagem das letras do que naquilo que está implícito no respectivo estilo ou gênero musical” (Corrêa, 1989: 95). Pelo menos no caso aqui estudado, ocorre justamente o contrário. O sentido da música reside muito mais na mensagem expressa pela letra do que nas características do gênero ou estilo musical. Não só os sentidos da música estão nas letras, como o próprio segredo para compreender essa identidade, nela se concentra.

#### 4.3 O fã e o ídolo: a reciprocidade (im)possível – parte 1

*Fame, Fame, Fatal Fame  
It can play hideous tricks on the brain  
But still I'd rather be Famous  
Than righteous or holy, any day  
(The Smiths)*

*Sou meu próprio líder: ando em círculos.  
(Renato Russo)*

Como representante e principal construtor das “idéias” da banda, Renato Russo cumpre, de certo modo, seu papel de modelo cultural, não através de atuações em filmes, mas ao cantar e, sobretudo, escrever. No entanto, herda, em certo sentido, algumas características do modelo de ídolo inaugurado pelo ator de cinema James Dean na década de cinquenta. Como afirma Morin em sua “gênese e metamorfose das estrelas de cinema” (1989), “James Dean faz surgir um novo grande tema, que tende a substituir a mitologia da felicidade – a problematização desta felicidade. (...) Inaugura uma nova espécie de herói, uma nova espécie de estrela de cinema: o herói perdido, atormentado, problemático e mesmo neurótico” (119-20). Um herói que subverte o exuberante mito da felicidade, do amor e da beleza protagonizado pelas estrelas anteriores em seus infundáveis *happy ends* e que segundo Morin é a chave mestra para compreender a capacidade da

indústria cultural em fornecer modelos para a conduta privada do indivíduo. No entanto, James Dean atua de modo diverso. Torna-se, por sua trajetória biográfica e pelos papéis que representou, um ídolo contestador que será o modelo representado e vivido pelos *rock stars*, pois é justamente a partir de sua emergência como ídolo da juventude que a cultura juvenil, forjada nas telas de cinema, dela se dissocia, encontrando no rock seu meio de expressão essencial. O cinema, registra o autor, “continua sendo um espetáculo juvenil, mas o *star system* deixa de desempenhar o seu papel de modelo cultural dominante na juventude” (Idem).

Depois de James Dean, o rock passará a ser o principal veículo de identificação da juventude. Deste modo, os ídolos do rock tornam-se os modelos culturais através dos quais os jovens estabelecem mecanismos de identidade. No entanto, nem todos seguem a linhagem inaugurada por James Dean. No Brasil, por exemplo, o rock “nasce” através do “bem comportado” movimento da Jovem Guarda, com Roberto Carlos à frente. No entanto, algumas décadas depois, roqueiros como Raul Seixas, Cazuza, e o próprio Renato Russo, se tornarão – cada um a seu modo – ícones desse modelo contestador e rebelde, que ao invés de exaltar uma vida repleta de felicidade, vai justamente problematizá-la através de suas canções<sup>87</sup> e de sua própria trajetória biográfica, questionando inclusive os próprios mecanismos que os fazem ídolos.

Daí parece decorrer a grande identificação existente entre eles e os jovens, uma vez que exprimem através das canções e também de sua própria trajetória pessoal, tal como o James Dean analisado por Morin, a “necessidade real do indivíduo humano quando ele se liberta do ninho da infância e das amarras da família – e só vê diante dele as novas amarras e mutilações da vida social” (Idem: 115).

Renato Russo, como profundo conhecedor da indústria cultural e dos mitos por ela construídos, rendeu uma homenagem a James Dean na canção *Dezesseis* (1995), em que narra a história de um jovem que morre, tal como o ator americano, num acidente automobilístico. Além disso, dizia ser impossível “fazer rock’n’roll com espírito adulto e maduro” (*apud* Assad, 2000: 221), reafirmando a necessidade do ídolo juvenil como “porta-voz” das questões vivenciadas pelos jovens. Neste sentido, afirmou também que suas canções retratavam “as questões da juventude: sabe, ter sonhos, fazer planos e esbarrar neste mundo de hipocrisia, de mentira, do capitalismo de consumo” (Siqueira, 1995: 66). Alguns aspectos de sua trajetória biográfica iam ao encontro dessa representação do ídolo contestador. Como se sabe, era usuário assumido de

---

<sup>87</sup> Especificamente sobre Raul Seixas, ver Teixeira, 2004.



drogas lícitas e ilícitas e se dizia pansexual, expressando através da canção *Meninos e Meninas* (1989), suas opções sexuais. Além disso, reproduziu nos encartes de alguns dos discos da Legião Urbana o endereço de ONGs responsáveis pela luta pelos Direitos Humanos no Brasil. Destinou a renda de seu disco solo *The Stonewall Celebration Concert* (1994) à campanha da luta contra a fome, realizada pelo sociólogo Betinho. Criticava constantemente em suas entrevistas e letras de canções as desigualdades da sociedade brasileira e, como veremos, o próprio “marketing das estrelas”.

Contudo, era em sua relação com a experiência da fama que a representação de tal modelo assumia contornos ainda mais fortes. Contestava a própria representação que lhe era atribuída por parte dos fãs e, principalmente, pela mídia:

Eu acredito que não existem heróis. A gente pode ter pessoas realmente espetaculares. Por exemplo, existem figuras espiritualizadas, religiosas, que são modelos para a humanidade. Mas, na verdade, todo mundo é igual. Eu não acredito que eu tenha uma verdade a mais. Principalmente a juventude, se cai neste erro de acreditar que sim, ela inevitavelmente vai acabar descobrindo que o ídolo dela tem pés de barro. E isto é uma coisa muito desagradável. (...) Eu tento evitar isso, me concentrando mais no trabalho, na questão da musicalidade, da mensagem, do que propriamente na questão do marketing, de apresentações ao vivo, fofocas, revistas de fofocas, fotos, essas coisas (*apud* Assad, 2000: 121).

Aqui, nota-se mais uma vez uma das características centrais do rock enquanto produto cultural. Se, por um lado, é um dos produtos mais rentáveis da indústria cultural, por outro, o rock está inseparável de uma crítica ao comercialismo e à cultura de massas. Deste modo, o próprio ídolo desmonta, de maneira reflexiva, os mitos que o fazem modelo cultural. Nega-se a participar do “marketing das estrelas”, critica as revistas de fofoca e iguala-se aos fãs. Contudo, ao fazer isso, acaba remontando o mito que se desenvolve em torno de si. Produz o antimarketing: ao se afirmar igual aos fãs, reconstrói o mito que antes desmontava. E isso se dá porque o ídolo não se fecha por inteiro à “maquinaria da fama”. Embora não se renda às revistas de fofoca, concede dezenas de entrevistas aos mais diversos meios de comunicação. O ídolo fala muito. São mais de 30 entrevistas concedidas sozinho ou em conjunto com os outros componentes da banda. Além disso, o ídolo escreve e canta muito. São quase 100 letras escritas e cantadas por Renato Russo.

Falando, escrevendo ou cantando o ídolo nega uma representação que se afirma por sua própria contestação. “Sou meu próprio líder: ando em círculos”, escreveu ele em uma letra de

canção<sup>88</sup>. “Eu gosto de acreditar que as pessoas comprem nossos discos porque sentem e percebem que eu sinto e percebo exatamente aquilo que elas sentem e percebem. Se a Legião tiver uma força, é a de ser igual ao público”, disse ele em mais uma das infindáveis entrevistas concedidas<sup>89</sup>. Mas como assim igual ao público? Há alguém que embora se reconheça como igual, torna-se diferente porque sente e percebe aquilo que os jovens sentem e percebem. E esse alguém é o ídolo que receberá de seus admiradores variadas denominações e representações, como veremos adiante.

Esse alguém quase igual torna-se, se olharmos com mais atenção para o fenômeno da fama, bastante diferente. Pode-se mesmo dizer que está no lugar oposto àquele que se diz igual. A experiência da fama diferencia Renato Russo de seus admiradores e, ao mesmo tempo, o aproxima novamente de James Dean. Como afirma Coelho, tal experiência supõe, por sua própria natureza, “dois pólos, opostos e complementares: o fã e o ídolo. Duas formas de vivenciar a mesma experiência” (1999: 52). Por um lado, um indivíduo que ocupa a atenção de muitos, por outro, a multidão anônima, praticamente desconhecida pelo famoso, a não ser por uma superficial percepção quantitativa. A suposta igualdade entre fãs e ídolos logo se desfaz quando se percebe a clara assimetria existente na relação estabelecida, neste caso, através da música. O fã busca ardorosamente ter sua individualidade reconhecida pelo ídolo. Este, por sua vez, diante da multidão de admiradores, não pode satisfazer a essa necessidade, uma vez que cada fã quer ser reconhecido enquanto um indivíduo singular, algo impossível de ser feito quando os admiradores são milhões. Os fãs desejam estabelecer uma relação de reciprocidade com o ídolo, por isso, lhe escrevem cartas, aguardam sua aparição nas sacadas dos hotéis em que estão hospedados, tentam chegar ao camarim para conversar com eles, esperam do lado de fora das casas de shows para tentar conseguir um autógrafo. No entanto, os fãs não desejam um contato qualquer, buscam algo que vai além do autógrafo – este feitiço-chave da cultura de massas (Morin, 1989) – ou da simples contemplação do ídolo em sua distante sacada. Querem um contato no qual o ídolo o veja como indivíduo singular, diferente da multidão de outros fãs.

Em seu trabalho sobre a experiência da fama, Coelho (1999), ao analisar as cartas enviadas pelos fãs aos atores e atrizes de televisão, explica a busca pela singularização como a única possibilidade de resposta aceita pelo fã. Segundo a autora, os fãs, na tentativa de conseguir

---

<sup>88</sup> *A Montanha Mágica*, 1991.

<sup>89</sup> *Apud*, Assad, 2000: 130.

tal resposta por parte do ídolo, elaboram, ao escreverem suas cartas, diversas estratégias cujo intuito é tornar-se diferente dos demais admiradores e, assim, serem correspondidos. No entanto, é exatamente no momento em que tentam se tornar distintos para o ídolo, que os fãs tornam-se iguais: a singularidade do fã, salienta a autora. “se dilui pelo esforço mesmo de se distinguir da massa de indivíduos anônimos” (Idem: 63). Isto se dá pelo fato de os fãs recorrerem às mesmas estratégias para conseguir destaque perante o ídolo. A expressão “fã número um”, insistentemente repetida no conjunto de cartas analisado pela autora, atesta, de modo significativo, a diluição da singularidade do fã, no exato momento em que luta para se tornar distinto:

Paradigma do esforço de singularização, essa expressão é ao mesmo tempo síntese de sua impossibilidade. A sua impressionante repetição, em todas as suas variantes, acaba por anular qualquer poder de atribuição de singularidade de que porventura dispusesse. É justamente no momento em que o fã se esforça para ser diferente que ele se iguala, na medida em que é exatamente o desejo de diferenciar-se que dá o tom de todas as cartas (Ibidem).

No entanto, em alguns casos há a possibilidade (fugaz e quase instantânea, é preciso dizer) de se estabelecer uma relação recíproca com o ídolo. Na pesquisa realizada para este trabalho, um caso dessa fugidia, mas glorificante reciprocidade, foi registrado. Ele provém dos questionários respondidos através do correio eletrônico. É preciso ressaltar que o fã protagonista do episódio narrado a seguir faz parte do grupo de indivíduos que estabeleceram contato com a produção artística da Legião Urbana, antes do término da mesma, ou seja, é um indivíduo que por um dado geracional teve a oportunidade de assistir shows da banda e acompanhar sua trajetória enquanto ela ainda se apresentava.

Embora o contato direto com o ídolo não tenha ocorrido de fato, o episódio descrito abaixo é significativo porque ocorreu em um show, momento no qual torna-se explícita a condição anônima da multidão de fãs e o lugar distinto ocupado pelo ídolo que, no palco, com o microfone na mão, se dirige à massa que o assiste. Leiamos então o emocionado relato do fã:

Num show de 1992, 5 de setembro, aqui em João Pessoa, num dos últimos shows da turnê da Legião, o Renato dedicou pra mim a música *Vento no Litoral*. Um dia antes, qdo [quando] eles chegaram no hotel, dei um jeito e consegui entrar escondido. Filei o cursinho [sic] e fiquei nos corredores do hotel das 11 às 23 do dia anterior ao show. Com fome e ansioso, consegui falar com o Dado, Bonfã e Serginho Serra que fazia uma participação especial. Após descobrir o quarto do Renato (133), e algumas discussões com a irmã dele, deixei uma carta debaixo da porta e voltei pra casa descrente de que a mesma seria lida. Na hora do show, mais ou menos na metade dele, o silêncio. “Essa música é pra todas as pessoas que já amaram e não foram correspondidas. Vai essa música pra um garotão que teve lá no hotel... aí Leonardo, *Vento no Litoral*”. Na carta eu havia escrito que o aguardei pra conhecê-lo o dia todo, que eu era carioca mas nunca havia participado de um show da Legião. Que tocava todas as músicas da Legião e gostava muito de *Vento no*

*Litoral*, que retratava um momento da minha vida amorosa pela qual estava passando. No início da música, no meio da multidão, eu caí em prantos, me abaixando até o chão, ao passo em que meus amigos que se encontravam ao meu redor, me erguiam em seus braços, tentando me identificar pra ele e às pessoas. Foi um dos momentos mais fortes da minha vida o Renato cantando *Vento no Litoral* pra mim, ao vivo, na frente do palco, com meus amigos e meus problemas... O fã clube daqui, q filmou partes do show, me presenteou com uma cópia vhs, que mantenho até hj [hoje] com carinho e mesma emoção (30 anos, sexo masculino).

Nota-se, na narrativa acima os principais elementos vivenciados pelo fã no emaranhado fio da fama. A tentativa a todo custo de encontrar o ídolo: o fã fura o bloqueio da segurança do hotel, passa doze horas rondando pelos corredores, com fome e ansiedade, deixa de cumprir suas tarefas cotidianas, encontra os outros integrantes da banda e não se dá por satisfeito. Após discutir com a irmã do ídolo, encontra na carta a última possibilidade de se comunicar com ele. A tentativa de singularizar-se, para receber uma resposta também singularizadora: o fã utiliza em sua carta algumas das mesmas estratégias de singularização descritas por Coelho nas cartas em que analisa. Apresenta-se para o ídolo, menciona o esforço realizado para conseguir conhecê-lo, diz que não só conhece, mas toca e canta todas as músicas da Legião Urbana e, por fim, como última tentativa de expressar sua singularidade, pede, implicitamente, que lhe seja dedicada à canção que “retrata” o momento atual de sua vida amorosa.

A consagração do fã se dá no momento em que seu nome, atributo de singularização, sai pela boca do ídolo e, amplificado pelo microfone, é ouvido pela multidão da qual faz parte. A dedicatória do ídolo é seguida do “pranto” do fã. Este, no instante em que tem seu nome mencionado, estranhamente se abaixa até o chão, parecendo querer se esquivar de seu próprio desejo. No entanto, seus amigos logo o socorrem e o levantam nos ombros na tentativa de exibi-lo para o ídolo e para a platéia anônima – da qual tenta se distinguir. A consagração do fã é um instante fugaz: findada a música, ele submerge novamente no anonimato. Encerrado o show ele voltará a ser apenas mais um dos milhares de fãs que assistiram ao ídolo, restando somente guardar “com carinho e mesma emoção” o registro de sua glória instantânea e passageira.

Deste modo, o fã cumpre seu destino paradoxal. Mesmo que consiga o tão desejado reconhecimento singular por parte do ídolo, este só ocorre por um breve instante. Momento fugidio, mas que é reconhecido pelo fã como “um dos mais fortes de sua vida”. Momento de destaque, mas tão fugaz que quase que instantaneamente devolve ao fã sua condição anônima. O paradoxo vivido pelo fã é ser reconhecido tão fugazmente que sequer sabe se o ídolo chegou a

vê-lo nos ombros de seus amigos. A experiência de tornar-se reconhecido pelo ídolo está inextricavelmente ligada à condição anônima à qual retorna logo após o show.

No entanto, se considerarmos a totalidade dos indivíduos que se identificam com a banda, logo perceberemos que o episódio narrado acima é um caso a parte. Não só porque o fã conseguiu, mesmo que de modo passageiro e fugidio, ser reconhecido como um indivíduo singular pelo ídolo, mas também e, sobretudo, porque para os fãs em geral tal possibilidade não se coloca mais. Um dado irreduzível os impede de enviar cartas ou estabelecer qualquer contato pessoal com o ídolo: ele está morto, fisicamente, não existe mais. Mesmo assim, pode-se notar no relato desse fã um aspecto central para compreendermos o que move a identificação daqueles que não conseguiram estabelecer tal contato. Tal aspecto reside no papel singular ocupado pela canção, e principalmente por sua letra, no estabelecimento da comunicação entre o fã e o ídolo. É através dela que o fã pede para ser correspondido. A canção, mais do que a própria carta, efetua a mediação da comunicação entre o fã e o ídolo. É no momento em que a canção lhe é dedicada que o fã torna-se fugazmente reconhecido.

Neste sentido, a canção é utilizada, sobretudo, como uma forma de se estabelecer um vínculo com o ídolo. O fã, através dela, busca a intimidade como estratégia de singularização, confessando que a canção “retrata” um momento de sua “vida amorosa”. Com isso, enfatiza a importância da música como mediadora de sua relação com o ídolo. É o fato do ídolo cantar a música solicitada e além disso dedicá-la ao fã que, na verdade, representa o ápice do episódio, como ele próprio descreveu: “foi um dos momentos mais fortes da minha vida o Renato cantando *Vento no Litoral* pra mim, ao vivo, na frente do palco, com meus amigos e meus problemas”.

A música aparece novamente aqui como o principal veículo que estabelece os processos de identificação entre fã e o ídolo. O ídolo canta para a multidão a canção que representa a intimidade do fã, pois retrata um momento de sua vida amorosa. E é justamente por este fato – a capacidade de, através das músicas e principalmente da letra, expressar o que as pessoas sentem – que o ídolo é reconhecido enquanto tal e, por isso, mesmo que diga o contrário, ocupa o lugar oposto ao do fã, e então, dele se diferencia.

O ídolo se torna distinto e também objeto de identificação porque tem a capacidade de fazer da música, no dizer de Frith, uma “forma pública de expressão do privado” (apud Maheirie, 2002: 42), ou seja, de conseguir sentir e perceber aquilo que as pessoas sentem e percebem, mas não conseguem ou têm dificuldade de expressar. Neste sentido, a música proporciona ao ouvinte

uma forma de autoconhecimento. E é nesta capacidade do ídolo em proporcionar ao ouvinte um entendimento de si, através da letra, que reside o princípio fundamental da identidade estabelecida a partir da música. É a partir daí também que se constroem as representações dos fãs a respeito do ídolo.

Em contrapartida, é por essa capacidade que o ídolo é visto como igual, ou melhor, como veremos adiante, como quase igual. Daí advém a peculiaridade que o faz parecer igual aos fãs. A música e, principalmente, a letra produzem a identificação porque retratam experiências vividas pelos fãs. Ao produzir nos fãs uma experiência de autoconhecimento, a letra produz conseqüentemente o processo de identificação entre o fã e o ídolo. E é pelo fato de tais experiências serem compartilhadas que o ídolo é representado através de imagens que têm a igualdade como princípio, mesmo ocupando, como vimos, um lugar oposto ao do fã no emaranhado fio da fama.

Vejam agora, com mais profundidade, porque a letra é tão importante na constituição da relação estabelecida entre os legionários e Renato Russo.

#### **4.4 O poder das letras: a transmissão de experiências através das canções**

*Luz e sentido e palavra –  
Palavra é que o coração não pensa.  
(Renato Russo)*

No decorrer do trabalho de campo realizado para essa dissertação, perguntei inúmeras vezes aos legionários qual a canção da Legião Urbana mais importante para eles. Tanto nas entrevistas, quanto nos questionários respondidos através do correio eletrônico, uma resposta comum se fez notar: a impossibilidade de escolher apenas uma música como a mais importante. Tal resposta era explicada, em parte, porque segundo os legionários, a importância das canções está relacionada ao contexto emocional de cada indivíduo ou, como eles dizem, ao “momento vivido”. Assim, as respostas enfatizavam a pluralidade da obra e a possibilidade de se identificar muito com uma determinada canção num momento de tristeza, e fazer o mesmo com outra, num momento de intensa alegria.

A Legião tem músicas para todos os momentos: de alegria, de tristeza, de solidão, de revolta, de amor, e até mesmo tudo junto... Dependendo do meu estado de espírito ouço a música que me convém (21 anos, sexo masculino).

Foi incrível... as músicas servem para todos os momentos da minha vida... quando estou triste, ouço o cd A TEMPESTADE, quando estou feliz ouço músicas como: *La Nuova Gioventú*, *Daniel na Cova dos Leões*, etc... Para cada momento tem uma música e me faz muito bem! (18 anos, sexo feminino).

Em outros casos, a própria situação em que o indivíduo se encontra é descrita através da música, como se pode ver no relato abaixo:

Eu costumo dizer que eu vou e volto, cada período é uma coisa, mas eu volto sempre pra *Andrea Doria*, sempre, é a minha música preferida. Mas tem época que eu tô completamente *Só por hoje*, tem época que eu tô completamente *Que país é este?*, depende da fase, mas se perguntar a música preferida é *Andrea Doria*. Assim, pela letra, pelos questionamentos, por pegar uma partezinha da solidão: ‘eu queria ter alguém com quem conversar’ (cantarola). Me falou muita coisa e ficou marcada (MC., 26 anos, sexo feminino).

O movimento de ir e vir de uma canção para outra, presente na narrativa acima, difere sutilmente do movimento de “encaixar” a vida na música, que se nota no depoimento a seguir:

Não tinha uma música que eu falava, pô, essa aqui é chata. Todas eu acabava gostando, tinha alguma coisa que, sei lá, se encaixava comigo. E não tinha como não encaixar, sei lá, o sofrimento que eu tinha e o inconformismo, porque você via na TV aquele monte de desgraça e meus pais morrendo de medo, não deixavam eu sair, sabe. E você vai encaixando as coisas da sua vida na música. E era uma coisa bem comum pra mim. E eu, por não sair, ficava muito tempo ouvindo música (M., 24 anos, sexo feminino).

Entretanto, independente da resposta variar em sua forma – seja pela representação de que há um momento da vida para cada música, seja pela idéia de que a situação vivida pelo indivíduo possa ser descrita através da música, ou ainda pelo fato de que “a vida se encaixa na música” – o que importa é que as representações em relação à obra são praticamente as mesmas nos relatos transcritos acima e também nos que se seguem:

Todas as músicas são importantes, depende do momento. Para cada situação, cada forma de eu me sentir em relação ao mundo, de eu ver as pessoas em relação à sociedade, Legião me inspira, me conforta e me deixa angustiada porque as canções refletem os momentos vividos (V., 21 anos, sexo feminino).

Não consigo escolher só uma, pois todas refletem momentos de minha vida... é como se eu estivesse escrito as músicas baseadas em coisas que eu vivi. O Renato cantava o que meu coração queria falar (22 anos, sexo masculino).

Assim, nessas narrativas, nota-se um dado comum: as canções, segundo os legionários, retratam (ou se encaixam com) os momentos vividos. E como eles afirmam, tais momentos mudam constantemente, e com isso, mudam-se também as canções preferidas, daí a dificuldade de definir a mais importante. Cada canção, de acordo com sua sonoridade e sobretudo com sua

temática pode ser ouvida em ocasiões distintas, tornando-se, naquele momento, a preferida. Quando afirmam que as canções retratam os diversos momentos vividos, os legionários chamam a atenção para a importância da letra, porque é através dela que tais momentos são retratados. A letra da canção recebe, por isso, interpretações múltiplas, sendo impossível rogar-lhe um significado único. Um dos entrevistados mencionou este fato, enfatizando novamente a importância do momento para se ouvir ou não determinada canção:

Não tem uma interpretação definitiva sobre estas músicas, não, não, não! (...) Não estou dizendo que tem apenas um sentido na música. Claro que quando você tá num certo ambiente, quando você tá triste, você tá ouvindo as coisas de maneira diferente. Claro que depende do momento, tem momento que eu não posso ouvir tal música por exemplo, porque eu estou muito triste ou tenho lembranças tristes que estão relacionadas a tal momento da minha vida. Então depende da vida de cada um, é muito complicado! (O., 25 anos, sexo masculino).

Nota-se aqui, que não é somente a escolha da música preferida que varia de acordo com o momento vivido pelo indivíduo, mas também a opção de não ouvir determinada canção, depende da situação em que este se encontra. Para outro legionário, as canções assumem significados diferentes em sua própria trajetória enquanto fã da banda.

Tem certas pessoas que falam para mim, por exemplo, que determinadas músicas da Legião vão ser pra elas da mesma maneira, sempre. Pra mim, não. Tem músicas que são de fases mesmo, que 'passaram' entre aspas. Eu me desenvolvi ouvindo elas e hoje eu não sinto a mesma coisa. Como por exemplo, talvez, *Pais e Filhos*. Eu sentia uma coisa quando eu era adolescente e agora é outra, entendeu? Mas também, em determinados momentos certas músicas que eu sentia certas emoções, talvez hoje em dia, elas se tornem até mais fortes, porque hoje em dia eu sei como me apegar. Então, cê pega algumas músicas como talvez *Giz* ou *O Mundo é tão complicado* e não tem uma interpretação única, as coisas mudam de acordo com seu desenvolvimento (S. 26 anos, sexo masculino).

As canções apresentam significados diferentes não só em relação ao momento vivido, mas também em relação ao próprio desenrolar da trajetória dos indivíduos. Seja no movimento de ir e vir de uma canção a outra, mencionado em um dos relatos, seja no fato de que os significados das canções mudam no decorrer da trajetória biográfica dos indivíduos, as canções são constantemente ressignificadas pelos legionários. Tal como afirma o entrevistado, dificilmente encontraremos casos em que as canções possuam, durante o desenrolar de uma trajetória, um mesmo significado. O que encontramos mais facilmente são relatos que afirmam a capacidade das canções em demarcar determinados momentos da vida: um amor não correspondido, uma discussão com os pais, a perda de alguém próximo, a saudade de um amigo; ou ao contrário, a felicidade de amar, a satisfação em ser compreendido, o sentimento de amizade. As canções



passam então a fazer parte da vida como um registro de certos momentos e basta ouvi-las novamente para se lembrar dos momentos registrados nas canções.

No entanto, mesmo nesses casos em que se poderia pensar que a canção, por registrar um episódio ou sentimento do indivíduo, teria um significado único para cada um, pode-se dizer que a cada nova audição há uma ressignificação da canção. Pelo fato de registrar momentos e sentimentos, a canção passa a fazer parte da memória do indivíduo; e a memória, como afirma Pollack (1989), é constantemente reelaborada, na medida em que é apresentada a partir das condições sociais, históricas e subjetivas vividas pelo indivíduo no presente. Assim, ao ouvir novamente a canção que registrou um dos momentos de sua vida, o indivíduo vive tal momento de modo diferente, pois ressignifica a canção de acordo com o que vive no presente. A multiplicidade de significados da canção não reside, portanto, apenas no fato de ser ouvida por indivíduos distintos, mas também, no fato de ser constantemente ressignificada por cada um desses indivíduos.

Por outro lado, ao afirmar que as canções “refletem momentos da vida”, os legionários enfatizam um outro aspecto da música popular, já mencionado no item anterior, que é sua capacidade de tornar-se uma forma pública de expressão do privado. Tal aspecto, como vimos, está intimamente relacionado à capacidade do artista em expressar através da letra de canção, sentimentos e experiências que os indivíduos ou não conseguem ou têm dificuldade de expressar. Neste sentido, ao realizar tal afirmação os legionários estão se referindo também ao indivíduo que tem o poder de realizar tal tarefa. Numa das narrativas citadas, logo após dizer que “pra cada momento da vida, tem uma música da Legião”, o legionário arremata: “O Renato cantava o que meu coração queria falar”.

Em outras narrativas tal representação se faz notar com algumas diferenciações, que, no entanto, novamente não alteram a idéia central:

(...) Parece que o cara sabia dizer o que você queria dizer. Assim, de uma forma que de repente, era isso que eu queria dizer, é isto que eu sinto, mas como é que ele descobriu? (AM., 24 anos, sexo feminino).

(...) Quando as pessoas ouvem, elas sentem tudo e tem a sensação de q [que] aquelas canções foram feitas sobre elas e para elas... Isso é muito bonito! É algo divino! (17 anos, sexo masculino).

(...) É como se fosse ele a pessoa ideal para nos ensinar a ser nós mesmos da melhor maneira (V., 21 anos, sexo feminino).

(...) Na música Natália é como se ‘ele’ tivesse pegado o pedaço mais triste da minha vida e estivesse ali cantando pra mim, me dizendo: você errou, nunca se esqueça de seus erros, pois foi

seu arrependimento que fez de você a pessoa que é hoje: e hoje vc [você] é melhor que ontem. (16 anos, sexo feminino)

É difícil falar de alguém que eu não conheci, mas eu me sinto ‘entendida’ por ele mesmo sabendo que ele também não me conheceu... As musicas dele não me dizem aquilo que eu quero ouvir, mas sim tudo aquilo que eu preciso saber e entender de mim mesma e do mundo... (19 anos, sexo feminino).

Cada música que eu ouvia, eu achava que o Renato Russo estava pensando em mim (risos). Eu me descobria em cada letra... (P., 15 anos, sexo masculino).

Quando eu ouvia ele, eu me sentia acolhida, aconchegada, protegida, como se a música me abraçasse e me entendesse, quando ninguém mais me entendia (20 anos, sexo feminino).

Tais representações a respeito do ídolo, só podem ser pensadas se levarmos em consideração outro aspecto central das canções: sua capacidade de interagir com a subjetividade do ouvinte, seu peculiar poder de transformar o indivíduo. Neste sentido, o ídolo é visto como aquele que “ensina a ser melhor” ou, em outras palavras, que contribui para a formação do indivíduo que está em contato com o produto artístico por ele elaborado. A música, portanto, não só “acolhe”, “protege” e “abraça”, nem tampouco apenas diz o que o indivíduo pensa. Ela faz mais do que isso: ela forma opinião, produz identidades e transforma o indivíduo. E ela produz tais efeitos principalmente através de seu elemento literário. É no movimento de cantar a letra que o artista se faz entendido para os fãs. Por outro lado, é no instante em que se ouve ou se lê a letra que o indivíduo se sente compreendido pelo artista. Nestes movimentos reside o poder da letra (e também do artista) em provocar mudanças na subjetividade de quem a escuta.

Em uma das entrevistas, uma legionária afirmou a importância da música na constituição de sua subjetividade, ressaltando os elementos mencionados acima:

[Influenciou] Acho que na vida assim, por eu gostar tanto da Legião, eu acabava ouvindo a música e querendo me direcionar alguma coisa, porque a minha juventude foi muito triste, foi bem conturbada por causa dos meus pais, proibições e tal. E com a música, principalmente com a Legião, eu acho que eu acabei tendo uma formação melhor. O Renato, muita gente fala que ele tinha letras depressivas, mas eu acho justamente o contrário, ele dava a maior esperança, ele falava coisas que eu não acreditava. Eu conseguia encaixar na minha vida e, meu, não é possível, esse cara não me conhece e parece que ele tá cantando pra mim. Então, em termos de formação, eu acho que influenciou demais. Seu eu sou hoje uma pessoa que me considero honesta, me considero uma pessoa de caráter, eu levo muito em conta a música, a letra do Renato especificamente. (M., 24 anos, sexo feminino).

Aqui, a experiência de estar em contato com a música parece suprir as carências de uma juventude marcada pelos conflitos familiares. O ídolo, mais que a família talvez, contribui através

de sua produção artística, para a formação da subjetividade da entrevistada. Em outro relato, uma legionária diz claramente que Renato Russo lhe ensinou “coisas” através das canções:

(...) Mas o Renato, especificamente para mim, eu cresci com isso, e cresci no sentido de melhorar, eu acho, de me reconhecer como pessoa e etc... Assim, o Renato foi me ensinando coisas através das músicas, sabe? De acreditar nos sonhos, e mais do que sonhos até, de não ser passivo, de tentar fazer, de correr atrás para conseguir aquilo, de trabalhar por aquilo, não ficar esperando cair do céu, de você ter método, ter amizade, sabe? Uma série de coisas que às vezes as pessoas não percebem, mas pra mim foi assim. De você ter amigos, de você respeitar as pessoas, de você ter valores, de se respeitar. Então a partir do momento que você encontra isso numa pessoa, seja ela um amigo próximo, sua mãe, seu pai, sua professora, seu ídolo, você vai sentir a fala dela e você vai ter essa relação que parece que você conviveu, sentiu e tal... Porque é assim? É assim por que não são músicas vazias. Você nota até pelas entrevistas. Eu fico longe de falar que o Renato era perfeito, sabe, ser perfeito, nossa, ele tinha um monte de fraquezas, problemas como todo mundo, mas o que ele passa pra mim, faz com que eu o conheça da minha forma. (MC., 26 anos, sexo feminino).

Assim, o ídolo, mais que um mero cantor, torna-se uma figura central na vida dos legionários. Como afirmou a entrevistada, ele está no mesmo nível de importância dos pais, do amigo próximo e da professora. *Renato Russo é assim visto, porque através de suas canções consegue transmitir experiências para os legionários. Através do contato com suas músicas o indivíduo desenvolve um processo de autoconhecimento, como se pode ver neste outro relato.*

Eu até coloquei essa questão lá na comunidade [de um dos fã-clubes da Legião Urbana, no site de relacionamentos *Orkut*], que era assim: Em que que as influências da Legião fez você se aperfeiçoar ou se conhecer mais? E o que eu acho que a Legião me fez conhecer mais, fui eu! Assim, eu acabei me desenvolvendo interiormente, sabe? Eu cresci como pessoa e isso foi o que contribuiu. (A., 30 anos, sexo masculino).

O processo de autoconhecimento mencionado pelo entrevistado é acompanhado de um sentimento de comunhão de idéias e experiências com o ídolo e com os outros fãs. Em algumas narrativas nota-se a menção ao fato de que, ao travarem contato com a obra, os indivíduos perceberam que não eram os únicos a viverem determinadas experiências.

Sabe, me fez pensar que eu pensar do jeito que eu sou, assim, que eu não estou errada por pensar assim, que eu não tô sozinha, sabe? Por que você se identifica tanto com os fãs quanto com as músicas, então fica aquela sensação de que tem alguém do teu lado (MC., 26 anos, sexo feminino).

As musicas, ou as letras em particular me ensinavam e ensinam o mundo e suas situações, o que realmente acontece com nós, varias situações que eu achava que só acontecia comigo e que depois, ouvindo as musicas, dava risada sozinho pensando, ‘Não, não sou exclusivo...’, coisas assim (22 anos, sexo masculino).

As músicas possuem muita importância, eu sempre vi que não era só eu e tal que tinha problemas. Comecei a me interessar por política, estudar mais!! Acho que o valor que o conhecimento tem na minha vida tem muita coisa de Legião (18 anos, sexo masculino).

[As músicas] fazem você se sentir melhor por saber que uma outra pessoa (ou muitas outras), sente o que você sente e, por isso, você não é um ET, é apenas uma pessoa com sentimentos... (23 anos, sexo masculino).

Além do despertar desse sentimento de poder compartilhar problemas e experiências, o contato com as canções desperta também uma busca pelo conhecimento. Isto ocorre devido ao fato de que Renato Russo, ao elaborar suas letras, tinha a preocupação em inserir nelas certas informações culturais que, como exposto no primeiro capítulo, extrapolam as exigências de um produto “bem acabado”, produzido dentro dos limites e padrões mercadológicos. Deste modo, as recorrentes citações de obras literárias, filmes, autores, artistas e compositores da música popular e erudita, despertam em alguns legionários o interesse por esse tipo de informação cultural. Em uma entrevista realizada com dois legionários, um deles chamou a atenção para esse fato, exaltando a peculiaridade de Renato Russo em conseguir divulgar certos conhecimentos inacessíveis para muitas pessoas:

Dá pra mostrar que uma música assim do século XVI que agora tá reservado a uma elite é utilizada pelo Renato e, por isso, é escutada por muitos jovens. Eu adorei ver isso por que tinha uma música de Pachelbel, uma música famosa como o Cânon e também essa do Guy de Machaut que é em francês e é só para uma elite. Mas a arte é pra ser conhecida por todos não só por uma elite, e isso o Renato fez, divulgou certas coisas, isso para mim é uma das peculiaridades do Renato, porque ... (O., 25 anos, sexo masculino).

Em seguida o outro concluiu:

Porque você tem da onde pegar aquilo que tá nas letras e tudo mais, e as entrevistas. Isto tudo acaba te levando pra longe e tal e acaba ultrapassando o limite das próprias letras. E você pega e transforma aquilo e incorpora na sua personalidade (S., 26 anos, sexo masculino).

As informações embutidas nas letras extrapolam a própria obra, abrindo a possibilidade do indivíduo buscar aquelas informações e com isso expandir seus conhecimentos, como diz esta legionária:

Bem, comecei a ouvir Legião com o disco *As Quatro Estações*. Confesso que quando ouvi *Há Tempos* fiquei meio perdida, mas fui me apaixonando aos poucos... Eu queria entender um pouco mais o que o Renato falava nas letras, procurei em vários lugares, tipo enciclopédia, internet, coisas de mitologia, história, religião, que quem é fã de Legião vai atrás (22 anos, sexo feminino).

As letras, então, além de influenciar nos processos de constituição de subjetividade, de transmitir experiências, de produzir no indivíduo a experiência de autoconhecimento e de despertar um sentimento coletivo, também contribuem para a própria formação cultural dos legionários. Neste sentido, pode-se dizer que a música, “constitui um agente de socialização para os jovens, à medida que produz e veicula molduras de representação da realidade, de arquétipos culturais, de modelos de interação entre indivíduo e sociedade, e indivíduo e indivíduo” (Dayrrel, 2005: 37). Ou como afirma outro estudioso:

Através da relação sutil e individual que se cria com o meio sonoro, se pode abrir o espaço de um auto-reconhecimento de experiências e incertezas, de vivências do presente e de desejos em relação ao futuro. A música é companheira íntima e cúmplice da vida dos jovens, os acolhe nos momentos tristes e nos momentos de alegria, adere às linguagens da festa e do amor, da curiosidade e do conhecimento e marca uma separação com o mundo adulto (Torti apud Dayrrel, 2005: 37).

Como nota-se, os próprios estudiosos das relações entre música e juventude chamam a atenção, não só para a presença constante da música nos diversos momentos vividos pelos jovens, mas também, por sua capacidade em gerar sentimentos de comunidade e ainda, para sua peculiar capacidade de interferir ativamente na subjetividade dos jovens, provocando o autoconhecimento e a construção de experiências.

Neste ponto, devemos retornar às questões propostas no final do capítulo anterior. Naquele momento, nos perguntamos a respeito de que atores sociais ocupariam os lugares deixados pelas instituições socializadoras na transmissão da experiência para os jovens. Nos questionamos também sobre os veículos que estariam por trás da constituição destas experiências. Nos relatos apresentados acima, podemos encontrar as possíveis respostas para essas questões. De um lado, nota-se o significativo papel ocupado por Renato Russo na transmissão de experiências para os legionários; de outro, percebe-se as letras de canções, veículo através do qual tais experiências são assimiladas e compartilhadas.

Diante das impossibilidades vividas na “sociedade do risco” – marcada por uma relativa perda da eficácia simbólica das instituições socializadoras em transmitir experiências – os legionários constroem suas vivências do presente através da interação com as canções e as possibilidades oferecidas por ela “de conjugar a trama de um caminho de busca existencial com os signos de uma pertença coletiva” (Idem). A música, muito mais do que apenas ouvida, é, de fato, pensada e vivida pelos legionários. A partir dela efetua-se a possibilidade de aprendizado de aspectos que norteiam as vivências do presente, tanto individual, quanto coletivamente. Através

dela, os legionários se informam culturalmente, transformam suas subjetividades, desenvolvem processos de autoconhecimento e se relacionam uns com os outros, construindo identidades individuais e coletivas.

Neste sentido, retomamos o argumento de que é necessário pensar a questão da experiência não somente a partir dos aspectos da perda, dos riscos e reduções de possibilidades que o rompimento de sua transmissão engendra, mas também através das formas construídas pelos jovens de criar as experiências e escolher os veículos que conformam uma outra forma de compartilhá-las e constituí-las. No caso aqui estudado, é a música a responsável pela elaboração dessas experiências porque, ao invés do que afirmam alguns estudiosos, ela, embora divulgada e produzida de modo massivo, não se apresenta apenas como elemento de alienação do sujeito. Ao contrário da tese que sustenta a “regressão da audição” (Adorno, 2000) – na qual “a escuta musical, deixa de ser escuta, e o uso que se faz da música não é um uso musical, passando a ser ora ‘pose de consumo de cultura’, ora relax, distração fantasiosa, exercício muscular técnico-ginástico” (Wisnick, 1979: 12) – o impacto causado pelo contato com a música produz um conhecimento de si, uma identidade para com a letra, seu criador, e os outros fãs, porque traz à tona não a “distração fantasiosa” mas “uma possibilidade de reencontrar o sentido” (Muchow, 1968: 110). Assim, embora não seja “revolucionária”, a música popular tampouco produz somente a alienação do sujeito, uma vez que oferece, na contramão dos processos de industrialização (que, sem dúvida, deixam nela sua marca), a possibilidade de “ver a vida de outro jeito”, como colocou de modo reflexivo, um jovem entrevistado:

(...) Porque as letras das músicas da Legião Urbana têm um objetivo surpreendente de te fazer ver a vida de outro jeito, e ir atrás dos seus direitos, lutar contra a injustiça da política no Brasil, se revoltar e tentar amenizar a desigualdade, a injustiça com nossas crianças, fazer um mundo melhor, e caso não conseguirmos mudar o mundo, mudemos no mínimo o nosso interior, o próprio Renato Russo disse: ‘não adianta consertar o resto, consertar a gente já ajuda pra caramba’. (C., 24 anos, sexo masculino).

Outro legionário também expressou claramente essa questão, ao se referir à importância de Renato Russo para sua formação:

A importância é que ele [Renato Russo] ‘falou’, simplesmente. Como ele mesmo disse a música não muda o mundo, mas é muito importante que as questões que ele cantava fossem expostas assim tão diretamente, é importante as pessoas escutarem, pensarem e isso realmente funciona. Foi o que aconteceu comigo (AL., 21 anos, sexo masculino).

Nos dois relatos, nada de alienação. O que se nota é a reflexão proporcionada pela música, a realidade exposta, o despertar de uma consciência reflexiva. Embora não “mude o mundo”, a música, na ambivalência de suas características como produto cultural, pode provocar mudanças significativas na subjetividade do indivíduo, oferecendo-lhe a possibilidade de estranhar a realidade e, com isso tentar transformar a si próprio. O poder da letra reside, portanto, em sua capacidade de tornar-se o veículo através do qual este processo se consolida. Poder não menos potente que aquele exercido por Renato Russo, que preenche de modo singular o centro de enunciação do discurso esvaziado pela crise das instituições socializadoras.

#### **4.5 A diversidade dos legionários**

##### 4.5.1 O político e o romântico: possíveis diferenças geracionais

Até o momento, a análise concentrou-se nos aspectos comuns compartilhados pelos legionários na constituição dessa identidade que se estabelece através da música. Agora a discussão volta-se para alguns elementos que diferenciam os próprios legionários. Elementos que se fazem notar primeiramente através de um marco geracional que divide os legionários segundo inserções em contextos históricos distintos. Esta diferenciação geracional, como veremos, deságua, na perspectiva de alguns legionários, em formas distintas de se identificar com aspectos temáticos da obra da Legião Urbana.

As diferenças geracionais existentes entre os legionários ocorrem, como já afirmamos, porque a produção artística da Legião Urbana extrapolou os limites de seu próprio percurso artístico, constituindo-se como objeto de identificação não só para os indivíduos que travaram contato com a obra no período histórico em que a banda atuava, mas também para aqueles que conheceram a produção artística da banda após seu término que, vale lembrar, ocorreu devido à morte de Renato Russo, em decorrência da AIDS, no ano de 1996. Por conseguinte, nota-se que indivíduos de pelo menos duas gerações distintas estabelecem contato com a produção artística da banda. Em termos esquemáticos, pode-se dividir estes indivíduos em dois grupos: a) os indivíduos que conheceram a banda no momento em que sua produção artística era construída, ou seja, a partir de meados da década de 80; b) os indivíduos que conheceram esta produção artística depois do fim da banda.

Já vimos como as letras são cruciais no estabelecimento da relação entre os fãs e a banda. Mas essa relação não se esgota aí. Outro componente relevante é a experiência dos shows. Esta, consiste na primeira e mais óbvia diferença que surge entre esses dois grupos de legionários, pois os primeiros, por viverem o contexto no qual a obra era produzida tiveram a possibilidade de assistir a shows da banda e também de estabelecer contato com Renato Russo, seja através do envio de correspondências, seja a partir das rápidas, mas glorificantes, aproximações travadas depois dos shows, momentos nos quais os fãs se aglomeram em torno do ídolo para conseguir um autógrafa ou uma fotografia em sua companhia. Para o segundo grupo e também para aqueles que, mesmo no primeiro, não conseguiram assistir a nenhum show da Legião Urbana, resta a frustração, a impossibilidade de ver o ídolo cantar as canções preferidas. Enquanto os legionários do primeiro grupo que conseguiram assistir a um show da banda exibiam, durante as entrevistas, seus ingressos sem esconder a felicidade, outros do mesmo grupo que não conseguiram realizar tal “sonho” expressavam, ao invés de alegria, frustração por não ter ido a nenhum show da Legião Urbana, como se nota neste depoimento:

Meus pais são muito rígidos, então não me deixavam sair. Pra ir em show era o maior sufoco, então eu lembro quando a Legião fez show aqui [na cidade de São Paulo], eu queria ir de todo jeito e não consegui por que meus pais não deixaram. Não fui em nenhum show e é uma das minhas maiores frustrações, porque desde então criou-se um sonho: eu quero ver Renato Russo. E não consegui! (M., 24 anos, sexo feminino).

Em outros dois relatos são os legionários do segundo grupo que se queixam da impossibilidade de ver o ídolo:

Eu gostaria de ter ido num show da Legião, de chegar pra você e falar: eu fui num show da Legião. Mas eu nunca fui num show da Legião. Isto que é foda, né? (AL., 21 anos, sexo masculino).

Eu só tenho 17, mas queria poder voltar no tempo só pra ver um show do Legião. Sabe, eu vejo minhas amigas se descabelando por seus ídolos e primeiro eu penso: que ridículo, o seu ídolo nem sabe que você existe, mas depois sinto inveja por saber que eu nunca vou poder fazer isso, entrar no meio da multidão e gritar: LEGIÃO, LEGIÃO, LEGIÃO, LEGIÃO! (J., 17 anos, sexo feminino).

Interessante notar que são os legionários que conheceram a banda depois de seu término que desenvolvem maior interesse na atuação das bandas covers da Legião Urbana. Em duas entrevistas, dois legionários do segundo grupo se referiram a elas como uma tentativa de suprir a impossibilidade de ver um show da Legião Urbana:



Eu gosto do trabalho que elas fazem porque tipo assim, os caras são fãs. Então os caras gostam também. Mas nunca é como se fosse a Legião. Tem umas bandas cover que até que canta bem viu. Mas tem umas pessoas que falam pra você que o vocalista da banda cover tem que ser parecido com o Renato. Meu, pra mim cê não tem que ir pra esse lado, cê tem que ver se o cara toca bem ou não. Pra mim o cara tem que cantar bem. Então quando é assim eu não tenho nada contra, eu só digo que não é a Legião Urbana. Mas pra gente que nunca viu um show da Legião Urbana, quando tem um show de banda cover eu falo: Ah, vamos! Além disso é legal por que mantém a memória viva (AL., 21 anos, sexo masculino).

Eu acho legal porque a gente não tem mais a banda, pra gente ir ver um show da Legião, a gente não tem mais a Legião pra gente ir lá ver um show. Então, se tem alguém que toca e faz isso bem, eu acho muito válido pra gente ver, mesmo sabendo que não é a Legião, entendeu? Mas é muito melhor a gente ouvir aquelas músicas que tocam na rádio e que a gente ouve em casa, com alguém tocando num show legal, com outras pessoas que também gostam da Legião, é muito legal! (V., 21 anos, sexo feminino).

Além desses aspectos que separam os legionários segundo o contexto histórico em que travaram contato com a produção artística da banda, há ainda um outro que diz respeito à identificação com elementos temáticos presentes nas canções. Tais elementos referem-se a uma tensão permanente na obra da Legião Urbana, entre “canções políticas” e “canções de amor”. Esta tensão demarcaria, para alguns legionários, formas diferenciadas de identificação, segundo o recorte geracional. Neste sentido, alguns deles, que estabeleceram contato com as canções a partir da década de oitenta, afirmam que, neste contexto, a identificação com as canções se daria, sobretudo, por seu conteúdo político, por sua mensagem crítica em relação à sociedade brasileira e ao contexto histórico em que a obra foi produzida. Assim, afirmou uma entrevistada sobre esta questão:

No meu caso, tinha uma vertente mais política, familiar também. E toda aquela coisa, né? Porque eu fui uma adolescente que saiu da ditadura, então eu acompanhei, mesmo como adolescente, eu acompanhei aquele processo das Diretas e isso tudo começou a influenciar. Então eu passei a gostar da Legião por este lado, assim, vamos dizer, politizado, mais preocupado com o outro, com o que está acontecendo. E eu acho que isso a minha geração tinha muito. Nós debatíamos muito isso. A nossa época, o que tava acontecendo com o Brasil, e tal. E quando a gente tem esse olhar, vamos dizer assim, mais crítico, a Legião influenciou muito. Hoje, eu vejo falta de opção musical e você vai e opta pela Legião por falta de opção. De repente não é mais por um ideal, não é mais por uma influência. Não tem mais aquela coisa de, sei lá, quando eu ouço *Fábrica* eu acredito realmente na exploração da força de trabalho de uma pessoa. Eu acredito realmente no capitalista que tá ali comprando a força de trabalho daquela pessoa. Então eu não sei se hoje essa nova geração vê por esse lado ou por que *Fábrica* é legal, tem uma música legal ou por que é bom de dançar. Então eu vejo uma diferença muito grande (D., 30 anos, sexo feminino).

De acordo com o relato da legionária, os fãs que estabeleceram contato com a produção artística da banda após seu término se identificariam com as canções por “falta de opção

musical”, ou seja, não pelas críticas à sociedade presentes nas canções, não por um “ideal” ou por uma “influência”, mas porque a música é “legal” e “boa de dançar”. Assim, a entrevistada afirma a diferença entre sua geração e a geração seguinte através da representação de que as questões políticas presentes nas canções estariam vinculadas ao contexto de seu surgimento, e só a geração que viveu tal contexto teria a possibilidade de se identificar com a visão crítica da sociedade presente nas letras. Para os demais, os processos de identificação se dariam pela carência de outras opções. Como forma de distinção, a legionária diz que a nova geração se identificaria, sobretudo, com a música e com o impacto que ela causa no corpo, e não pela letra e o conteúdo político nela presente.

Outro legionário, presente na mesma entrevista da qual o relato acima é proveniente, concordou que existia uma diferença geracional nas formas de identificação com a produção artística da banda; no entanto, afirmou que tais diferenças se davam por outras razões:

Essa coisa da geração acaba sendo realmente diferente. É aquela história do livro que só se encerra para o autor. As músicas da Legião são, assim, a mesma coisa. Dependendo da fase da sua vida você já vai dar um enfoque diferente na música, vai ter um impacto diferente. Eu acho que os novos fãs eles se atraem muito pela questão do mal do século, sabe, da solidão. Você vê muito hoje as pessoas é (...), vou fazer uma divisão dentro de um disco. Ela falou de *Fábrica*, que foi uma música muito forte e marcante na nossa época. Hoje o pessoal tá mais pra *Andrea Dória*, entendeu? Tipo assim, se aproxima mais da Legião por conta dessa coisa assim da solidão, de desilusão, mas na nossa época, era mais *Que país é este?* mesmo, *Tempo Perdido*, aquela coisa mais de protesto. Hoje, as pessoas não têm muito contra o que protestar, digamos assim, as pessoas não percebem (...), antigamente era uma coisa clara: tem ditadura, tem censura e você tem contra o que se rebelar. Hoje, você pode até querer, mas você vai lutar contra o quê. As pessoas não sabem. Vou enfrentar o que, né? Você é livre, você tem o direito de ir e vir. Mas não, você não tem dinheiro, você não tem nada, mas você tem o direito de ir e vir (risos). Então as pessoas acham que não tem contra o que lutar. Então eu acho que hoje as pessoas dessa geração se aproximam mais pelo romantismo da Legião (A., 30 anos, sexo masculino).

Aqui, a diferença entre as gerações coloca-se claramente. Segundo o legionário, os fãs da banda se identificariam com elementos temáticos distintos de acordo com sua geração e, por conseguinte, com o contexto histórico em que travaram contato com a obra. Diferentemente da narrativa anterior, nesta, a oposição se concentra não em relação a “falta de opções musicais”, mas em relação à identificação com elementos temáticos distintos, presentes na produção artística da banda. No entanto, do mesmo modo que no relato precedente, o legionário “cola” o conteúdo político das letras de canção ao contexto em que foi produzido. Deste modo, somente aqueles indivíduos que viveram o contexto histórico em que tais canções foram produzidas é que se identificariam com a carga de “protesto” contida nas canções. Segundo a perspectiva apresentada

pelo legionário, a identificação com as questões políticas retratadas nas letras se diluiria com o fim da ditadura e da censura (elementos históricos marcantes no contexto de produção da obra), restando aos novos fãs a identificação com o romantismo presente nas canções da banda.

O que o legionário parece dizer, com sua fina ironia, é que os fãs da geração seguinte à dele, não teriam ou veriam contra o que protestar, por isso, não se identificariam com as questões políticas presentes nas canções da banda. No entanto, antes de desconstruir tal argumento – demonstrando que os legionários que estabeleceram contato com a produção artística da banda após o seu término também se identificam com as questões políticas nela presentes – é preciso ouvir outra legionária que igualmente participava da entrevista na qual tais relatos foram colhidos. Em sua intervenção, ela afirmou:

Porque tem letra que não fica muito claro esta posição do que é político e do que é pessoal. Sabe, quando o Renato começou a dar entrevista sobre o *Equilíbrio Distante* [Disco solo lançado pelo cantor em 1995], perguntaram pra ele como é que ele escolheu as músicas lá na Itália, como é que ele escolheu o repertório pra aquele disco. E ele falou que ele achou a temática das músicas que ele escolheu muito parecida com a da Legião, que era justamente o cara sozinho ali com seus problemas, tendo que enfrentar os problemas do mundo. E eu acho que é mais ou menos isso que está nas músicas. Tanto você pode levar aquilo pro teu caso amoroso, como você pode globalizar aquilo, entendeu? E assim, pra mim é misturado porque quando a Legião passou mesmo a ser importante, sabe, quando eu parei de pegar os discos emprestados do meu irmão e ter os meus, foi com o *As Quatro Estações*. E esse disco foi um marco na história da Legião, quase um divisor de águas mesmo. Você tá saindo de toda aquela fase até *Que país é este?* e entrando numa fase um pouquinho diferente, então, assim, é misturado porque eu peguei justamente a fase que mistura, entendeu? (MC., 26 anos, sexo feminino)

O que “mistura”, segundo a legionária, são justamente estes elementos temáticos (políticos e amorosos) presentes nas letras de canções da banda. De fato, como afirmamos no segundo capítulo, uma das características peculiares de Renato Russo na construção de suas letras era justamente mesclar uma visão crítica da sociedade com elementos que remetem a um plano mais íntimo, subjetivo. Em uma entrevista, ao se referir a suas influências na composição das letras, ele afirmou: “eu sempre gostei de Bob Dylan, desse tipo de compositor que, mesmo quando está falando do social, do que quer que seja, passa isso por um prisma psicológico-afetivo-emocional-íntimo, sei lá...” (apud Assad, 2000: 131).

Quer dizer, a “mistura” de que fala a entrevistada era, de fato, intencional. Ao falar de política, Renato Russo, propositalmente, falava também de amor, de princípios éticos e de intimidade. Encaixava tudo isso numa mesma letra e dava a possibilidade ao ouvinte de se identificar com os dois temas: *Não estatize meus sentimentos / Pra seu governo, / O meu estado é*

*independente* (*Baader-Meinhof Blues*, 1985)<sup>90</sup>. Por outro lado, é claro que existem letras que tendem mais para uma temática político-social, do mesmo modo que existem outras que falam, sobretudo de amor. No entanto, a capacidade de conjugar esses dois elementos é uma constante no conjunto de suas letras.

E é justamente por tais características que podemos questionar essa possível diferença geracional apresentada nas narrativas dos dois primeiros legionários. A questão geracional, de fato, é um elemento que distingue o conjunto de legionários entrevistados, mas distingue não pelo fato dos dois grupos se identificarem com temáticas também distintas. No conjunto de dados obtidos, seja através de entrevistas, seja a partir dos questionários respondidos via e-mail, não encontramos dados que justifiquem a hipótese de que legionários da mesma geração se identifiquem com “temáticas exclusivas”. Ao contrário, encontramos formas de identificação tanto com a temática política, quanto com a romântica nos dois grupos geracionais.

Neste sentido, os relatos de duas legionárias que estabeleceram contato com as canções no momento em que eram produzidas, são significativos desta diversidade de formas de identificação a que estou me referindo:

Eu acho que o que mais me influenciou foi esse lado romântico, porque ele falava muito de amor. Mas não de maneira explícita tipo, “eu te amo”. Ele fazia de uma maneira tão generalizada que é até complicado analisar uma letra dele, não é? A maioria das letras tinha muito amor (M., 24 anos, sexo feminino).

Eu me identifico mais com o lado do sentimento, mesmo, sabe, como ele expressava as coisas e tal. Assim, sabe, você se identifica, assim, nossa é isso mesmo. Política também, mas eu não caio muito pra esse lado. Parece que o cara sabia dizer o que você queria dizer. Assim, de uma forma que de repente, era isso que eu queria dizer, é isto que eu sinto, mas como é que ele descobriu? (AM., 24 anos, sexo feminino).

Outros relatos de legionários que fazem parte do segundo grupo demonstram que a identificação com o tema da política não se restringe aos que viveram no contexto em que a obra foi produzida:

Me influenciou mais o lado político, por que *Faroeste* [*Caboclo*] traz mais o lado político. Acho que foi mais o lado político por que já tinha *Geração Coca-cola*, *Perfeição* que eu acho da hora várias estrofes e tal. Então, eu acho que foi mais a parte política. Mas tem também a parte do amor que também influencia, claro. E aí, dependendo do momento que eu tô passando, eu vou escutar *Vamos Fazer Um Filme*, porque a Legião também tem muita música romântica. (AL, 21 anos, sexo masculino)

---

<sup>90</sup> No início de sua trajetória artística, logo após lançar o primeiro disco, a Legião Urbana participou do programa *Perdidos na Noite*, apresentado por Fausto Silva. Quando ia cantar a canção *Será* – uma das mais românticas canções do grupo que fez sucesso inclusive em sua versão para o pagode – Renato Russo afirmou: “Está é sobre a América do Sul”.

Em relação a sociedade ‘ele’ despertou o meu lado rebelde... poxa todo mundo vê o quanto as coisas estão erradas e ninguém faz nada pra concertar e hoje em dia ninguém mais grita: NÃO, TÁ ERRADO! Todos abaixam as cabeças e fingem não estar vendo a realidade (17 anos, sexo feminino).

Foi o início da formação dos meus pensamentos. A Legião dizia coisas que eu nunca tinha parado para pensar, na verdade. As músicas despertaram em mim o interesse de saber mais sobre essas coisas, da preocupação e do questionamento em relação à sociedade que vivemos. Além disso, propiciou questionamentos, e conseqüentemente um entendimento maior. As músicas sociais do Renato são muito fortes, *Perfeição*, *Que país é esse?*, e se torna inevitável querer ir além da música e querer saber porque esse cara está falando isso, e falando com razão. Ainda estou em ‘formação’, mas a Legião me despertou esse lado de consciência social, de olhar para o mundo e ver que ele não está certo, e porque ele não está certo? De querer melhorar, enfim. Com certeza a Legião é uma base para mim, para meus valores (22 anos, sexo masculino).

O Legião tem este tom questionador... E na época eu com treze anos, início da adolescência, fez despontar em mim o questionamento daquilo que é pré-concebido, do não conformismo, me fez perguntar quem roubou nossa coragem para mudar o mundo (19 anos, sexo feminino).

Outras narrativas apontam ainda para o fato (já mencionado em alguns dos relatos acima) de que a identificação se dá em relação aos dois aspectos temáticos.

A visão crítica e poética do Legião ao mesmo tempo me fazia questionar a sociedade e me voltar para o meu lado interior, tentando conhecer a mim mesma (25 anos, sexo feminino).

A questão política e social e a questão sentimental. A Legião falava de coisas importantes para qualquer um e, por isso, sempre permitia uma reflexão em torno dos temas que abordava, como política, educação, comportamento, amor, etc. (22 anos, sexo masculino).

Pelo fato de algumas letras serem bastante politizadas, começava a prestar atenção no que ele dizia e foi ajudando a formar um certo idealismo dentro de mim, de que a gente tem o nosso papel pra tentar fazer um mundo melhor. Quanto às letras que dizem respeito a amores, elas também acompanharam todas as minhas fases, desde aquele amor romântico, até o coração partido em mil pedaços e a constatação de que não é como idealizávamos (‘Se a paixão fosse realmente um bálsamo, o mundo não pareceria tão equivocado’) (P., 15 anos, sexo masculino).

Deste modo, as formas de identificação com a obra não são determinadas pela diferença geracional existente entre os legionários. Isto é, não são somente os indivíduos que viveram o contexto no qual as canções foram produzidas que se identificam com as questões políticas nelas presentes, e, por outro lado, não são apenas os indivíduos que entraram em contato com as canções após o fim da banda que se identificam com a temática amorosa. Ao contrário, existem múltiplas formas de se identificar com as canções independente do contexto histórico no qual os legionários estabeleceram contato com elas. Uma possível explicação para essa multiplicidade de formas de identificação é o fato de que uma obra de arte não está “presa” ou “colada” ao contexto

de sua produção. É claro e notório que nela estão marcadas algumas características desse contexto, mas tais características não impedem que indivíduos que não viveram este contexto também não se identifiquem com ela. Ainda mais quando se trata de uma obra na qual o autor teve a intenção de escapar a referências contextuais, históricas e geográficas. Nestes casos, há sempre a possibilidade de releituras e ressignificações, como afirmou um dos legionários entrevistados a respeito do que mais o fez se identificar com as letras de canção de Renato Russo:

Quando você pensa no governo, na situação do país e tudo, essas coisas dependem das influências que você tem. E tem muito disso nas letras da Legião Urbana. Então eu comecei a gostar de política por causa da Legião Urbana, do Renato Russo. Então eu peguei a música *Geração Coca-cola* (...), você pega *Faroeste Caboclo*, você pega *Soldados*, você pega a *Canção do Senhor da Guerra* e você vai analisando aquilo e vai se perguntando da onde tá vindo aquela informação. Se é uma coisa da época que ele fez a música, ou se é uma coisa do momento atual, *repetindo novamente* o que ele tinha escrito anos atrás. O disco *Que país é este?* continua atual, infelizmente! Então uma análise minha feita há dez anos atrás quando eu tinha 16 anos, claro ela não era tão abrangente, mas hoje em dia, você pensa e vai analisar mais ainda, você vê que os problemas continuam e às vezes estão piores. Isso mostra o quanto de conteúdo o Renato tinha. Muito conteúdo, o cara lia muito. As letras dele eram bem informadas, ele tinha uma base muito boa sobre o que ele estava escrevendo, e isso é legal! (S., 26 anos, sexo masculino).

Aqui, a ressignificação é uma constante. As letras de canção não só não se prendem ao contexto de seu surgimento, como, para o legionário, continuam atuais, “repetindo novamente, o que ele tinha escrito anos atrás”. Uma interpretação superficial dessa sintomática frase mencionada pelo legionário seria entendê-la como algo que se repete de maneira idêntica ao contexto no qual a obra foi produzida. No entanto, se interpretarmos tal frase de outro modo, perceberemos que o que está sendo dito não é a repetição do mesmo, mas algo que ao se repetir, torna-se diferente. Aqui devemos prestar bastante atenção na palavra “novamente”, que se por um lado poderia dar a entender algo que se faz igual mais uma vez, por outro, pode ser interpretada como se algo se repetisse não do mesmo modo, mas como algo novo e, portanto, diferente do que aconteceu a primeira vez. Então, não se trata de algo que se repete idêntico, mas de algo que se descola de seu contexto de origem se fazendo novo novamente.

O que se nota é ato de ressignificar um produto cultural produzido em um determinado contexto, mas lido, ouvido e entendido sob a perspectiva de um indivíduo que vive outro contexto. Viver o que se repete novamente, ou seja, o que se repete de maneira distinta, é descolar o produto cultural de seu contexto de produção e lhe atribuir novo sentido, abrindo a possibilidade para outras leituras e interpretações. É viver “de novo como se tudo fosse novo, novamente” (Moraes, 2002: 16). Quer dizer, é atualizar, tornar novo o que há de novo na

repetição, dar outro sentido ao que se repete novamente. Ação semelhante à do *bricoleur*, discutido por Levi-Strauss (1989) em seu estudo sobre o pensamento selvagem. Reutilizar produtos culturais provenientes de outros contextos, dando-lhes outros sentidos. Retirar intencionalmente significados de um repertório já existente e reordená-los, recontextualizá-los, produzindo outros significados.

Não se trata também de querer reviver o passado, pois “o que está em jogo não é a *nostalgia*, isto é, não se trata de uma reverência ao passado, de uma forma de absolutização do passado” (Moraes, 2002: 16; grifo do autor), mas de uma ação que absorve elementos do passado atribuindo a eles novos significados, de acordo com o que se vive no presente. É viver o presente como tempo múltiplo, multidirecionado, e não mais como um presente que estabelece uma “ruptura ou um vínculo com o passado e o futuro” (Idem), mas um presente como o “tempo do agora”. Tempo em que se pode colar e descolar produtos culturais sem romper com o passado. Tempo de construir a experiência e a identidade de modo descontínuo, não através da absorção de experiências continuamente transmitidas por alguém que detém conhecimentos do passado, mas construí-las na própria descontinuidade de um presente (e de uma realidade) multifacetado(a).

Os legionários que se emocionam, aprendem e compartilham experiências ainda hoje ao ouvir as canções da Legião Urbana não querem, portanto, voltar no tempo, para viver o contexto no qual tais canções foram produzidas. Tais canções só fazem sentido para eles porque são escutadas no presente e, por isso, são ressignificadas, e incorporadas a suas subjetividades. As canções continuam atuais justamente por esse fato: através delas se pode desenvolver uma consciência reflexiva, porque não estão presas ao contexto de seu surgimento, servindo ainda hoje como formas de compreender a sociedade, seus dilemas e contradições e também os dilemas e contradições do próprio ouvinte. Os legionários parecem seguir a risca esta contundente afirmação de Manheim:

As intuições, sentimentos e obras de arte que criam uma comunidade espiritual entre os homens incluem neles próprios o modo potencialmente novo pelo qual a intuição, o sentimento ou a obra de arte em questão podem ser recriados, rejuvenescidos e reinterpretados em novas situações (1982: 88).

Este é o movimento realizado pelos legionários, independente da geração em que estão situados. Se lembrarmos que na narrativa mencionada acima o entrevistado afirma que analisar e pensar sobre as canções é uma ação constante, seja quando se tem dezesseis anos, seja quando se

tem vinte e seis, então perceberemos que as canções são, a todo o momento, ressignificadas porque interferem na subjetividade do indivíduo, e o processo de subjetivação implica a possibilidade, como nos ensina Castoriadis, “de receber o sentido, de fazer algo com ele e de produzir sentido, dar sentido, fazer com que cada vez seja um sentido novo” (1999: 38), ou dito de outro modo: de tornar novo o que se repete novamente. Portanto, pode-se afirmar que a questão geracional não determina os aspectos temáticos pelos quais os legionários se identificam. O recorte geracional diferencia mais pela impossibilidade de estabelecer contato com o ídolo – acesso este impossibilitado, sobretudo para aqueles que não estabeleceram contato com a obra no momento de sua produção – do que pelos temas com os quais os legionários se identificam.

#### 4.5.2 Para além da classe: éticas, valores e amores

*Não confunda ética com éter*  
(Renato Russo)

Outro elemento que diferencia os legionários uns dos outros é o fato de pertencerem a classes sociais distintas. Na pesquisa realizada encontramos indivíduos não só de idades variadas, como mostrado agora a pouco, mas também uma diversidade sócio-econômica considerável entre eles. Se na questão geracional as diferenças se colocam porque a produção artística da Legião Urbana é consumida por indivíduos que nasceram em contextos históricos distintos; no que se refere às questões sociais e econômicas, a diversidade se faz notar porque a recepção das canções não se restringiu a somente um segmento social, ao contrário do que ocorreu com outras bandas do assim chamado “rock brasileiro dos anos 80”.

Para explicar essa peculiar abrangência da recepção das canções da Legião Urbana, podemos lançar mão de alguns elementos de sua produção artística, mais especificamente, determinados aspectos presentes nas letras de canção de Renato Russo, já mencionados no decorrer deste trabalho. O primeiro a que nos remetemos é o fato de que, nas letras de canção, nota-se uma insistência por parte do autor em escapar de uma representação fixa de jovem, um esforço em fugir de representações juvenis recorrentes em outras letras de canções de rock, centradas nas figuras e aspirações de jovens das camadas médias. Ao contrário, vimos que nas letras de canção estão configuradas representações de jovens de diferentes segmentos sociais. Uma pluralidade de personagens, com atributos sociais distintos emergem das letras de canções.



A preocupação em dar voz a personagens socialmente distintos enfatiza a busca por não se limitar a determinados segmentos sociais, mas em atingir um público jovem amplo e diversificado. Outro elemento importante nessa busca é a linguagem simples e direta utilizada por Renato Russo na confecção de suas letras de canções. Ele fazia questão de assinalar essa simplicidade como uma característica central de suas letras. Em uma entrevista, afirmou enfaticamente: “Todo escritor ou compositor busca a simplicidade para ficar na história” (*apud* Assad, 2000: 242). No entanto, buscava conjugar esta simplicidade com temas complexos que iam desde as dificuldades e impossibilidades de uma relação amorosa até as desigualdades da sociedade brasileira, passando pelas diversas situações sociais vivenciadas pelos jovens em tal sociedade.

Um outro elemento que também deve ser mencionado se quisermos entender a recepção múltipla das canções diz respeito à preocupação em escrever a maioria das letras na primeira pessoa, fazendo com que o ouvinte, ao cantar a canção, se identifique imediatamente com ela. Paul Zumthor, em seu estudo sobre a “presença da voz”, enfatiza esta questão, afirmando que ao utilizar o “eu” o cantor, intérprete ou compositor de determinada canção

confere a esse pronome pessoal uma ambigüidade que o dilui na consciência do ouvinte: o ‘eu’ é aquele que canta ou recita, mas sou eu, somos nós; produz-se uma impessoalização da palavra que permite àquele que a escuta captar muito facilmente por conta própria aquilo que o outro canta na primeira pessoa (Zumthor, 2005: 92).

Ao utilizar esta estratégia, Renato Russo buscava atingir um público amplo e diversificado através de suas letras de canção. Essa “impessoalização” da palavra, de que fala Zumthor, permite que ouvintes muito diversos entre si se identifiquem com uma mesma canção. Todas essas técnicas “literárias” utilizadas por Renato Russo, de fato, surtiram efeito e através delas pode-se explicar porque a produção artística da Legião Urbana é consumida por indivíduos de camadas sociais distintas.

No entanto, como explicar o fato de que, nas entrevistas – realizadas propositalmente com indivíduos de segmentos sociais distintos, pois levamos em consideração, já na elaboração do projeto de pesquisa, a multiplicidade de indivíduos que consomem as canções da banda – não foram encontradas diferenças nas representações se tomarmos como referência a variável classe social? Ou seja, como explicar o fato de que indivíduos que vivenciam situações juvenis diferentes apresentem representações semelhantes sobre seus contatos com as canções e sobre a importância delas em suas trajetórias e subjetividades?

Para lançar alguma luz sobre esta intrigante semelhança nas representações de indivíduos tão diversos, temos que retornar às questões relativas à transmissão e constituição da experiência no mundo contemporâneo. Como vimos anteriormente, Renato Russo ocupa um papel importante para os legionários na construção de suas experiências, na medida em que as letras por ele escritas apresentam a peculiar capacidade de interferir e até mesmo transformar as subjetividades dos ouvintes, provocando tanto a busca por novas informações culturais que extrapolem aquelas contidas nas letras quanto uma experiência de autoconhecimento, bem como a possibilidade de compartilhar sentimentos e atitudes com outros indivíduos. Neste sentido, ele divide com as tradicionais instituições socializadoras a presença na formação e socialização dos legionários. E é justamente esse fato, e também o modo como ele se realiza, que permite esclarecer a intrigante questão referida acima.

Como argumentamos no capítulo anterior, a transmissão da experiência nas sociedades contemporâneas não está relacionada apenas a um saber vinculado ao passado, mas, sobretudo, à construção das experiências no próprio presente. Deste modo, acentuamos também que a condição juvenil que emerge nas sociedades contemporâneas se defronta com a crise das instituições socializadoras, cujo prestígio tem sido colocado em xeque devido à incapacidade destas instituições em conferir a formação necessária aos indivíduos. Levando essas questões em consideração, estamos diante de um fenômeno que não se restringe a jovens de um único segmento social. Ao contrário, diversos estudiosos das questões referentes à juventude já chamaram a atenção para o fato de que a dificuldade na transmissão de experiências não é um fenômeno restrito a apenas uma classe<sup>91</sup>. Tanto os jovens da “elite” quanto os das “classes populares” e também os das “camadas médias” se vêem confrontados na sociedade contemporânea com a necessidade de construir sozinhos suas próprias experiências. Se nem a escola nem a família conferem mais aos jovens a possibilidade concreta de receber uma experiência duradoura e contínua tal como ocorria décadas atrás, pode-se dizer, como o faz Sposito, que neste contexto eles sejam “obrigados a construir por si mesmos os sentidos de suas experiências” (2005: 148). E os jovens fazem isso através de um maior desdobramento de suas subjetividades, ou seja, constroem suas próprias experiências num cenário social em que reina a “desinstitucionalização” de suas trajetórias.

---

<sup>91</sup> Cf. Dayrrel, 2005; Kehl, 2004; Costa, 2001.

É desse modo que se pode explicar parcialmente porque jovens de diferentes estratos sociais elegem Renato Russo e a obra da Legião Urbana como elementos centrais na constituição de suas experiências. Parcialmente, porque restam ainda dúvidas. Outros elementos devem ser acionados se quisermos desvendar esse mistério. Até aqui demonstramos que ocorreram, de fato, mudanças nas formas de aquisição e construção da experiência e que tais mudanças afetam os jovens como um todo, sendo mesmo um dado que diferencia as gerações mais novas das gerações anteriores. Como afirma Abad: “é nessa desinstitucionalização da condição juvenil que têm surgido as possibilidades de ver a etapa da juventude de uma forma distinta da que foi experimentada por gerações anteriores, [pois] essa nova condição juvenil se caracteriza por uma forte autonomia individual e pela avidez em [construir] e multiplicar experiências” (Idem).

Agora, torna-se necessário remetermos ao que denominamos, na falta de uma expressão melhor, “conteúdo” desta experiência transmitida por Renato Russo e escolhida pelos legionários como um importante elemento na constituição de suas subjetividades. Em tal conteúdo, como já observado, mesclam-se aspectos relacionados a planos distintos (políticos e amorosos), que Renato Russo, com sua singular capacidade poética, conseguia apresentar numa mesma letra de canção. Nesta característica própria de sua poética, encontra-se subjacente uma ética que une estes dois pontos, fazendo deles elementos indissociáveis. Essa ética denota um conjunto de valores, que são tecidos ao longo da trajetória da banda e derivam das mais diversas procedências (Bíblia, Buda, Tao Te King, Camões) e são apresentados nas letras através dos mais diversos personagens, mas sempre de maneira individualizada. Renato Russo insere nas letras de canções valores que estão para além de um pertencimento de classe. E encontramos neles, sem dúvida, elementos religiosos, como o demonstram as fontes. Mas tais elementos religiosos “não são usados como doutrinas, ou como solução para os males do mundo. A religiosidade aqui não é fundamento, não é conforto” (Vianna, 1995: 05), se parece mais com uma busca constante por princípios éticos como “disciplina”, “bondade”, “compaixão”. A religiosidade como uma outra forma de política, uma política da subjetividade, como ele afirmou sobre a temática do disco *As quatro estações*, não por acaso o disco no qual estes elementos se fazem mais presentes: “o novo disco é todo político. Neste disco a gente está falando do espiritual e hoje em dia não existe nada mais político que o espiritual. (...) Se você resolver esse lado, se você achar que ter bondade é ter coragem, que disciplina é liberdade, e compaixão é fortaleza, todo o resto vai se resolver” (Assad, 2000: 95 e 208).

Esta mensagem “utópica” em que as diferenças e as barreiras sociais se dissolvem na resolução de uma questão espiritual, enfatiza o caráter transcendental dessa ética, isto é, coloca em evidência seu poder de transcender as diversidades sócio-econômicas ou quaisquer outras em prol de algo que está acima dessas questões<sup>92</sup>. Essa transcendência das esferas sociais encontra sua expressão máxima na evocação do amor também como um elemento espiritual. “O amor”, afirma Renato Russo, “não é uma coisa importante porque as religiões dizem que seja, ou então porque é da natureza humana, mas sim porque pode ser uma espécie de passaporte para outras reflexões e outras sensações” (Idem: 27). Passaporte que nos conduz a um sentimento, o amor, que em sua acepção moderna não pode ser pensado sem ser relacionado a uma certa concepção de indivíduo, na qual a escolha, entendida como opção que se opõe aos grupos e categorias sociais, é fundamental (Viveiros de Castro e Benzaquen de Araújo, 1977). A noção moderna de amor, tal como explicam os autores através da análise antropológica da obra *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, implica necessariamente em “uma relação entre indivíduos, no sentido de seres despidos de qualquer referência ao mundo social, e mesmo contra este mundo” (Idem: 131). Quer dizer, o amor é a própria negação do mundo social, em prol da escolha autônoma de *sujeitos psicológicos* e não por *personas*, para utilizar os termos tomados de Mauss e empregados pelos autores<sup>93</sup>.

Talvez por isso o amor tenha sido um tema tão recorrente nas letras de canções de Renato Russo: o amor como passaporte para exaltação de outras sensações e emoções vividas por todos independente das diversidades sociais. O amor como expressão da intimidade dos sujeitos, dos desejos ocultos e reprimidos, daquelas sensações difíceis de serem verbalizadas. Renato Russo dá voz a estes sentimentos em suas canções. Por isso as canções de amor, mais do que as que tratam de outras temáticas que podem se desgastar com o tempo, tendem a sobreviver na história como artefatos que são constantemente ressignificados, como afirma Paul Zunthor:

Quando se passa ao registro poético é marcante a existência de canções universais de amor (...). A canção de amor assume (socialmente, coletivamente) em poesia o discurso erótico explícito. Sob uma forma que, na diversidade de suas retóricas, parece coagulada, mas que é constantemente reinventada fora do tempo e fora do espaço, a canção de amor escande indefinidamente as fórmulas seguras que as pessoas necessitam para dar palavras ao desejo. Desejo no fundo indizível, mas que sem cessar volta a se inclinar em direção a este ouvinte virtual, tirado do nada pelo cantor, seu Outro. (2005: 68).

<sup>92</sup> A utilização dessa ética que transcende as barreiras sociais não quer dizer que nas letras de canções não estejam representadas personagens de diferentes classes sociais. O que chama a atenção é que em diversas letras de canção tal ética é expressa justamente por personagens socialmente distintos.

<sup>93</sup> A seguir estes conceitos elaborados por Mauss serão retomados e explicitados com mais clareza.

Mas Renato Russo sabia que para fazer algo duradouro, algo que permanecesse no tempo, não podia ser superficial. Certa vez afirmou ao jornalista Arthur Dapieve que desejava “incluir a frase ‘eu te amo’ numa letra sem cair na banalidade, sem que as pessoas a considerassem ‘uma letra do Menudo’” (1995: 206). E para fazer isso retornou às fontes imemoráveis, aquelas que como afirma Zumthor, parecem estar coaguladas, mas que são constantemente retomadas e reinventadas. Foi assim que ele reescreveu e musicou o soneto de Camões *O amor é fogo que arde sem se ver*, tal como aparece na canção *Monte Castelo*. Foi assim também que retornou à Idade Média, ao inserir uma cantiga de amor do século XII, *Love song*, como faixa de abertura do disco *V*. Sua capacidade em falar destes sentimentos conjugava-se com seus conhecimentos acerca da indústria cultural, pois sabia da potência dos meios de comunicação como veículo para expressar essas questões e atingir um público amplo e diversificado. Neste sentido, radicalizou essa proposta já presente nas canções da Legião Urbana, ao lançar em carreira solo o disco *Equilíbrio distante* (1995), no qual interpretava em italiano canções românticas de cantores daquele país. Questionado pelo jornalista Marcelo Fróes sobre os motivos que o levaram a realizar tal projeto, Renato Russo afirmou:

A primeira coisa que me impressionou foi a temática porque (...) eles [os cantores italianos] tinham uma temática muito parecida com a temática da Legião Urbana, que é aquela coisa de falar de ética, canções de amor com um fundo social – sempre aquela coisa do indivíduo confuso com o mundo e tentando resolver as coisas do mundo. Isso é uma coisa bem da Legião. (...) Vocês vão ver pelas letras que eles sempre falam desta coisa: ‘o mundo tá horrível, tá caindo aos pedaços, mas eu procuro sinceridade no relacionamento e na minha vida e também a honestidade’ (Russo, 1996: 225).

Nesta passagem nota-se claramente os elementos que mencionamos acima: a expressão de uma ética em que valores como “honestidade”, “sinceridade” e “bondade” colocam-se acima de diferenças sociais. Uma ética que se coloca contra o mundo e suas desigualdades, mas também apesar delas, como se pode ver nas últimas frases do trecho acima. Essa ética se projeta tanto no plano amoroso, íntimo e privado, quanto na própria vida cotidiana e no conjunto de relações que a permeiam, podendo, portanto, reger a conduta privada do indivíduo e, também sua conduta pública. Por isso, ocorre a constante junção de elementos políticos e amorosos nas letras de canção de Renato Russo. A expressão de tal ética permite construir, como ele afirma, “canções de amor com um fundo social”.

É acrescentando a questão da existência dessa ética que se coloca para além das diferenças sociais aos outros elementos analisados acima (estratégias literárias utilizadas por

Renato Russo na construção das canções e a crise nas instituições socializadoras) que podemos interpretar a semelhança existente nas representações dos legionários a respeito da importância das canções na formação de suas subjetividades. A expressão desse conjunto de valores que transcendem as barreiras do mundo social provoca a identificação em legionários que vivenciam situações sociais distintas. Por isso, como vimos, diversos deles, independentemente de sua origem social ou de sua geração, afirmaram que Renato Russo conseguia dizer o que eles não conseguiam falar. Por isso, em outras narrativas eles enfatizaram a importância das letras na formação de seu caráter:

Seu eu sou hoje uma pessoa que me considero honesta, me considero uma pessoa de caráter, eu levo muito em conta a música, a letra do Renato especificamente (M., 24 anos, sexo feminino).

Ainda estou em ‘formação’, mas a Legião me despertou esse lado de consciência social, de olhar para o mundo e ver que ele não está certo, e porque ele não está certo? De querer melhorar, enfim. Com certeza a Legião é uma base para mim, para meus valores (22 anos, sexo masculino).

O conjunto de valores presentes em tal ética atua como algo que está acima das diversas situações juvenis que distinguem os legionários uns dos outros e constituem uma identidade que está para além de pertencimentos de classe. Como afirmou um deles: “todos aqueles que ouvem e principalmente lêem as músicas da banda de modo crítico e sem preconceitos podem ser considerados legionários. Independente da idade, sexo ou nível social, econômico e intelectual”. Pode-se dizer, portanto, que de fato existem diferenças sociais e econômicas entre os legionários, mas tais diversidades não afetam suas representações sobre as canções da banda e sobre sua importância na constituição de suas experiências, porque são balizadas por uma ética, cujos valores transcendem estas diferenças.

#### **4.6 Legionário ou fanático? A afirmação de uma identidade**

A mesma ética capaz de transcender as diferenças sócio-econômicas é responsável também pela constante associação, realizada pelos meios de comunicação, entre fenômenos religiosos e as relações dos legionários com a banda. Os fãs são constantemente representados por esses veículos e também pelo senso comum, como “fanáticos”, “adoradores cegos” e seguidores de uma certa “Religião Urbana”. Com o intuito de demonstrar como os legionários reagem a tais representações e também como através dessa reação explicitam as características centrais dessa identidade, retomo uma situação de tensão acontecida durante a pesquisa de

campo, seguindo os passos de Geertz em sua interpretação da briga de galo em Bali (1989), quando afirma que eventos em que a briga e o conflito se fazem presentes podem ser reveladores de como se articulam determinadas relações sociais. Tal situação ocorreu em uma reunião de um fã-clube da Legião Urbana, realizada na cidade de São Paulo, em setembro de 2005, e da qual participei.

O encontro foi marcado para um domingo, no início do mês, no parque Ibirapuera, às 11:30 da manhã. Quando cheguei à “ponte verde”, por volta do meio dia, logo reconheci cerca de dez legionários: alguns vestiam a camisa do fã-clube, outros, camisetas da Legião Urbana. Cumprimentei a todos e aderi à roda que se formava. Observei, logo adiante, um grupo de seis jovens: na mão de um deles, uma câmera filmadora, na mão de outro, um microfone. Não pude ouvir o que era dito para a câmera e não me foi possível saber se eles também eram membros do fã-clube ou apenas mais um dos vários grupos de jovens que se divertem aos domingos no “Ibira”, um dos poucos espaços públicos destinados a este fim, na capital paulista; porém, tal dúvida não duraria muito. Eram alunos de graduação, do curso de rádio e televisão de alguma faculdade paulistana e pretendiam realizar um documentário sobre o rock brasileiro dos anos oitenta, como logo fui informado. A necessidade do equipamento de gravação ficou então óbvia: queriam entrevistar alguns membros do fã-clube. Uma jovem se aproximou do grupo e expôs os objetivos do filme. Sua fala gerou instantaneamente, no rosto dos legionários, fagulhas de indignação. A jovem revelou que o tema do documentário era o *fanatismo* em relação às bandas dos anos oitenta.

O constrangimento se fez presente. Um dos legionários levantou-se e apressou-se em dizer que não era *fanático*. Outro fez comentários irônicos afirmando que não pertencia a nenhuma religião, seita ou coisa parecida. A jovem, embora constrangida com as reações, não desistiu e emendou, afirmando não ser aquilo o que ela queria dizer. Refraseou rapidamente o objetivo do filme: queriam, “na verdade”, mostrar como os fãs se identificavam com as bandas e porque montavam fã-clubes para homenageá-las. Mas a tensão gerada por aquela palavra tão inocentemente evocada não seria facilmente dissipada e o leitor bem pode concluir quão difícil foi conseguir uma entrevista. Os comentários, sem disfarce, exprimiam o descontentamento dos legionários para com “essas pessoas” que, segundo eles, “sempre os rotulam de *fanáticos* ou adoradores” e, “na verdade, não entendem o que a banda representa”. Nas palavras explícitas e

emocionadas de um deles: “Ah! *Fanáticos* são aqueles que nos chamam de *fanáticos*, sem ao menos compreenderem a estrutura de cada legionário”.

Os estudantes não tardaram a perceber que sua abordagem foi infrutífera e partiram, após duas breves entrevistas, prometendo enviar uma cópia do filme para o fã-clubes. A infeliz palavra, no entanto, permaneceu ali, vivamente incômoda, como um velho estigma que vez por outra reaparece nos lábios “daqueles que não compreendem”. Percebi imediatamente a importância do episódio. Era o conflito entre duas representações distintas: de um lado, o legionário, que constrói sua identidade a partir de significados muitas vezes incompreensíveis para o não-legionário; e este que, por sua vez, reduz essa identidade a um estigma, um rótulo ou (em casos extremos) uma patologia.

Na semana que se seguiu ao encontro, enviei um e-mail para a lista de discussões do fã-clubes, perguntando quais as diferenças entre o legionário e o *fanático*. O impacto causado pelo evento refletiu-se na grande quantidade de respostas que, embora tratem de uma questão muito específica, foram integradas ao conjunto de dados obtidos no decorrer da pesquisa.

De fato, o uso da expressão *fanático*, no sentido pejorativo do senso-comum, para referir-se ao legionário, é constante no discurso dos meios de comunicação, tanto no que se refere à época em que a banda ainda atuava, quanto no que diz respeito ao contexto atual<sup>94</sup>. Deste modo, os legionários são freqüentemente confrontados com esta representação e parecem desenvolver um esforço também freqüente para se distinguir dela. Assim, o impacto negativo que a expressão *fanático* causou nos legionários no episódio narrado acima, nos impõe a necessidade de problematizar esse termo.

Essa tarefa aponta caminhos para a compreensão dessa identidade, principalmente, porque tal como a identidade étnica estudada por Cardoso de Oliveira (1976), esta também se constrói por contraste, ou seja, ao afirmar essa identidade, os legionários buscam se diferenciar de outras imagens recorrentes na sociedade da qual fazem parte. Na configuração dessa “identidade contrastiva”, a utilização de um discurso que enfatiza a amizade parece ser, como veremos, a “estratégia” utilizada pelos legionários para se distanciar das imagens e representações negativas presentes na sociedade sobre as relações entre o fã e o ídolo. Estas representações, constantemente associadas a um fervor religioso por parte dos primeiros em relação aos

---

<sup>94</sup> Não deixa dúvidas a esse respeito, o título de uma reportagem publicada quando da morte de Renato Russo: “Admiradores chegam a crer que compositor era mais importante do que Deus”, O Globo, 12 de outubro de 1996.



segundos, está explícita na própria origem do termo fã, abreviatura da palavra inglesa *fanatic* que, por sua vez, advém do latim, *fanaticus*: “pertencente ao templo”. A admiração que o fã nutre pelo ídolo é associada a uma “admiração cega”, “uma dedicação extrema”, significados que estão presentes nos dicionários para definir o termo fanático. No entanto, consta dos mesmos que fã é a “pessoa que tem grande admiração por certo artista popularizado pelo cinema, teatro, televisão ou rádio”<sup>95</sup>. Da “admiração cega” à “grande admiração” há, sem dúvida, certo desnível. Exageros à parte, as relações entre fãs e ídolos são também vistas pelo senso comum como “coisa da idade”, sendo constantemente relacionada à “fervorosa” fase da adolescência.

Por outro lado, a atitude do fã também é vista como comportamento desviante. Coelho, ao analisar filmes em que a temática da relação fã e ídolo constituem o centro da trama, percebe um paradoxo interessante. Segundo a autora, a própria indústria cultural responsável pela criação e construção dos ídolos contemporâneos, representa o fã em seus filmes através de personagens desviantes: neuróticos, loucos, obsessivos e, na melhor das hipóteses, patéticos. Quer dizer, se por um lado a indústria cultural constrói as estrelas, por outro parece dizer para os admiradores que “estar fascinado [por elas] é algo a ser evitado” (1999: 78). Eis a origem da imagem negativa atribuída ao fã.

Os legionários são confrontados com essas representações, não só porque nutrem uma admiração pela obra e pela banda, mas sobretudo porque na trajetória artística da Legião Urbana a associação com o fenômeno religioso e, por conseguinte, com a representação dos fãs como fanáticos, foi uma constante. Da tumultuada apresentação em Brasília no ano de 1988, surgiu a *Religião Urbana*, trocadilho com o nome da banda que se fez presente em inúmeras matérias de jornais sobre este acontecimento. Porém, foi com o lançamento do disco *As quatro estações* (1989) que tal trocadilho se estabeleceu como uma freqüente forma de se referir ao sucesso do grupo e à admiração dos fãs. É nesse disco que Renato Russo explicita as fontes religiosas que o inspiraram na construção das letras, radicalizando a expressão de uma ética, cujos valores, como demonstramos a pouco, estão acima de pertencimentos de classe. A partir de *As quatro estações* as associações entre as relações da banda com os fãs e os fenômenos religiosos, antes esparsas e ligadas a acontecimentos pontuais, como o show em Brasília, tornam-se freqüentes e persistem

---

<sup>95</sup> Os dicionários consultados foram: *Larousse Cultural: Dicionário da língua portuguesa*. São Paulo: Nova Cultural, 1993; e FERREIRA, A. B. H. *Dicionário Aurélio*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1993.

até os dias de hoje, fazendo com que os legionários se esforcem no sentido de negar essa representação que se impõe sobre sua identidade.

Por outro lado, é importante ressaltar que a própria categoria “legionário” foi também uma criação da mídia, sendo utilizada pela primeira vez em referência aos integrantes da banda<sup>96</sup> e não a seus fãs. Contudo, os fãs se apropriaram desta categoria – em mais um esforço de se aproximarem dos ídolos – fazendo dela o termo que expressa essa identidade. Este fato demonstra como os discursos dos meios de comunicação são, ao mesmo tempo, apropriados e negados pelos fãs da Legião Urbana.

O episódio descrito no início desse tópico, não constitui, portanto, um acontecimento isolado. Ao contrário, torna-se um exemplo emblemático do constante confronto dos legionários com as representações a eles atribuídas. E são justamente alguns elementos desse confronto que vamos explorar a partir de agora através das narrativas dos legionários que participaram do episódio e também daquelas provenientes das entrevistas.

Um dos primeiros legionários a se manifestar apresentou uma idéia interessante a respeito desta tensão:

Sobre essa questão de fanático e simplesmente legionário...

Acho q [que] a grande maioria aqui, quando começou a gostar [da banda], teve uma certa tendência ao ‘fanatismo’. Ou, se não chegou a tanto, uma admiração exagerada. Afinal era uma ‘novidade’ e a Legião, as pessoas podem gostar ou não gostar, mas todo mundo deve concordar q é uma banda diferente. Fora dos padrões. Depois de um tempo, ou a pessoa ‘enjoava’, e tinha a Legião como mais uma banda q preencheu uma fase na vida, ou virava mesmo mais um legionário. Em vez de idolatria, fanatismo, vinha uma admiração, uma ‘amizade’. Falo por mim, mas acho q muitos sentem assim: a Legião é uma tribo onde a gente se encontra e se entende. Mas enfim, sobre o fanatismo, não vejo problema se a pessoa se sente bem assim. O ruim é quando tentam passar de q estas pessoas são o retrato de todos os legionários. Não são! Renato não é Deus, Legião não é religião, enfim... ( 22 anos, sexo masculino)

Nota-se nessa narrativa que o próprio legionário afirma ter sido um dia fanático. E tal como num dos significados atribuídos à relação fã-ídolo pelo senso comum, isto aconteceu na adolescência. Em seguida ele afirma que, passada a “fase” do fanatismo, a pessoa ou “enjoava” da banda ou tornava-se um legionário, substituindo a “admiração exagerada”, o “fanatismo” e a “idolatria” por um sentimento de “amizade” em relação à banda. Há ainda um outro aspecto interessante a perceber: embora enfatize que nem todos os legionários são fanáticos, o jovem

---

<sup>96</sup> O termo “legionário” foi utilizado pela primeira vez pelo jornalista Luiz Carlos Mansur como título de uma entrevista com Renato Russo, publicada no caderno “Idéias” do Jornal do Brasil, em 23 de janeiro de 1988. O título da entrevista (*Legionário da ética*) é significativo, porque une o termo legionário com a ética subjacente as canções.

afirma que já o foi. Esta tensão entre ser fanático ou não paira sobre todas as narrativas e é a partir da diferenciação entre essas duas representações que eles vão expressar o que significa ser um legionário.

Então, qual o limite que separa o legionário do fanático? Uma entrevistada arrisca uma resposta:

Eu acho que tem limites, né? Eu acredito que tem limites. Sabe, você vê por e-mail que tem pessoas que só se expressam pelas palavras do Renato, sabe, perde a personalidade. O Renato falava isso em tal situação e aí a pessoa vai e fala também. Mas ficar assim, eu acho ruim (MC., 26 anos, sexo feminino).

Ou seja, a pessoa pode se identificar, mas não deve “perder a personalidade” em função dessa identificação. O limite reside então no fato de que os fanáticos se expressam pelas palavras do ídolo, perdendo com isso a personalidade? Sim, mas não só. Outros legionários apontam outras questões:

Acredito que Legião Urbana é tudo, Legião me fez gostar muito de rock, muito além do que imaginava gostar, aprendi a apreciar o bom som. Mas não é por isso que vou me prender a esse estilo musical. Me considero eclética, gosto de tudo um pouco – moderado; mas Legião Urbana não me faz enjoar como outros sons. Estilo musical é gosto de cada um. Acho que não se deve criticar quem gosta de outros estilos. Isso é preconceito e quem faz isso é fanático!! Então como não aceito preconceito de forma alguma, não critico quem não gosta somente de rock. (J., 22 anos, sexo feminino)

Eu digo q [que] sou um legionário pq [porque] creio que um legionário são pessoas (sic) que acreditam em coisas como a amizade, paz, amor, sinceridade e revolta contra as injustiças no sentido de luta para que elas não ocorram, além de curtir os sons da legião que muitas vezes lhe serviram de base para que certos conceitos se tornassem mais fortes. O fanático pode até achar que acredita em tudo isto, mas o q ele liga mesmo é tao somente para a banda e seus componentes e se ele vê alguém falando algo contra a banda (claro q isto depende, mas tem pessoas q não suportam ouvir falar mal da musica *Clarisse*. É uma boa letra, mas eu não gosto tanto de ouvir pq acho muito triste) ou que gosta de outro estilo, ele não aceita. É realmente um cego e preconceituoso (23 anos, sexo masculino).

Aqui temos duas narrativas que apontam questões semelhantes. O fanático é representado por aquele que só ouve as canções da Legião Urbana e que, além disso, não respeita o gosto musical dos outros, ficando restrito a apenas um gênero musical. Ou seja, é visto como aquele que é “preconceituoso” e “cego” porque critica as opções musicais de outras pessoas e também por que não aceita que alguém diga qualquer coisa contra a banda. Em outro relato, o legionário enfatiza questões parecidas a respeito do que denomina “legionário xiita”:

Outra coisa q [que] me irrita às vezes é outro tipo de legionário. O legionário-xiita! Gostar de Legião e querer dizer pra todo mundo isso tudo bem! Mas pra alguns, parece q gostar de Legião é credencial pra arrogância. Não gosta de pagode? De funk? De sertanejo? Tb [também] não gosto,

mas e aí? Deixa eles. Respeito é bom. Vejo muito alguns às vezes usarem seu gosto pela Legião como ‘prova de que são culturalmente superiores’. Ou dizerem q ‘não podem entender como alguém não gosta de Legião’, ora, respeito às diferenças. A Legião tanto falou na busca por uma ética e as vezes usam ela própria pra serem arrogantes. Não é o caso da maioria aqui [na lista de discussão do fã-club]. Mas q têm, têm. Curtam, amem, idolatrem até, se quiserem, a Legião. Mas respeito, gurizada (22 anos, sexo masculino).

O “legionário xiita” nada mais é do que a versão “fanática” do legionário. Tal como nas narrativas anteriores, nessa, o que se nota é representação daqueles que não aceitam e não respeitam o gosto musical dos outros, daqueles que por uma suposta “superioridade cultural” não entendem como outras pessoas que se identificam com outros artistas, não se identificam com a Legião Urbana, algo incompreensível para eles que usam a ética presente nas canções “para serem arrogantes”. Nas três narrativas o limite que separa as representações dos legionários e dos fanáticos se coloca em vários sentidos. Primeiro, porque o legionário respeita o gosto musical das outras pessoas e o fanático não. Segundo, porque o legionário não se identifica apenas, como o faz o fanático, com a banda e seus integrantes, mas com uma ética presente nas canções. Terceiro, porque o legionário aceita que pessoas critiquem seu gosto musical, o que não ocorre com o fanático.

Em outro relato encontramos resumidos todos os tênues limites que segundo os legionários os diferenciam dos fanáticos:

Bom eu me considero uma fã apaixonada pela arte, pelo trabalho, pelas letras, pelas canções, pelo nome Legião Urbana, pela vida e pessoa Renato Russo. Sou fã que gosta de ter todos os cds e falar do que representa a Legião, os pensamentos e as realizações. Sou bem crítica. Fã fanático é aquele que acha que Legião Urbana e Renato Russo é como se fosse (sic) uma religião, vive achando que não se pode gostar de uma outra banda ou compositor. Faz tudo que o ídolo faz e fala, quer ser quem não pode ser e ainda critica os outros que não faz como ele (22 anos, sexo feminino).

Aqui nota-se novamente a idéia de que o fanático perde sua personalidade, uma vez que “faz tudo que o ídolo faz”. Se como vimos acima, uma das questões centrais para os legionários é justamente o despertar de uma consciência crítica através do contato com as canções, então torna-se claro porque utilizam estas representações para se diferenciarem do que, segundo eles, representa o fanático. Em outras duas narrativas os legionários expõem com mais detalhe esta questão.

Fanatismo no meu ponto de vista é quando o fã se anula por causa do ídolo, ou daquilo a que se dedica. Devemos ser críticos, e não aceitar o que nos é apresentado como lei. Mesmo que a gente goste e se identifique com isso, não podemos perder a capacidade de questionar, analisar e formar nossa própria opinião, somos todos seres pensantes, e esses pensamentos devem ser

exclusivamente nossos. Eu logicamente me identifico com a mensagem que o Renato deixou, assim como me identifico com as letras do Humberto [Gessinger, vocalista e letrista da banda Engenheiros do Hawai], porém discordo de algumas letras de ambos, pra mim o que eles dizem não é decreto, não significa que estão sempre certos, nem que essa é a verdade absoluta, muito menos que o que eles passam deve ser seguido cegamente, fazer isso pra mim é ser fanático. Concordo que quem tá de fora confunde esse enorme gostar e a grande dedicação que temos com fanatismo, mas pra mim isso é bem resolvido, não me considero porque minhas preferências não me escravizam (24 anos, sexo feminino).

Eu não tenho relação de ídolo-ícone com o Renato ou com a Legião. Eu considero a arte deles. E o Renato deixou sem dúvida uma grande obra, belíssima e contemporânea, e por que não revolucionária? Podemos buscar nas raízes e veremos sim uma arte revolucionária, uma arte pura, simples e bela. Acho que lidar com Renato ou Legião ou quem for como fanatismo, uma lástima, porque não se pode pegar alguém para cultuá-lo e tampouco achar que tudo que dizem se diz 'amém'. Sou crítico em muita coisa a respeito do Renato e sua obra (25 anos, sexo masculino).

Assim, não concordar totalmente com o ídolo e com alguns elementos de sua obra é também uma forma de distinguir-se do fanático. O que os legionários parecem dizer é que a diferença entre eles e o fanático reside em uma certa autonomia de seus próprios pensamentos em relação à obra e o ídolo. Embora se identifiquem com ambos, negam uma “adoração cega”, que segundo eles acarretaria na anulação da personalidade. Tal autonomia se refere também à crítica a respeito daqueles que ficam presos somente à produção artística da banda, não se abrindo para as próprias referências a outros artistas e outros gêneros musicais, presentes na própria obra. Neste sentido, um dos legionários entrevistados afirmou:

Eu sou um legionário mas não sou um fanático. Pra mim esta obra tem um valor certo que pode ajudar muitas pessoas e pra mim é uma obra prima neste sentido. Então eu sou um legionário neste sentido, mas não sei tudo de cor, nem fico cantando todas as músicas bitolado e tal. Não, porque todas as músicas têm também referências a outras músicas de rock, a outras obras da literatura, então também não é um fim em si, é uma passagem, uma janela, para mim a Legião é isso. A obra da Legião, não é um fim, mas um início. E os fãs têm que se abrir para este lado. A obra da legião é tão diversa, tem tantas coisas que ouvir só Legião Urbana, não seria um pecado, mas de qualquer forma é um pecado porque é ficar cego, já que o próprio Renato Russo queria descobrir e abrir a consciência. Então, para mim, ouvir só Legião seria uma corrupção das próprias idéias da banda (O., 25 anos, sexo masculino).

Deste modo, ser legionário é se abrir para outros conhecimentos, outras referências que estão presentes na própria obra da Legião Urbana. Ou seja, é utilizá-la como uma “passagem” que, como vimos anteriormente, leva a uma busca por conhecimentos que a extrapolam. Ser fanático, por outro lado, é restringir-se a ela, é ficar “cego” e “corromper” as próprias idéias da banda, é ver sua obra como um “fim” e não como um “início” que possibilita a aquisição de novas informações e conhecimentos. Os legionários negam-se, portanto, a se colocarem como

sujeitos passivos que não interagem com a obra; ao contrário, afirmam a reflexividade e a capacidade que a própria obra tem de inspirar e provocar a reflexão e o questionamento. Neste sentido, as afirmações dos legionários a respeito dessa identidade parecem contrariar as noções do senso comum a respeito das relações entre fãs e ídolos. O relato a seguir explicita essa questão:

Acho que as pessoas associam muito a idéia de ‘fã clube’ com fanatismo. Eu posso dar um exemplo que aconteceu comigo mesma, um dia eu comentei com uma amiga (que nem curte legião) sobre o fã clube e tal, os encontros que a galera faz, aí ela me fez uma pergunta que eu até parei um segundo pra responder, pq [porque] eu não sabia se ela estava falando sério ou brincando. Ela perguntou tipo ‘o que vcs fazem no encontro?’, ‘só tocam Legião, só falam de Legião e do Renato Russo?’. Não digo sempre, mas geralmente vejo as pessoas fazerem essa associação. Quem não entende que o que a gente admira são as idéias do Renato (e essas idéias acabam indo muito além disso, elas refletem questões que a gente se importa), acaba achando que o vemos como um ‘messias’ (20 anos, sexo feminino).

Assim, longe de acreditarem cegamente em um “messias”, os legionários assumem como parte central dessa identidade o elemento da reflexão. Para ser legionário portanto, não é necessário somente se identificar com a banda, mas sobretudo, refletir sobre as questões que sua obra aponta. Questões que, como disse a legionária citada, vão muito além da própria obra. Talvez por isso as letras de canções sejam tão importantes para os legionários, porque são através delas que tais idéias são divulgadas. Talvez por isso também, Renato Russo tenha, para os legionários, uma ascendência sobre os outros integrantes da banda, uma vez que é ele o principal divulgador de tais idéias.

Desta forma, constantemente acusados de serem fanáticos, ou seja, de nutrirem uma “admiração cega” pela banda, os legionários lutam para negar essa associação. E o fazem demonstrando os tênues limites que os separam dos fanáticos. Tais limites são expressos através da afirmação de um pensamento autônomo e reflexivo em relação à obra e ao ídolo. Ser legionário, portanto, é pensar sobre a obra, refletir e até mesmo questionar certos elementos nela presentes. É, como afirma outra legionária: “seguir as idéias da banda, com seus próprios pensamentos, com suas próprias atitudes” (V., 21 anos, sexo feminino). Ser legionário, nesse sentido, não implica apenas “gostar” da banda, ter todos os discos e conhecer sua história. Há algo que vai além dessas questões como informa outra entrevistada:

Quem pode ser considerado legionário? Por exemplo uma pessoa que gosta da Legião? Quem conhece todas as músicas? Quem conhece o Renato? Conhece a carreira? Ou aquela pessoa que diz ‘não eu ouço, eu entendo, eu faço alguma coisa em cima daquilo, aquilo me deu, quer dizer, me fez seguir um caminho, sei lá, pra alguma coisa boa?’ (...) Eu acho que é isso assim, a pessoa

ouve aquilo, aquilo te traz alguma coisa e você faz por onde, sei lá. Ah, vamos pensar numa campanha social. Ah, vamos fazer alguma coisa pela política. Fazer, não só ouvir. Ah, beleza, eu ouço, eu conheço todas as músicas, eu tenho um monte de cd's, mas é aí? Eu sou um legionário por isso? Eu acho que não. Ser Legionário é fazer algo de bom, e não ficar só ouvindo música em casa (AM., 24 anos, sexo feminino).

Nota-se que além de refletir sobre a obra, ser legionário implica uma ação, ou seja, fazer alguma coisa para além da fruição da obra e não só “ficar ouvindo música em casa”. Aqui temos que nos remeter novamente à ética subjacente às canções da banda. Além de ouvir e entender tal ética, o legionário tem que praticá-la em sua vida cotidiana, quer dizer, deve “fazer algo de bom” com os conhecimentos presentes nas canções. Assim, a música está para além do ouvido. Transforma-se, como dizem outros legionários, em “uma filosofia de vida”, em “uma forma de ver o mundo”, algo que deve ser praticado tanto em relação a questões íntimas e amorosas, quanto na própria vida cotidiana e nas relações que a permeiam.

Ser legionário, portanto, é refletir de modo autônomo sobre as canções, e utilizar na própria vida o que se aprende e se refaz através delas. A identidade de legionário coloca-se, então, como uma forma de negar as representações acerca do fanatismo nas relações estabelecidas entre fãs e ídolos.

Por outro lado, se os legionários são tomados por fanáticos e adoradores cegos, é justo lembrar que tais representações não estão a eles restritas, mas que se manifestam também sobre a figura do ídolo. Renato Russo foi diversas vezes acusado de adotar uma postura “messiânica”, seja na confecção das letras de canção, seja nos shows da banda. E a exemplo dos legionários, questionava essa representação:

Essa história de ser guru é uma coisa que já me acompanha há algum tempo, talvez por causa do conteúdo das letras. Desde que a gente começou as pessoas observam que os fãs têm uma postura reverencial, que eu teria uma postura messiânica nos shows. As pessoas falam muito disso. Eu não me vejo como um messias ou um guru – longe disso –, mas falo de coisas que as pessoas também estão sentindo. Embora tenha escrito *Que país é este* em 1978, há dez anos, as coisas realmente não mudaram. Então, é como se a gente fosse um termômetro do que acontece. E por termos sorte de nos expressar através dos meios de comunicação de massa – falando do dia-a-dia, do meio em que você vive, o meio urbano, a sociedade atual –, isso vai bater muito nas pessoas (*apud* Assad, 2000: 117).

A capacidade de ser “termômetro”, de captar e expressar “coisas” que as pessoas sentem, ou seja, de fazer das canções formas públicas de expressão do privado é também uma das causas dessas associações a “cultos” e “messianismos”. E a negação dessas associações depreciativas, seja pelos legionários, seja por Renato Russo, conecta-se com as imagens que os primeiros

constroem a respeito do ídolo. Veremos a seguir como se articulam essas imagens e quais são as representações positivas utilizadas pelos legionários para explicar sua admiração por Renato Russo e tal questão nos remete novamente à problemática da transmissão da experiência nas sociedades contemporâneas.

#### 4.7 As imagens do ídolo: a reciprocidade (im)possível – parte 2

Uma peculiaridade que salta aos olhos quando releio as narrativas colhidas ao longo da pesquisa, é o sentimento de “amizade” e “conhecimento íntimo” que os legionários nutrem e afirmam ter sobre Renato Russo. O informante **P.**, por exemplo, vê “(...) Renato Russo como um ser com uma inteligência incrível, uma capacidade de criação gigante” e acrescenta:

(...) não o mistifico ou torno um Deus, mais o que ele escreveu tem bastante sentido na minha vida. Identificar com uma pessoa que eu não conheço, ter aquela visão de irmão mais velho, acho que é uma coisa que mistura meio o espiritual. Faço minha as palavras de Dinho Ouro Preto [vocalista da banda Capital Inicial, surgida também em Brasília] ‘O Renato tinha um poder de empatia enorme’. Essa é uma pergunta até meio complicada de se responder, sempre procuro saber o lado místico e científico das coisas, só que nesse caso, como eu acabei ficando tão próximo de Renato, mesmo ele estando morto quando eu conheci sua obra, é complicado. Em um outro ponto de vista, talvez eu tenha me identificado mais com o que ele escreve, e achando que a personalidade dele, os sentimentos dele são aqueles que ele passava para música, algo mais ou menos assim (**P.**, 15 anos, sexo masculino).

Outra legionária diz que

É assim por que não são músicas vazias. Você nota até pelas entrevistas. Eu fico longe de falar que o Renato era perfeito, sabe, ser perfeito, nossa, ele tinha um monte de fraquezas, problemas como todo mundo, mas o que ele passa pra mim, faz com que eu o conheça da minha forma. (**MC.**, 26 anos, sexo feminino).

Nos dois relatos nota-se que os legionários, embora não tenham encontrado Renato Russo, afirmam conhecê-lo intimamente. Tal afirmação não se restringe a somente essas duas narrativas, ao contrário, foi uma afirmação constante tanto nas entrevistas quanto nos questionários respondidos através do correio eletrônico. Então, como explicar esta intimidade que os legionários afirmam ter com Renato Russo? Para explicá-la, podemos recorrer novamente às categorias de *sujeito psicológico* e *persona* apresentadas por Mauss em seu clássico estudo sobre a noção de *pessoa* e a noção de *eu* (1974). Em termos gerais, para Mauss, o sujeito psicológico constitui a dimensão privada do ser humano, ou seja, aquela relacionada à subjetividade, aos desejos, sentimentos e paixões “espontâneas” e “naturais”. Tal noção seguiu um desenvolvimento



histórico, tornando-se o desdobramento ocidental da noção de *persona*, já utilizada por diversos povos e civilizações. A *persona*, segundo Mauss, corresponde à dimensão social desse mesmo ser, quer dizer, é o modo como ele se manifesta nas relações sociais, através do desempenho de papéis sociais em sua vida cotidiana. Assim, segundo as definições de Mauss, pode-se dizer que ao longo de um processo histórico, coube ao indivíduo ocidental<sup>97</sup> se manifestar através dessas duas categorias. Por um lado, ele é um ser psicológico, através do qual se manifestam os elementos privados e subjetivos e, por outro, é uma *persona* social, dotada de direitos e deveres, a partir da qual o indivíduo interage na esfera pública mediante os diversos papéis sociais que pode desempenhar. A noção ocidental moderna de indivíduo tem, portanto, duas dimensões – psicológica e social – que se encontram num mesmo corpo.

No entanto, quando se trata dos indivíduos famosos, ocorre uma exacerbação desta dupla existência do indivíduo comum, como nos mostra Coelho:

A dimensão de sujeito psicológico [do indivíduo famoso], não difere essencialmente da experiência comum, mas a *persona*, sua imagem pública, transcende em muito o mero desempenho de papéis sociais corriqueiros. Sua imagem pública não está apenas na interação cotidiana com outros indivíduos, mas encontra-se à disposição de milhões de pessoas com as quais jamais teve qualquer contato pessoal (1999: 43).

Ou seja, o ídolo, por estar inserido na indústria cultural, tem sua imagem pública difundida de modo massivo, não só nos shows, quando milhões de pessoas assistem a sua *performance*, mas também por meio dos mecanismos de divulgação como a publicidade, a televisão e as revistas especializadas, e ainda a partir das mercadorias, que no âmbito musical estão representadas pelos cds, discos e camisetas. Através de todos esses veículos, a imagem pública do ídolo atinge milhões de pessoas que, como salienta a autora, ele desconhece, a não ser por uma mera noção quantitativa. Essa superexposição da *persona* do ídolo ofusca seu ser psicológico, inacessível ao fã. Como, no caso da música, a identificação ocorre sobretudo através das canções – e, como vimos, elas apresentam um significativo poder de atingir a subjetividade –, os legionários, intimamente afetados em seu ser psicológico pelas mensagens individualizadas

---

<sup>97</sup> Ocidental porque como afirma Mauss, foi com os desdobramentos da filosofia que o indivíduo passou a ser entendido como ser social, através de sua *persona* e ser psicológico, através da noção de “eu”. Por outro lado, o próprio Mauss afirma que esse elemento psicológico “é questionado por todo um Oriente que jamais chegou às nossas ciências, e até mesmo em países onde esse princípio foi encontrado” (1974: 397). Para uma discussão que compara através dessas noções o ocidente e oriente, ver Dumont, 1992. Para uma interpretação das singularidades que estas noções assumem na sociedade brasileira, ver DaMatta, 1979.

presentes nas canções, pensam conhecer o sujeito psicológico de Renato Russo e não sua *persona*.

Embora a mensagem, tocante para o sujeito psicológico do legionário, seja emitida pela *persona* de Renato Russo e não por seu ser psicológico, que sequer existe desde 1996, é fato que essas duas dimensões, pública e privada, estão intimamente correlacionadas, em qualquer indivíduo, inclusive no ídolo. Essas duas dimensões não são claramente distinguíveis para o fã (mesmo que muitos, como **P.**, cheguem a vislumbrar essa distinção) e a essa visão desfocada alia-se o impacto das canções sobre sua subjetividade, levando-o a construir uma ligação virtual, aparentemente direta, entre seu sujeito psicológico e o do ídolo. Em outras palavras, para o legionário – e somente para ele – as mensagens contidas nas letras provêm diretamente do íntimo de Renato Russo, que pode então ser “conhecido profundamente”. Isso é claramente percebido nas narrativas acima e chega a tal ponto que, na ocasião da morte de Renato Russo, alguns legionários reagiram como se alguém realmente próximo houvesse morrido:

Interessante foi a história de uma amiga. Ela trabalhava como rodomoça e ela foi trabalhar por que ela não podia faltar o emprego. E ela lá trabalhando dentro do ônibus, pegando as passagens e tal, e ela começou a chorar muito. Aí ela largou assim o trabalho, correu para a garagem, botou uma roupa, só entregou as coisas e falou assim: ‘Bota outra pessoa no meu lugar que morreu uma pessoa da minha família (risos), morreu uma pessoa da minha família’. Botou o vestidinho que ela tava usando, e foi pro velório. Assim, eu achei essa história muito interessante porque como mexe com a pessoa né? Por que você só faz isso com uma pessoa da sua família. Você está dentro do seu trabalho, você consegue largar, jogar as coisas pro alto, e você só faz isso quando alguém da sua família ou alguém muito íntimo morre. (**D.**, 30 anos, sexo feminino)

Além de expressões como “fiquei tão próximo de Renato Russo” e “o conheço da minha forma”, são recorrentes as referências a imagens de um “irmão mais velho” ou “amigo”. É interessante questionar particularmente a preferência por esses dois termos, que indicam uma relação horizontal entre indivíduos semelhantes, em detrimento de outros como “pai” ou “professor”, que não foram mencionados. Sobre a questão específica da amizade, **D.** é enfática:

Mas é aquilo que eu falo pras pessoas: amigo é aquele que fica com você 24 horas e tal? Mas existem outras formas de ser amigo de uma pessoa. E a identificação, é ela que acaba unindo o grupo, as idéias, tudo surge da identificação. Sabe, revoluções surgiram por causa da identificação. Então quando você se identifica com uma pessoa, você fica íntimo daquela pessoa. Então nos momentos alegres você celebrava com Legião, nos momentos tristes você ouvia Legião, nos momentos de dar faxina na casa você ouvia Legião, nos momentos com seus amigos você ouvia Legião. Então a Legião começou a fazer parte da sua vida e você fica muito íntima daquela pessoa. Ah, vou comparar: é a mesma coisa de uma dona de casa que fica íntima de uma personagem da novela. Acaba ficando íntima, amiga daquela pessoa, né? Por que ela passa a ter uma identificação. No nosso caso, no meu caso específico, eu me identifiquei por aquela coisa que eu te falei. Por aquela coisa, assim, de uma pessoa mais preocupada com o mundo, assim, mais

crítica, sabe? Porque que isso tá acontecendo? Porque que é assim? Porque que fulano passa fome? Então cria essa identificação. (idem)

O contato entre *personas*, na maioria dos casos, a primeira forma de contato entre quaisquer dois indivíduos, não é suficiente para estabelecer uma relação de amizade (pelo menos não dentro da concepção ocidental moderna do termo), como enfatiza Claudia Rezende em seu estudo sobre os significados da amizade (2002). É fato que boa parte dos relacionamentos interpessoais permanecem na esfera do contato *persona-persona*, mas o que caracteriza uma relação de amizade é a reciprocidade entre os sujeitos psicológicos, em contraposição à fusão de individualidades, que caracteriza o amor (Viveiros de Castro e Benzaquen de Araújo, 1977). Uma vez que o legionário realiza um contato virtual com a subjetividade de Renato Russo, é fácil concluir porque a imagem de amigo é tão freqüente. O fã acredita receber mensagens diretamente do ser psicológico do ídolo e toma-as como sinais de uma amizade em potencial. Tentando fechar o ciclo da reciprocidade, busca (desesperadamente, muitas vezes) fazer-se singular, exibindo sua subjetividade em cartas e outras estratégias já mencionadas; mas esse fechamento é impossível, pois há um dado irreduzível que os separa de Renato Russo (e mesmo que assim não fosse, a assimetria intrínseca da relação fã-ídolo o impediria). Deste modo, a amizade não se concretiza, mas a despeito disso, o fã interpreta o contato virtual estabelecido com o ser psicológico do ídolo como um sinal característico de uma amizade.

Estender essa representação para a de um “irmão” é algo quase imediato pois, em última instância, trata-se de uma das diversas configurações possíveis de amizade, a despeito do aspecto biológico que se impõe à relação (cf. Rezende, 2002: cap. 6). No entanto, não é a um “irmão” qualquer que se referem os legionários:

Eu sempre considerei o Renato um irmão mais velho... sempre via nas letras da Legião situações que eu estava vivendo, e outras que eu queria ter coragem e espaço pra falar a minha opinião... (19 anos, sexo masculino)

Elas [as letras] dão uma direção, como o conselho de um irmão mais velho, desperta a reflexão sobre certo e errado, quando muitas vezes pensamos que o mundo está contra nós. Nos sentimos unidos quando percebemos que não passamos sozinhos por certas experiências, desperta o sentimento de coletividade (23 anos, sexo feminino).

Porque tinha certas coisas que eu não entendia e as letras da Legião me davam respostas que as pessoas não tinham. Além dele ser o maior poeta dos anos 80, pra mim ele sempre representou um irmão mais velho. Aquele que te dá conselhos e rumos por onde seguir (24 anos, sexo masculino).

A chave para compreender essa imagem é a transmissão de experiências. A crise das instituições tradicionalmente responsáveis pela transmissão de experiências – família e escola – impõe aos jovens a necessidade de construir suas próprias experiências. Para tanto, são estabelecidos movimentos de construção mútua de experiências, pautados na reciprocidade entre pares ou ainda, entre pessoas com distintos níveis de experiência, desde que mantenham uma relação não hierárquica. Quando Renato Russo é identificado como um “amigo muito próximo”, essa transmissão torna-se possível. O conteúdo das letras de fato atua como experiência transmitida, compartilhada e ressignificada pelos legionários. Contudo, pelas razões acima mencionadas, a reciprocidade não é jamais atingida. Nessa relação fã-ídolo, o fã está impossibilitado de retribuir e por isso forma-se em seu imaginário a imagem de um irmão mais velho: aquele que potencialmente transmite mais experiência.

Assim, em contraposição às imagens e denominações depreciativas criadas e difundidas tanto pelo senso comum quanto pela indústria cultural e que atingem os fãs (os “fanáticos”) e também Renato Russo (o “messias”), surgem as imagens positivas do legionário e do “amigo” ou “irmão mais velho”.

Se, como afirmamos no decorrer de todo este trabalho, a experiência, nas sociedades contemporâneas, é algo que tende a ser mais construído pelos próprios jovens do que transmitido pelas instituições “adultas”, chegamos, enfim, a um exemplo contundente de como isso ocorre: as mensagens presentes nas canções, apresentadas e assimiladas de modo individualizado, integram o conjunto de experiências em construção; são ressignificadas pelos legionários e compartilhadas entre eles. E, nesse movimento, a música, por sua capacidade de ser produto de uma cultura e ao mesmo tempo produzi-la, torna-se o elemento central na construção de uma identidade tanto individual quanto coletiva. E, não por acaso, foi ouvindo música que encontramos a síntese dessa capacidade das canções em produzir tais identidades. Num único verso do poeta-músico-compositor Tom Zé, descobrimos a chave que fecha este capítulo: *Toda canção / Quer se multiplicar / Na multidão / Única se tornar.*

## 5 CONCLUSÃO (OU URBANA LEGIO OMNIA VINCIT)

*Temos muito ainda por fazer  
Não olhe para trás –  
Apenas começamos.  
(Renato Russo)*

Numa das estações do metrô da cidade de São Paulo, um jovem está vestido com uma blusa preta que traz estampada na frente a foto dos integrantes da Legião Urbana: Renato Russo no centro, Dado Villa-Lobos e Marcelo Bonfá a seu lado. Na parte de trás da mesma camisa, quem quiser pode ler os 159 versos de *Faroeste Caboclo*, divididos em duas colunas de texto. “Porque Faroeste Caboclo?” – pergunto. “Porque essa letra marcou a minha vida. Foi a primeira música da Legião que eu ouvi e eu fiquei a noite inteira tentando entender essa história que tá aí atrás, a história do João de Santo Cristo. Meu, foi depois dessa música que eu comecei a me interessar por política e tal, ver a vida de outro jeito, sabe?” – responde ele, apontando insistentemente para as costas. Em seguida, acrescenta: “E você sabe, né? Hoje em dia isso mudou um pouco, mas até uns tempos atrás, camisa de banda de rock não tinha letra não. Só as da Legião que tinha, quer dizer têm. Você pode ver, cara, todas as camisas da Legião tem a letra escrita atrás e quando não tem a letra inteira, tem pelo menos um verso”.

Se, por um lado, não há como saber, através dos dados que obtivemos, se foi a partir do surgimento da Legião Urbana que as camisas de bandas de rock passaram a ter as letras de canções impressas, por outro, o que se pode notar é que, de fato, como afirma o jovem, dificilmente encontramos uma camisa da Legião Urbana sem alguma letra de música ou pelo menos um fragmento. Essa insistência em se vestir não só com a imagem do ídolo, mas também com suas palavras, é um dado significativo, que nos remete à importância atribuída a letra tanto por Renato Russo, quanto pelos legionários. Ao cobrir-se de palavras, o jovem não só divulga, em sua própria roupa, seu objeto de identificação, mas também reafirma o valor das letras de canções, propagando as idéias e mensagens responsáveis por sua identificação com a banda. Além disso, ao se vestir com tais palavras, o jovem reatualiza uma história que se iniciou, como vimos, no início da década de oitenta. Assim, a camisa que o jovem veste em 2005, numa estação

do metrô de São Paulo, é a própria concretização de uma obra que se propaga para além do contexto de sua produção.

Uma obra que, como demonstrado, possui múltiplas referências e influências tanto no plano musical quanto no temático e que, embora produzida no âmbito da indústria cultural, não se reduz a seus mecanismos de padronização, uma vez que seus autores souberam conjugar tais padrões com um processo de criação artesanal. Processo no qual se insere, no plano específico das letras de canção, a reelaboração da tradição poética na música popular brasileira, efetuada por Renato Russo através das técnicas literárias utilizadas na construção de suas letras de música. Técnicas que vão desde a utilização de uma linguagem simples até a insistência em cantar na primeira pessoa, passando também pela preocupação em não emitir verdades únicas, pela fuga de referências contextuais e geográficas e, ainda, pelo esforço em retratar nas letras de canções diversos personagens juvenis imersos nas grandes cidades.

Este último aspecto constitui uma das especificidades das letras de canções de Renato Russo, uma vez que a multiplicidade de situações juvenis vivenciadas pelos personagens nas letras está em consonância com as questões apontadas por vários estudiosos dos fenômenos referentes à juventude. E foi partindo dessa diversidade, e somando a ela a multiplicidade dos indivíduos que estabelecem contato com as canções, que se impôs a necessidade de problematizar os conceitos de juventude e geração, fundamentais para o entendimento das questões tratadas neste trabalho.

Nesse exercício de problematização de tais conceitos observamos as profundas transformações ocorridas na condição juvenil contemporânea, provocadas pelas também profundas mudanças que as sociedades contemporâneas têm sofrido nas últimas décadas. A análise dessas transformações nos permitiu dimensionar as modificações existentes nas relações entre as gerações e ressaltar os processos nos quais se conformam a constituição e transmissão das experiências no contexto atual. Tais questões foram observadas tanto nas letras de canção, quanto nas narrativas colhidas no decorrer da pesquisa de campo. E, se por um lado, notamos significativamente que as instituições socializadoras tradicionalmente responsáveis por efetuar a transmissão das experiências estão em crise, ou seja, sofreram perda significativa de sua eficácia em garantir aos jovens um quadro de referências concreto, por outro, não nos restringimos a apenas esse aspecto. Ao contrário, mostramos quais atores sociais assumem na

contemporaneidade o espaço deixado por tais instituições e através de quais veículos ocorrem as novas formas de constituir e compartilhar experiências.

Neste sentido, através da análise da identidade de legionário, assumida pelos fãs da Legião Urbana, notamos a importância atribuída às letras de canções e a Renato Russo na concretização e constituição de tais experiências. Como vimos, o contato com as letras despertam nos legionários, além de um processo de autoconhecimento, a tomada de uma consciência crítica em relação à sociedade e também a possibilidade de compartilhar sentimentos e visões de mundo. Vimos também que a identidade de legionário coloca-se acima das diferenças geracionais e de classe social existentes entre os legionários. Atribuímos a essa intrigante questão, por um lado, o movimento constante de ressignificação das canções exercido pelos legionários – o que lhes permite se identificar com um produto cultural produzido em outro contexto; e por outro, uma ética presente nas letras de canção que, como demonstrado, transcende, nos termos das representações, as barreiras e limites sociais.

A análise dessa identidade que se constitui através da música, nos permitiu ainda verificar as interessantes relações estabelecidas entre os legionários e Renato Russo e as significativas imagens que os legionários constroem a respeito de seu ídolo. Tais imagens estão relacionadas à própria questão da experiência e também a um esforço por parte dos legionários em se distinguir das representações pejorativas, atribuídas pelo senso comum e difundidas nos meios de comunicação, às relações entre os fãs e os ídolos. Deste modo, vimos como os legionários tecem representações positivas a respeito de Renato Russo com o intuito de negar a constante associação das relações entre fãs e ídolos com fenômenos religiosos, e assim, afirmar sua identidade.

A questão da constituição da experiência – como se pode notar nessa breve síntese dos pontos mais importantes – perpassa as diversas dimensões deste estudo. E é através dela que podemos retomar o episódio descrito acima. O jovem que se veste de palavras o faz porque, para os legionários, ter na camisa apenas as imagens dos integrantes da banda não é suficiente, pois é justamente no contato com as canções que reside o princípio fundamental da identificação estabelecida entre os legionários e a banda, mais especificamente entre eles e Renato Russo. Vestir uma camisa em que a letra não estivesse presente demarcaria a admiração pelos membros da banda, mas não evidenciaria a importância da letra das canções na concretização dessa admiração e, por conseguinte, não enfatizaria a carga potencial de experiências que podem ser

constituídas e compartilhadas através delas. A necessidade de expor a letra no próprio corpo e assim expandir e propagar as “idéias e os ideais” que os tornam fãs, fazem dos legionários indivíduos que compartilham, no plano das representações, uma ética transmitida através das letras. Esta questão nos leva a um último comentário a respeito desta intrincada relação que se estabelece entre os próprios legionários e também entre eles e Renato Russo, na constituição desta identidade individual e coletiva.

Em seu recente livro *Comunidade* (2003), o sociólogo Zygmunt Bauman nos fala sobre as comunidades que atualmente se formam em torno dos ídolos e denomina-as *comunidades estéticas*, na medida em que são constituídas por indivíduos que compartilham, simultaneamente, um espetáculo protagonizado pelas “celebridades” do momento. Tal como o espetáculo, as comunidades estéticas seriam transitórias e passageiras, pois os próprios ídolos que as fazem surgir teriam como característica central a instantaneidade de suas presenças na “indústria do entretenimento”. Segundo Bauman, as comunidades estéticas são “comunidades instantâneas, prontas para consumo imediato e também inteiramente descartáveis depois de usadas. Trata-se de comunidades que não requerem uma longa história de lenta e cuidadosa construção, nem precisam de laborioso esforço para assegurar seu futuro” (Idem: 66). Assim, tão provisórias quanto o sucesso momentâneo dos “ídolos descartáveis”, as comunidades estéticas não permitem a conformação de laços concretos e sólidos entre seus membros, tampouco entre estes e o ídolo, uma vez que o fundamento que os une nessa experiência é justamente o desejo também provisório e transitório de experimentar um espetáculo passageiro. E é justamente esse o aspecto que a diferencia do que o autor denomina *comunidade ética*. Esta sim fundada na concretização de laços duráveis entre seus componentes.

Ao se deparar com um jovem que veste uma camisa da Legião Urbana, uma pessoa que tivesse em mente essas duas categorias concluiria, ao ver o jovem de frente, que se trata de um membro de uma comunidade estética formada em torno de um ídolo efêmero e passageiro. No entanto, momentos depois, quando o jovem lhe desse as costas, tal conclusão seria abalada. O jovem que tem a letra de canção impressa em sua camisa, parece questionar as bases centrais do que Bauman denomina comunidade estética. Em primeiro lugar, porque não se identifica com os outros apenas no momento instantâneo e fugaz do espetáculo, mas justamente pelos conteúdos e mensagens presentes na letra que traz impressa nas costas. Em segundo lugar, porque o ídolo admirado não foi esquecido repentinamente como o são as celebridades estudadas por Bauman.



Terceiro, porque as próprias letras também possuem uma durabilidade que extrapola os limites de seu contexto de produção, atingindo como vimos, indivíduos de pelo menos duas gerações. Todavia, é um outro aspecto que abala ainda mais a conclusão de que os legionários fariam parte de uma comunidade estética. Ao contrário do que afirma Bauman, nas relações tecidas entre os legionários e Renato Russo, são estabelecidos e sedimentados laços duradouros. O contato com o ídolo, mediado pelas canções, provoca inclusive representações que têm a amizade como princípio. Assim, por todas essas razões seria um equívoco enquadrar os legionários na categoria de comunidade estética.

Por outro lado, afirmar que eles constituem uma comunidade ética seria outra conclusão precipitada. Embora os dados obtidos contenham fortes indícios de que laços duráveis se estabelecem entre os legionários, não é possível afirmar até que ponto esses laços vão além do plano discursivo. Para constituir uma comunidade ética nos termos de Bauman, a ética compartilhada deveria ultrapassar esse plano e concretizar-se na vida cotidiana dos legionários, tanto nas relações travadas entre si quanto com o mundo exterior a essa ética. A verificação dessa nova hipótese exigiria um outro estudo, com um recorte teórico-metodológico próprio, visando analisar a prática cotidiana dos membros dessa comunidade em potencial. Isso foge ao escopo do presente trabalho, que se concentra na análise da constituição da identidade de legionário, estabelecida através da música.

No entanto, o simples surgimento dessa nova hipótese como consequência deste estudo é suficiente para concluir que Bauman é, no mínimo, reducionista quando afirma que as comunidades surgidas nas sociedades contemporâneas em torno de ídolos têm caráter puramente estético, instantâneo e fugaz. Nossa análise demonstra que a Legião Urbana (isto é, a identidade que se produz através do contato com ela) pode ser um contra-exemplo disso. Não é possível dizer se de fato há uma comunidade ética formada pelos legionários, mas se isso não ocorre, será preciso propor um conjunto mais complexo de categorias.

Deixando de lado os possíveis trabalhos futuros e retornando a um dos aspectos centrais deste estudo, vale lembrar uma “pergunta não respondida” que, para Elias, está “entre as mais interessantes de nosso tempo”, ou seja, aquela “que indaga quais características estruturais fazem as criações de uma determinada pessoa sobreviverem ao processo de seleção de uma série de gerações, sendo gradualmente absorvidas no padrão de obras de arte socialmente aceitas, enquanto as de outras pessoas caem no mundo sombrio das obras esquecidas” (1995:52). O

intento de sobreviver a esse implacável processo de seleção está explícito na frase “A Legião Urbana tudo vence”, reproduzida, em latim, em todos os discos da banda. Em sintonia com esse objetivo, os legionários contribuem trazendo as letras gravadas, no corpo ou na memória, dedilhando acordes ensaiados nas rodas de violão onde “o melhor é tocar suas músicas, cantar junto e perpetuar sua memória”.

Contudo, se bastassem os desejos compartilhados pela banda e pelos legionários, essa não seria “uma das mais interessantes perguntas não respondidas de nosso tempo”. Efetivamente não se pode dizer que a obra da Legião Urbana está entre aquelas que sobreviverão a sucessivas gerações – o máximo que temos até aqui é sua propagação num intervalo de tempo de vinte anos, compreendendo duas gerações. Mas se a “Urbana Legio” escapar do “mundo sombrio das obras esquecidas”, pode-se dizer que este trabalho contribui para lançar luz nessa tão intrigante questão ao acompanhar de perto o processo de seleção ainda nas primeiras gerações, demonstrando que, pelo menos no que diz respeito aos jovens situados nas grandes cidades brasileiras contemporâneas, a sobrevivência de uma dada obra está atrelada à construção de experiências e identidades por ela proporcionada. Caso isso não ocorra, um possível caminho alternativo seria investigar as transformações que teriam levado essa obra, potencialmente duradoura, a perecer.

## 6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABAD, Miguel. Crítica política às políticas de juventude. In: FREITAS, Maria Virgínia & PAPA, Fernanda de Carvalho (orgs.). *Políticas Públicas: Juventude em Pauta*. São Paulo: Ed. Cortez, 2003.

ABRAMO, Helena W. *Cenas Juvenis: Punks e Darks no espetáculo urbano*. Rio de Janeiro: Ed. Página aberta, 1994.

\_\_\_\_\_. Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil. In: *Revista Brasileira de Educação*. São Paulo: Anped, nº. 5-6, 1997.

\_\_\_\_\_. Condição juvenil no Brasil contemporâneo. In: ABRAMO, Helena W. & BRANCO, Pedro Paulo M. (org.). *Retratos da juventude brasileira: análise de uma pesquisa nacional*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, Instituto Cidadania, 2005

ABRAMO, Helena W. & BRANCO, Pedro Paulo M. (org.). *Retratos da juventude brasileira: análise de uma pesquisa nacional*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, Instituto Cidadania, 2005.

ADMIRADORES chegam a crer que compositor era mais importante do que Deus. *O Globo*. Rio de Janeiro: 12 de outubro de 1996.

ADORNO, Theodor W. O fetichismo na música e a regressão da audição. In: *Adorno*. Col. Os Pensadores. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2000.

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

ALZER, Luiz André. *Almanaque anos 80: lembranças e curiosidades de uma década muito divertida*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1999.

ANTUNES, Arnaldo. Heavy rock'a billy punk tecno hard core pop rithm and blues progressivo new wave psicodélico ye ye ye black metal and roll. In: DOLABELA, Marcelo. *ABZ do rock brasileiro*. São Paulo: Estrela do Sul, 1987.

ARDEVÓL, Elisenda (et al). Etnografia virtualizada: la observación participante e la entrevista semiestructurada em línea. In: *Anthenea digital*. Nº 3, 2003. Disponível em: <http://antalya.uab.es/anthenea/num3/ardevol.pdf>.

ARIÉS, Philipe. *História social da criança e da família*. Trad. Ligia A. Watanabe. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

ASSAD, Simone (org.). *Renato Russo de A a Z: as idéias do líder da Legião Urbana*. Campo Grande: Ed. Letra Livre, 2000.

AUGUSTO, Maria H. O. Retomada de um legado intelectual: Marialice Forachi e a sociologia da juventude. In: *Tempo social: revista de sociologia da USP*. São Paulo: USP, FFLCH, v. 17 nº 2, p. 11 – 34, 2005.

BAHIANA, Ana Maria. Importação e assimilação: Rock, Soul, Discotheque. In: *Anos 70: música popular*. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 1980.

BARBOSA, Antônio Rafael. *Um abraço para todos os amigos: algumas considerações sobre o tráfico de drogas no Rio de Janeiro*. Niterói: EDUFF, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2000.

\_\_\_\_\_. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2003.

\_\_\_\_\_. *Identidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2005.

BECK, U. *World risk society*. London: Sage, 1999.

BOURDIEU, Pierre. A juventude é apenas uma palavra. In: *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

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

COELHO, Maria Cláudia. *A experiência da fama*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999.

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

COHEN, A. K. A delinquência como subcultura. In: BRITO, Sulamita (org.). *Sociologia da juventude III: a vida coletiva juvenil*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1968.

CANEVACCI, Máximo. *A cidade polifônica: ensaios sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Ed. Studio Nobel, 1993.

CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Ed. Loyola, 1992.

CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *Identidade, etnia e estrutura social*. São Paulo: Pioneira, 1976.

CORRÊA, Tupã Gomes. *Rock, nos passos da moda: mídia, consumo X mercado*. Campinas, SP: Ed. Papyrus, 1989.

COSTA, Ana. *Corpo e Escrita: relações entre memória e transmissão de experiência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

CASTILHO, Angélica & SCHLUDE, Erica. *Depois do fim: vida, amor e morte nas canções da Legião Urbana*. Rio de Janeiro: Ed. Hama, 2002.

CASTORIADIS, Cornelius. Para si e subjetividade. In: PENA-VEJA, Alfredo e NASCIMENTO, Elimar Pinheiro do (orgs). *O pensar complexo: Edgar Morin e a crise da modernidade*. Rio de Janeiro: Garamond, 1999.

CRUZ, Rosana Reguillo. *Emergência de las culturas juveniles: estratégias del desencanto*. Buenos Aires: Grupo editorial norma, 2000.

DAMATTA, Roberto. A obra literária como etnografia: notas sobre as relações entre literatura e antropologia. In: *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

\_\_\_\_\_. O poder mágico da música de carnaval (Decifrando *Mamãe eu quero*). In: *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

\_\_\_\_\_. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1979.

\_\_\_\_\_. O ofício de etnólogo, ou como ter *anthropological blues*. In: NUNES, Edson O. (org.). *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1978.

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

\_\_\_\_\_. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

DAUFFOUY, Phillippe. & SARTON, Jean-Pierre. *Pop Music / Rock*. Paris: Ed. Champ Libre, 1974.

DAYRREL, Juarez. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte: Ed. Humanitas, 2005.

DEBERT, Guita Grin. *A reinvenção da velhice: socialização e processos de reprivatização do envelhecimento*. São Paulo: EDUSP, 1999.

DORNELLES, Jonatas. Antropologia da Internet: quando o 'campo' é a cidade e o computador a 'rede'. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre: Ano 10, n. 21, 2004

DUMONT, Louis. *Homo Hierarchicus*. São Paulo: Edusp, 1992.

ELIAS, Nobert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1990.

\_\_\_\_\_. *Mozart: Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1995

FERNANDES, Antonio. *Intertextualidade e movimentos de leitura em canções de Renato Russo*. Dissertação de mestrado. Araraquara: UNESP, 2002.

FORACHI, Marialice Mercarine. *A juventude na sociedade moderna*. São Paulo: Ed. Pioneira; EDUSP, 1972.

FRITH, Simon. *Sounds effects: youth, leisure and politics of rock'n'roll*. New York: Ed. Pantheon, 1980.

GARBAR, Claire & THEODORE, Francis. *Família mosaico*. Trad. Luciano Lopreto. São Paulo: Ed. Augustus, 2000.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara Koogan, 1989.

\_\_\_\_\_. A arte como sistema cultural. In: *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997.

GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1975.

GUIMARÃES, Nadya A. Trabalho: uma categoria-chave no imaginário juvenil? In: ABRAMO, Helena W. & BRANCO, Pedro Paulo M. (org.). *Retratos da juventude brasileira: análise de uma pesquisa nacional*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, Instituto Cidadania, 2005

KEHL, Maria Rita. A juventude como sintoma da cultura. In: NOVAES, Regina & VANUCHI, Paulo (orgs.). *Juventude e sociedade: trabalho, educação, cultura e participação*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2004.

LA MENDOLA, Salvatore. O sentido do risco. In: *Tempo social: revista de sociologia da USP*. São Paulo: USP, FFLCH, v. 17 n° 2, p. 59 – 92, 2005.

LANDOWSKI, Eric. Continuidade e descontinuidade: viver a sua geração. In: *A sociedade refletida: ensaios de sóciossemiótica*. São Paulo: EDUC / Pontes, 1992.

LAPASSADE, Georges. Os rebeldes sem causa. In: BRITO, Sulamita (org.). *Sociologia da juventude III: a vida coletiva juvenil*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1968.

LECARDI, Carmen. Por um novo significado do futuro: mudança social, jovens e tempo. In: *Tempo social: revista de sociologia da USP*. São Paulo: USP, FFLCH, v. 17 n° 2, p. 35 – 58, 2005.

LEVI, Giovanni & SCHMITT, Claude. *História dos jovens*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, vol. I e II, 1996.

LEVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papirus, 1989.

MADEIRA, F. & BERCOVICH, A. A “onda jovem” e seu impacto na população economicamente ativa de São Paulo. In: *Planejamento e Políticas Públicas*. São Paulo: n. 8, 1992.

MAGNANI, José G. C. De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. V. 17 (49), 2002.

MAHEIRIE, Kátia. Música popular, estilo estético e identidade coletiva. In: *Revista de Psicologia política*. V. 08, n. 03, 2002.

MAIA, Cristiano Escobar. *A nossa geração perdida*. Itajaí: Ed. da UNIVALI, 2000.

MANNHEIM, Karl. O problema sociológico das gerações. In: FORACHI, M. *Manheim*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ed. Ática, 1982.

\_\_\_\_\_. O problema da juventude na sociedade moderna. In: Sulamita (org.). *Sociologia da juventude I: Da Europa de Marx à América Latina de hoje*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1968.

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

MARGULIUS, Mário & URRESTI, Marcelo. La construcción social de la condición de juventud. In: LAVERDE, Maria (et al). *Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Santafé, Bogotá: Ed. Siglo del Hombre, 1998.

MARTINS, Luciano. A geração AI-5: um ensaio sobre autoritarismo e alienação. In: *Ensaio de Opinião*. Vol II, 1979 .

MARTINS, Sérgio. O roqueiro marketeiro. Reportagem disponível no site: [www.legiaourbana.com.br](http://www.legiaourbana.com.br). Consultada em 13/08/2005.

MAUSS, Marcel. Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a noção do “eu”. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU, 1974

MEAD, Margaret. *Sexo e temperamento*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

\_\_\_\_\_. *Cultura y Compromisso*. Buenos Aires: Ed. Granica, 1970.

MEDEIROS, Paulo de Tarso C. *A aventura da Jovem Guarda*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

MELUCCI, A. Juventude, tempo e movimentos sociais. In: *Revista Brasileira de Educação*. São Paulo: Anped, n. 5-6, 1997.

MENEZES-BASTOS, R. J. de. A origem do samba como invenção do Brasil: sobre o 'Feitiço de Oração' de Vadico e Noel Rosa (Por que as canções têm música?). In: *Antropologia em Primeira Mão*. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC, 1995.

MILLER, Daniel & SLATER, Don. Etnografia on e off-line: cibercafés em Trindade. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre: ano 10, n. 21, 2004.

MORAES, Andréa. Velhice, mudança social e percepção do risco. In: VELHO, Gilberto & KUSCHNIR, Karina. *Mediação, Cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

MORAES, Alexandre. Corpos ardentes e sujeitos violentados: o contemporâneo a partir de textos de Rubem Fonseca e Caio Fernando Abreu. In: MORAES, Alexandre (org.). *Modernidades e pós-modernidades: literatura em dois tempos*. Vitória: PPGL/CCHN/UFES, 2002.

MORELLI, Rita C. L. *Indústria Fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Ed. Unicamp, 1991.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: O Espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, V. 1 – Neurose, 1984; V. 2 – Necrose, 1977.

\_\_\_\_\_. Não se conhece a canção. In: *Linguagem da cultura de massas: televisão e canção*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes: 1973.

\_\_\_\_\_. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MUCHOW, Hans H. Os fãs do jazz como movimento juvenil. In: BRITO, Sulamita (org.). *Sociologia da juventude III: a vida coletiva juvenil*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1968.

MUGIATTI, Roberto. *Rock: o grito e o mito*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1973.

NAVES, Santuza Cambraia. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.

\_\_\_\_\_. Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular brasileira. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol 15. Nº 43, 2000.

NOVAES, Regina & VANUCHI, Paulo (orgs.). *Juventude e sociedade: trabalho, educação, cultura e participação*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2004.

NOVAES, Regina. Juventude, Inclusão e Exclusão social: aspectos e controvérsias de um debate em curso. In: FREITAS, Maria Virgínia & PAPA, Fernanda de Carvalho (orgs.). *Políticas Públicas: Juventude em Pauta*. São Paulo: Ed. Cortez, 2003.



ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

PAIS, J. M. “A construção sociológica da juventude – alguns contributos”. *Análise Social*. vol. XXV (105-106). Lisboa, 1990.

PARSONS, Talcott. A classe como sistema social. In: BRITO, Sulamita (org.). *Sociologia da juventude III: a vida coletiva juvenil*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1968.

PASSERINI, Luisa. A juventude, metáfora da mudança social. Dois debates sobre os jovens: a Itália facista e os Estados Unidos da década de 1950. In: LEVI, Giovanni & SCHMITT, Claude (orgs.). *História dos jovens*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, vol. II, 1996.

PERALVA, Angelina. O jovem como modelo Cultural. In: *Revista Brasileira de Educação*. São Paulo: Anped, n. 5-6, 1997.

PERRONE, Charles A. *Letras e Letras da MPB*. Rio de Janeiro: Ed. Elo, 1998.

POLLAK, Michael. Memória, Esquecimento, Silêncio. In: *Estudos Históricos*. Vol. 2, nº 3. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1989.

REZENDE, Cláudia. *Os significados da amizade: duas visões de pessoa e sociedade*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2002.

RIBEIRO, Júlio Naves. *De lugar nenhum à Bora Bora: identidades e fronteiras simbólicas nas narrativas do “rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado), UFRJ/IFCS/PPGSA, 2005.

RUSSO, Renato. *Conversações com Renato Russo*. Campo Grande: Ed. Letra Livre, 1996.

ROSZACK, Theodore. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1972.

SADER, Eder. *Quando novos personagens entram em cena*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1988.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Ed. UFRJ, 1997.

SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter: as conseqüências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000.

\_\_\_\_\_. *Respeito: a formação do caráter em um mundo desigual*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *O Antropólogo e sua Magia: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas das religiões afro-brasileiras*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2000.

SIQUEIRA, Leoni C. Jr. *Letra, música e outras conversas*. Rio de Janeiro: Ed. Gryphus, 1995.

SOARES, Luiz Eduardo. Violência e Juventude no Brasil Contemporâneo. In: NOVAES, Regina & VANUCHI, Paulo (orgs.). *Juventude e sociedade: trabalho, educação, cultura e participação*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2004.

SOARES, Ronaldo. Legião Urbana é a banda extinta mais ativa do país. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 18 de janeiro de 2001.

SPOSITO, Marília Pontes. Trajetórias na construção de políticas públicas de juventude no Brasil. In: FREITAS, Maria Virgínia & PAPA, Fernanda de Carvalho (orgs.). *Políticas Públicas: Juventude em Pauta*. São Paulo: Ed. Cortez, 2003.

\_\_\_\_\_. Algumas indagações e muitas reflexões sobre as relações entre juventude e escola no Brasil. In: ABRAMO, Helena W. & BRANCO, Pedro Paulo M. (org.). *Retratos da juventude brasileira: análise de uma pesquisa nacional*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, Instituto Cidadania, 2005

TEIXEIRA, Rosana da Câmara. *Krig-há, bandolo! Cuidado, aí vem Raul Seixas*. Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia – PPGSA, IFCS, UFRJ, 2000.

VAITSMAN, Jeni. *Flexíveis e Plurais: Identidade, casamento e família em circunstâncias pós-modernas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1977.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1981.

\_\_\_\_\_. *Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1994.

VELHO, Gilberto (Org.). *Desvio e Divergência*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar: 1985.

VILLA-LOBOS, Dados. Sem título. Depoimento disponível no site: [www.legiaourbana.com.br](http://www.legiaourbana.com.br). Consultado em 27/11/2005.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1988.

\_\_\_\_\_. Biografia comentada da Legião Urbana. In: *Por enquanto*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1995, encarte.

\_\_\_\_\_. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora/ Editora UFRJ, 1995b.

\_\_\_\_\_. Introdução. In: VIANNA, Hermano. (org.). *Galerias cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. & BENZAQUEN, Araújo R. Romeu e Julieta e a origem do Estado. In: VELHO, Gilberto. *Arte e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

WISNICK, José Miguel. O minuto e o milênio ou por favor professor uma década de cada vez. In: *Anos 70: música popular*. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 1979.

ZALUAR, Alba. Gangues, Galeras e Quadrilhas: globalização, juventude e violência. In: VIANNA, Hermano. (org.). *Galerias cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

\_\_\_\_\_. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

ZUMTHOR, Paul. A presença da voz. In: *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

## 7 DISCOGRAFIA

LEGIÃO URBANA. *Legião Urbana*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1984.

\_\_\_\_\_. *Dois*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1986.

\_\_\_\_\_. *Que país é este 1978 / 1987*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1987.

\_\_\_\_\_. *As Quatro Estações*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1989.

\_\_\_\_\_. *Legião Urbana V*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1991.

\_\_\_\_\_. *Música para acampamentos*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1992

\_\_\_\_\_. *O descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1993.

\_\_\_\_\_. *A Tempestade ou O livro dos dias*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1996.

\_\_\_\_\_. *Uma outra estação*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1996/1997.

\_\_\_\_\_. *Mais do mesmo*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1998.

\_\_\_\_\_. *Acústico MTV*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1999.

\_\_\_\_\_. *Como é que se diz eu te amo*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 2001.

\_\_\_\_\_. *As quatro estações ao vivo*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 2004.

RUSSO, Renato. *The Stonewall Celebration Concert*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1994.

\_\_\_\_\_. *Equilíbrio distante*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1995.

\_\_\_\_\_. *O último solo*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1997.

\_\_\_\_\_. *Renato Russo Presente*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 2003.

**ANEXO A** – Letras de canções utilizadas no segundo capítulo da Dissertação, organizadas por ordem de aparição.

**Música Urbana 2** (*Dois*, 1986)

Letra: Renato Russo

Em cima dos telhados as antenas de TV  
Tocam música urbana,  
Nas ruas os mendigos com esparadrapos podres  
Cantam música urbana,  
Motocicletas querendo atenção às três da manhã -  
É só música urbana.

Os PMs aramados e as tropas de choque  
Vomitam música urbana  
E nas escolas as crianças aprendem a  
Repetir a música urbana.  
Nos bares os viciados sempre tentam  
Conseguir a música urbana.

O vento forte seco e sujo em cantos de concreto  
Parece música urbana  
E a matilha de crianças sujas no meio da rua -  
Música urbana.  
E nos pontos de ônibus estão todos ali:  
Música urbana.

Os uniformes  
Os cartazes  
Os cinemas  
E os lares  
Nas favelas  
Coberturas  
Quase todos os lugares.

E mais uma criança nasceu.  
Não há mentiras nem verdades aqui  
Só há música urbana

**Baader-Meinhof Blues** (*Legião Urbana*, 1985)

Letra: Renato Russo

A violência é tão fascinante  
E nossas vidas são tão normais  
E você passa de noite e sempre vê  
Apartamentos acesos

Tudo parece ser tão real  
Mas você viu esse filme também.

Andando nas ruas  
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 o próximo é tão demodé.

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.

**Mais do Mesmo** (*Que País é este?*, 1987)  
Letra: Renato Russo

Ei menino branco o que é que você faz aqui  
Subindo morro pra tentar se divertir  
Mas já disse que não tem  
E você ainda quer mais  
Por que você não me deixa em paz?

Desses vinte anos nenhum foi feito pra mim  
E agora você quer que eu fique assim igual a você  
É mesmo, como vou crescer se nada cresce por aqui?  
Quem vai tomar conta dos doentes?  
E quando tem chacina de adolescentes  
Como é que você se sente?

Em vez de luz tem tiroteio no fim do túnel.  
Sempre mais do mesmo  
Não era isso que você queria ouvir?

Bondade sua me explicar com tanta determinação  
Exatamente o que eu sinto, como penso e como sou  
Eu realmente não sabia que eu pensava assim  
E agora você quer um retrato do país  
Mas queimaram o filme  
E enquanto isso, na enfermaria

Todos os doentes estão cantando sucessos populares.  
(e todos os índios foram mortos)

**Faroeste Caboclo** (*Que País é este?*, 1987)

Letra: Renato Russo

- Não tinha medo, o tal João de Santo Cristo,  
Era o que todos diziam quando ele se perdeu.  
Deixou pra trás todo o marasmo da fazenda  
Só pra sentir no seu sangue o ódio  
Que Jesus lhe deu.  
Quando criança só pensava em ser bandido,  
Ainda mais quando com um tiro de um  
Soldado o pai morreu  
Era o terror da cercania onde morava  
E na escola até o professor com ele aprendeu.

Ia pra igreja só pra roubar o dinheiro  
Que as velhinhas colocavam na caixinha do altar.  
Sentia mesmo que era mesmo diferente  
E sentia que aquilo ali não era o seu lugar  
Ele queria sair para ver o mar  
E as coisas que ele via na televisão  
Juntou dinheiro para poder viajar  
E de escolha própria, escolheu a solidão.

Comia todas as menininhas da cidade  
De tanto brincar de médico, aos doze era professor.  
Aos quinze foi mandado para o reformatório  
Onde aumentou seu ódio diante de tanto terror.

Não entendia como a vida funcionava -  
Discriminação por causa de sua classe ou sua cor  
Ficou cansado de tentar achar resposta  
E comprou uma passagem, foi direto a Salvador.

E lá chegando foi tomar um cafezinho  
E encontrou com um boiadeiro  
Com quem foi falar  
O boiadeiro tinha uma passagem  
E ia perder a viagem  
Mas João foi lhe salvar.  
Dizia ele: - Estou indo pra Brasília,  
Neste país lugar melhor não há.  
Estou precisando visitar a minha filha  
Então fico aqui e você vai no meu lugar.

E João aceitou sua proposta e num ônibus  
 Entrou no Planalto Central  
 Ele ficou bestificado com a cidade  
 Saindo da rodoviária, viu as luzes de Natal.  
 - Meu Deus, que cidade linda,  
 No ano-novo eu começo a trabalhar.  
 Cortar madeira, aprendiz de carpinteiro  
 Ganhava três mil por mês em Taguatinga.

Na sexta-feira ia pra zona da cidade  
 Gastar todo seu dinheiro de rapaz trabalhador  
 E conhecia muita gente interessante  
 Até um neto bastardo do seu bisavô:  
 Um peruano que vivia na Bolívia  
 E muitas coisas trazia de lá  
 Seu nome era Pablo e ele dizia  
 Que um negócio ele ia começar.

E o Santo Cristo até a morte trabalhava  
 Mas o dinheiro dava pra ele se alimentar  
 E ouvia às sete horas o noticiário  
 Que sempre dizia que o seu ministro ia ajudar  
 Mas ele não queria mas conversa e decidiu que,  
 Como Pablo, ele ia se virar  
 Elaborou mais uma vez seu plano santo  
 E, sem ser crucificado,  
 A plantação foi começar.

Logo logo os maluco da cidade  
 Souberam da novidade:  
 - Tem bagulho bom aí!  
 E João de Santo Cristo ficou rico  
 E acabou com todos traficantes dali.  
 Fez amigos, freqüentava a Asa Norte  
 E ia pra festa de rock, pra se libertar  
 Mas de repente, sob uma má influência dos  
 Boyzinhos da cidade  
 Começou a roubar.

Já no primeiro roubo ele dançou  
 E pro inferno ele foi pela primeira vez  
 Violência e estupro do seu corpo  
 - Vocês vão ver, eu vou pegar vocês.

Agora o Santo Cristo era bandido  
 Destemido e temido no Distrito Federal.  
 Não tinha nenhum medo de polícia  
 Capitão ou traficante, playboy ou general.  
 Foi quando conheceu uma menina  
 E de todos seus pecados ele se arrependeu.



Maria Lúcia era uma menina linda  
 E o coração dele  
 Pra ela o Santo Cristo prometeu  
 Ele dizia que queria se casar  
 E carpinteiro ele voltou a ser  
 - Maria Lúcia pra sempre eu vou te amar  
 E um filho com você eu quero ter.

O tempo passa e um dia vem à porta um senhor de  
 Alta classe com dinheiro a mão  
 E ele faz uma proposta indecorosa e  
 Diz que quer uma resposta  
 Uma resposta de João:  
 - Não boto bomba em banca de jornal  
 Nem em colégio de criança  
 Isso eu não faço não  
 E não protejo general de dez estrelas,  
 Que fica atrás da mesa  
 Com o cú na mão.  
 E é melhor o senhor sair da minha casa  
 Nunca brinque com um  
 Peixes de ascendente Escorpião.  
 Mas antes de sair com ódio no olhar o velho disse:  
 - Você perdeu sua vida meu irmão.

Você perdeu a sua vida meu irmão.  
 Você perdeu a sua vida meu irmão.  
 Essas palavras vão entrar no coração  
 E eu vou sofrer as conseqüências como um cão.  
 Não é que o Santo Cristo estava certo  
 E seu futuro era incerto e ele não foi trabalhar  
 Se embebedou e no meio da bebedeira  
 Descobriu que tinha outro  
 Trabalhado em seu lugar  
 Falou com Pablo que queria um parceiro  
 E também tinha dinheiro e queria se armar  
 Pablo trazia o contrabando da Bolívia e  
 Santo Cristo revendia em Planaltina.

Mas acontece que um tal de Jeremias,  
 Traficante de renome  
 Apareceu por lá,  
 Ficou sabendo dos planos de Santo Cristo  
 E decidiu que com João ele ia acabar.  
 Mas Pablo trouxe uma Winchester-22  
 E o Santo Cristo já sabia atirar  
 E decidiu usar a arma só depois  
 Que o Jeremias começasse a brigar.

(O Jeremias, maconheiro sem-vergonha,  
Organizou a Rockonha  
E fez todo mundo dançar.)

Desvirginava mocinhas inocentes  
E dizia que era crente mas não sabia rezar.

E Santo Cristo há muito não ia pra casa  
E a saudade começou a apertar  
- Eu vou embora, eu vou ver Maria Lúcia  
Já tá em tempo da gente se casar.

Chegando em casa então ele chorou  
E pro inferno ele foi pela segunda vez  
Com Maria Lúcia, Jeremias se casou  
E um filho nela ele fez.

Santo Cristo era só ódio por dentro e então o Jeremias  
Pra um duelo ele chamou  
Amanhã às duas hora na Ceilândia, em frente ao lote 14,  
É pra lá que eu vou  
E você pode escolher as suas armas que eu  
Acabo mesmo com você,  
Seu porco traidor  
E mato também Maria Lúcia, aquela menina falsa  
Pra que jurei o meu amor

Santo Cristo não sabia o que fazer  
Quando viu o repórter na televisão  
Que deu notícia do duelo na TV  
Dizendo a hora e o local e a razão.

No sábado então, às duas horas, todo povo  
Sem demora foi lá só pra assistir  
Um homem que atirava pelas costa  
E acertou o Santo Cristo começou a sorrir.  
Sentido o sangue na garganta,  
João olhou pras bandeirinhas e pro povo a aplaudir  
E olhou pro sorveteiro e pras câmeras e  
A gente da TV que filmava tudo ali.

E se lembrou de quando era uma criança e de  
Tudo que vivera até ali  
E decidiu entrar de vez naquela dança  
- Se a via-crucis virou circo, estou aqui.

E nisso o sol cegou seus olhos  
E então Maria Lúcia ele reconheceu  
Ela trazia a Winchester-22  
A arma que seu primo Pablo lhe deu.

- Jeremias, eu sou homem, coisa que você não é.  
 E não atiro pelas costas não.  
 Olha pra cá filha da puta, sem-vergonha,  
 Dá uma olhada no meu sangue  
 E vem sentir o teu perdão.

E Santo Cristo com a Winchester-22  
 Deu cinco tiros no bandido traidor  
 Maria Lúcia se arrependeu depois  
 E morreu junto com João, seu protetor.

E o povo declarava que João de Santo Cristo  
 Era santo porque sabia morrer  
 E a alta burguesia da cidade não acreditou  
 Na estória que eles viram na TV  
 E o João não conseguiu o que queria  
 Quando veio pra Brasília, com o diabo ter  
 Ele queria era falar pro presidente  
 Pra ajudar toda essa gente  
 Que só faz sofrer.

**“Índios”** (*Dois*, 1986)

Letra: Renato Russo

Quem me dera, ao menos uma vez,  
 Ter de volta todo o ouro que entreguei  
 A quem conseguiu me convencer  
 Que era prova de amizade  
 Se alguém levasse embora  
 Até o que eu não tinha.

Quem me dera, ao menos uma vez,  
 Esquecer que acreditei que era por brincadeira  
 Que se cortava sempre um pano-de-chão  
 De linho nobre e pura seda.

Quem me dera, ao menos uma vez,  
 Explicar o que ninguém consegue entender:  
 Que o que aconteceu ainda está por vir  
 E o futuro não é mais como era antigamente.

Quem me dera, ao menos uma vez,  
 Provar que quem tem mais do que precisa ter  
 Quase sempre se convence que não tem o bastante  
 E fala demais, por não ter nada a dizer.

Quem me dera, ao menos uma vez,  
 Que o mais simples fosse visto como o mais importante,

Mas nos deram espelhos  
E vimos um mundo doente.

Quem me dera ao menos uma vez,  
Entender como um só Deus ao mesmo tempo é três  
E esse mesmo Deus foi morto por vocês -  
É só maldade então, deixar um Deus tão triste.

Eu quis o perigo e até sangrei sozinho.  
Entenda - assim pude trazer você de volta pra mim,  
Quando descobri que é sempre só você  
Que me entende do princípio ao fim  
E é só você que tem a cura pro meu vício  
De insistir nessa saudade que eu sinto  
De tudo que eu ainda não vi.

Quem me dera, ao menos uma vez,  
Acreditar por um instante em tudo que existe  
E acreditar que o mundo é perfeito  
E que todas as pessoas são felizes.

Quem me dera, ao menos uma vez,  
Fazer com que o mundo saiba que seu nome  
Está em tudo e mesmo assim  
Ninguém lhe diz ao menos obrigado.

Quem me dera, ao menos uma vez,  
Como a mais bela tribo, dos mais belos índios,  
Não ser atacado por ser inocente.

Eu quis o perigo e até sangrei sozinho.  
Entenda - assim pude trazer você de volta pra mim  
Quando descobri que é sempre só você  
Que me entende do início ao fim  
E é só você que tem a cura pro meu vício  
De insistir nessa saudade que eu sinto  
De tudo que eu ainda não vi.

Nos deram espelhos e vimos um mundo doente -  
Tentei chorar e não consegui.

**O Reggae** (*Legião Urbana*, 1985)

Letra: Renato Russo

Ainda me lembro aos três anos de idade  
O meu primeiro contato com as grades  
O meu primeiro dia na escola  
Como eu senti vontade de ir embora

Fazia tudo o que eles quisessem  
 Acreditava em tudo o que eles me dissessem  
 Me pediram para ter paciência  
 Falhei  
 Então gritaram: - Cresça e apareça!  
 Cresci e apareci e não vi nada  
 Aprendi o que era certo com a pessoa errada  
 Assistia o jornal da TV  
 E aprendi a roubar p'rá vencer  
 Nada era como eu imaginava  
 Nem as pessoas que eu tanto amava  
 Mas, e daí, se é mesmo assim  
 Vou ver se tiro o melhor p'rá mim.

Me ajuda se eu quiser  
 Me faz o que eu pedir  
 Não faz o que eu fizer  
 Mas não me deixe aqui  
 Ninguém me perguntou se eu estava pronto  
 E eu fiquei completamente tonto  
 Procurando descobrir a verdade  
 No meio das mentiras da cidade  
 Tentava ver o que existia de errado  
 Quantas crianças Deus já tinha matado.

Beberam meu sangue e não me deixam viver  
 Tem o meu destino pronto e não me deixam escolher  
 Vêm falar de liberdade p'ra depois me prender  
 Pedem identidade p'ra depois me bater  
 Tiram todas as minhas armas  
 Como posso me defender?  
 Vocês venceram esta batalha  
 Quanto à guerra,  
 Vamos ver.

**Há Tempos** (*As Quatro Estações*, 1989)

Letra: Renato Russo

Parece cocaína mas é só tristeza, talvez tua cidade  
 Muitos temores nascem do cansaço e da solidão  
 E o descompasso e o desperdício herdeiros são  
 Agora da virtude que perdemos.

Há tempos tive um sonho  
 Não me lembro não me lembro  
 Tua tristeza é tão exata  
 E hoje o dia é tão bonito  
 Já estamos acostumados

A não termos mais nem isso.  
 Os sonhos vêm  
 E os sonhos vão  
 O resto é imperfeito.

Disseste que se tua voz tivesse força igual  
 À imensa dor que sentes  
 Teu grito acordaria  
 Não só a tua casa  
 Mas a vizinhança inteira.

E há tempos nem os santos têm ao certo  
 A medida da maldade  
 Há tempos são os jovens que adoecem  
 Há tempos o encanto está ausente  
 E há ferrugem nos sorrisos  
 E só o acaso estende os braços  
 A quem procura abrigo e proteção.

Meu amor, disciplina é liberdade  
 Compaixão é fortaleza  
 Ter bondade é ter coragem  
 E ela disse:  
 - Lá em casa têm um poço mas a água é muito limpa.

**Angra dos Reis** (*Que país é este?*, 1987)  
 Letra: Renato Russo

Deixa, se fosse sempre assim quente  
 Deita aqui perto de mim  
 Tem dias em que tudo está em paz  
 E agora todos os dias são iguais

Se fosse só sentir saudade  
 Mas tem sempre algo mais  
 Seja como for  
 É uma dor que dói no peito  
 Pode rir agora que estou sozinho  
 Mas não venha me roubar

Vamos brincar perto da usina  
 Deixa pra lá, a angra é dos reis  
 Por que se explicar se não existe perigo?  
 Senti teu coração perfeito batendo à toa  
 E isso dói

Seja como for  
 É uma dor que dói no peito

Pode rir agora que estou sozinho  
Mas não venha me roubar

Vai ver que não é nada disso  
Vai ver que já não sei que sou  
Vai ver que nunca fui eu mesmo  
A culpa é toda sua e nunca foi  
Mesmo se as estrelas comessem a cair  
E a luz queimasse tudo ao redor  
E fosse o fim chegando cedo  
E você visse nosso corpo em chamas  
Deixa pra lá.

Quando as estrelas começarem a cair  
Me diz, me diz pra onde a gente vai fugir?

**Fábrica** (*Dois*, 1986)

Letra: Renato Russo

Nosso dia vai chegar,  
Teremos nossa vez.  
Não é pedir demais:  
Quero justiça,  
Quero trabalhar em paz.  
Não é muito o que lhe peço -  
Eu quero trabalho honesto  
Em vez de escravidão.

Deve haver algum lugar  
Onde o mais forte  
Não consegue escravizar  
Quem não tem chance.

De onde vem a indiferença  
Temperada a ferro e fogo?  
Quem guarda os portões da fábrica?

O céu já foi azul, mas agora é cinza  
E o que era verde aqui já não existe mais.  
Quem me dera acreditar  
Que não acontece nada de tanto brincar  
Com fogo.

Que venha o fogo então.

Esse ar deixou minha vista cansada,  
Nada demais.

**Música de Trabalho** (*A Tempestade*, 1996)

Letra: Renato Russo

Sem trabalho eu não sou nada  
 Não tenho dignidade  
 Não sinto o meu valor  
 Não tenho identidade  
 Mas o que eu tenho é só um emprego  
 E um salário miserável  
 Eu tenho o meu ofício  
 Que me cansa de verdade  
 Tem gente que não tem nada  
 E outros que têm mais do que precisam  
 Tem gente que não quer saber de trabalhar  
 Mas quando chega o fim do dia  
 Eu só penso em descansar  
 E voltar p'rá casa, pros teus braços  
 Quem sabe esquecer um pouco  
 Todo o meu cansaço  
 Nossa vida não é boa  
 E nem podemos reclamar  
 Sei que existe injustiça  
 Eu sei o que acontece  
 Tenho medo da polícia  
 Eu sei o que acontece  
 Se você não segue as ordens  
 Se você não obedece  
 E não suporta o sofrimento  
 Está destinado à miséria  
 Mas isso eu não aceito  
 Eu sei o que acontece  
 E quando chega o fim do dia  
 Eu só penso em descansar  
 E voltar p'rá casa, pros teus braços  
 Quem sabe esquecer um pouco  
 Do pouco que não temos  
 Quem sabe esquecer um pouco  
 De tudo que não sabemos

**Tempo Perdido** (*Dois*, 1986)

Letra: Renato Russo

Todos os dias quando acordo,  
 Não tenho mais o tempo que passou  
 Mas tenho muito tempo:  
 Temos todo o tempo do mundo.

Todos os dias antes de dormir,  
 Lembro e esqueço como foi o dia:



“Sempre em frente,  
Não temos tempo a perder”.

Nosso suor sagrado  
É bem mais belo que esse sangue amargo  
E tão sério  
E selvagem.

Veja o sol dessa manhã tão cinza:  
A tempestade que chega é da cor dos teus  
Olhos castanhos  
Então me abraça forte  
E me diz mais uma vez  
Que já estamos distantes de tudo:  
Temos nosso próprio tempo.

Não tenho medo do escuro, mas deixe as  
luzes acesas agora.  
O que foi escondido é o que se escondeu  
E o que foi prometido,  
Ninguém prometeu,  
Nem foi tempo perdido;  
Somos tão jovens.

**O Teatro dos Vampiros** (*Legião Urbana V*, 1991)

Letra: Renato Russo

Sempre precisei de um pouco de atenção  
Acho que não sei quem sou  
Só sei do que não gosto  
E destes dias tão estranhos  
Fica a poeira se escondendo pelos cantos.

Este é o nosso mundo:  
O que é demais nunca é o bastante  
E a primeira vez é sempre a última chance.  
Ninguém vê aonde chegamos:  
Os assassinos estão livres, nós não estamos.

Vamos sair - mas não temos mais dinheiro  
Os meus amigos todos estão procurando emprego  
Voltamos a viver como há dez anos atrás  
E a cada hora que passa  
Envelhecemos dez semanas.

Vamos lá, tudo bem - eu só quero me divertir.  
Esquecer, dessa noite ter um lugar legal p'rá ir  
Já entregamos o alvo e a artilharia

Comparamos nossas vidas  
 E esperamos que um dia  
 Nossas vidas possam se encontrar.

Quando me vi tendo de viver comigo apenas  
 E com o mundo  
 Você me veio como um sonho bom  
 E me assustei

Não sou perfeito  
 Eu não esqueço  
 A riqueza que nós temos  
 Ninguém consegue perceber  
 E de pensar nisso tudo, eu, homem feito  
 Tive medo e não consegui dormir.

Comparamos nossas vidas  
 E mesmo assim, não tenho pena de ninguém.

**A Dança** (*Legião Urbana*, 1985)

Letra: Renato Russo

Não sei o que é direito  
 Só vejo preconceito  
 E a sua roupa nova  
 É só uma roupa nova  
 Você não tem idéias  
 P'rá acompanhar a moda  
 Tratando as meninas  
 Como se fossem lixo  
 Ou então espécie rara  
 Só a você pertence  
 Ou então espécie rara  
 Que você não respeita  
 Ou então espécie rara  
 Que é só um objeto  
 P'rá usar e jogar fora  
 Depois de ter prazer.

Você é tão moderno  
 Se acha tão moderno  
 Mas é igual a seus pais  
 É só questão de idade  
 Passando dessa fase  
 Tanto fez e tanto faz.

Você com as suas drogas  
 E as suas teorias  
 E a sua rebeldia

E a sua solidão  
 Vive com seus excessos  
 Mas não tem mais dinheiro  
 P'rá comprar outra fuga  
 Sair de casa então  
 Então é outra festa  
 É outra sexta-feira  
 Que se dane o futuro  
 Você tem a vida inteira  
 Você é tão esperto  
 Você está tão certo  
 Mas você nunca dançou  
 Com ódio de verdade.

Você é tão esperto  
 Você está tão certo  
 Que você nunca vai errar  
 Mas a vida deixa marcas  
 Tenha cuidado  
 Se um dia você dançar.

Nós somos tão modernos  
 Só não somos sinceros  
 Nos escondemos mais e mais  
 É só questão de idade  
 Passando dessa fase  
 Tanto fez e tanto faz.

**Geração Coca-Cola** (*Legião Urbana*, 1985)

Letra: Renato Russo

Quando nascemos fomos programados  
 A receber o que vocês nos empurraram  
 Com os enlatados dos USA, de 9 às 6.  
 Desde pequenos nós comemos lixo  
 Comercial e industrial  
 Mas agora chegou nossa vez -  
 Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês.

Somos os filhos da revolução  
 Somos burgueses sem religião  
 Nós somos o futuro da nação  
 Geração Coca-Cola.

Depois de vinte anos na escola  
 Não é difícil aprender  
 Todas as manhas do seu jogo sujo  
 Não é assim que tem que ser?

Vamos fazer nosso dever de casa  
 E aí então, vocês vão ver  
 Suas crianças derrubando reis  
 Fazer comédia no cinema com as suas leis.

**Pais e Filhos** (*As Quatro Estações*, 1989)  
 Letra: Renato Russo

Estátuas e cofres  
 E paredes pintadas  
 Ninguém sabe o que aconteceu  
 Ela se jogou da janela do quinto andar  
 Nada é fácil de entender.

Dorme agora:  
 É só o vento lá fora.

Quero colo  
 Vou fugir de casa  
 Posso dormir aqui com vocês?  
 Estou com medo  
 Tive um pesadelo  
 Só vou voltar depois das três.

Meu filho vai ter nome de santo  
 Quero o nome mais bonito.

É preciso amar as pessoas como se não houvesse amanhã  
 Porque se você parar para pensar, na verdade não há.

Me diz porque o céu é azul  
 Me explica a grande fúria do mundo  
 São meus filhos que tomam conta de mim  
 Eu moro com a minha mãe mas meu pai vem me visitar  
 Eu moro na rua, não tenho ninguém  
 Eu moro em qualquer lugar  
 Já morei em tanta casa que nem me lembro mais  
 Eu moro com os meus pais.

É preciso amar as pessoas como se não houvesse amanhã  
 Porque se você parar para pensar, na verdade não há.  
 Sou uma gota d'água  
 Sou um grão de areia  
 Você me diz que seus pais não entendem  
 Mas você não entende seus pais.

Você culpa seus pais por tudo  
 E isso é absurdo.

São crianças como você.  
 O que você vai ser  
 Quando você crescer?

**Aloha** (*A Tempestade*, 1996)

Letra: Renato Russo

Será que ninguém vê o caos em que vivemos  
 Os jovens são tão jovens e fica tudo por isso mesmo  
 A juventude é rica, a juventude é pobre  
 A juventude sofre e ninguém parece perceber  
 Eu tenho um coração  
 Eu tenho ideais  
 Eu gosto de cinema  
 E de coisas naturais  
 E penso sempre em sexo, oh yeah!  
 Todo adulto tem inveja dos mais jovens  
 A juventude está sempre sozinha  
 Não há ninguém para ajudar  
 A explicar por que é que o mundo  
 É este desastre que aí está  
 Eu não sei, eu não sei  
 Dizem que eu não sei nada  
 Dizem que eu não tenho opinião  
 Me compram, me vendem, me estragam  
 E é tudo mentira, me deixam na mão  
 Não me deixam fazer nada  
 E a culpa é sempre minha, oh yeah!  
 E meus amigos parecem ter medo  
 De quem fala o que sentiu  
 De quem pensa diferente  
 Nos querem todos iguais  
 Assim é bem mais fácil nos controlar  
 E mentir mentir mentir  
 E matar matar matar  
 O que eu tenho de melhor: minha esperança  
 Que se faça o sacrifício  
 E cresçam logo as crianças.

**Eu era um Lobisomem Juvenil** (*As Quatro Estações*, 1989)

Letra: Renato Russo

Luz e sentido e palavra -  
 Palavra é que o coração não pensa.

Ontem faltou água  
 Anteontem faltou luz  
 Teve torcida gritando quando a luz voltou.

Não falo como você fala  
Mas vejo bem o que você me diz.  
Se o mundo é mesmo parecido com o que vejo  
Prefiro acreditar no mundo do meu jeito.

E você estava esperando voar  
Mas como chegar até as nuvens com os pés no chão?  
O que sinto muitas vezes faz sentido  
E outras vezes não descubro o motivo  
Que me explica porque é que não consigo  
Ver sentido no que sinto, o que procuro  
O que desejo e o que faz parte do meu mundo.

O arco-íris tem sete cores  
E fui juiz supremo.

Vai, vem embora e volta: todos têm  
Todos têm suas próprias razões.

Qual foi a semente que você plantou?  
Tudo acontece ao mesmo tempo  
Nem eu mesmo sei direito  
O que está acontecendo  
E daí, de hoje em diante,  
Todo dia vai ser o dia mais importante.  
Se você quiser alguém pra ser só seu  
É só não se esquecer: estarei aqui.

Não digo nada, espero o vendaval passar.  
Por enquanto eu não sei - o que você me falou  
Me fez rir e pensar.  
Porque estou tão preocupado por estar  
Tão preocupado assim?  
Mesmo se eu cantasse todas as canções  
Todas as canções  
Todas as canções  
Todas as canções do mundo...  
Sou bicho do mato mas,  
Se você quiser alguém pra ser só seu  
É só não se esquecer: estarei aqui.

Ou então não terá jamais a chave do meu coração.