

ENTRE LUTAS E PROTESTOS: Cazuza e Gonzaguinha na Redemocratização

Gabriela Cordeiro Buscácio*

O objetivo desta comunicação é apresentar alguns resultados iniciais da pesquisa que estou desenvolvendo acerca das transformações culturais pelas quais passava a sociedade brasileira no contexto da abertura política/redemocratização a partir da análise da produção musical de duas vertentes: a chamada MPB “engajada” e o rock nacional dos anos 80¹.

Conjuntura da ditadura civil-militar

Vejamos com mais calma o contexto em que essa discussão se insere. A legitimidade do Estado autoritário foi formada com a promessa de crescimento econômico e do controle da inflação. Com a crise do “milagre”, aumentaram os sinais de descontentamento da população e o arrocho salarial chegou a níveis jamais atingidos. Em meados da década de 70, começaram a “pipocar” pelo país diversos movimentos organizados, de contestação ao regime militar, como o movimento pela anistia, as greves e os novos movimentos sociais², como o movimento das associações de moradores, os movimentos negros, feministas, entre outros.

O regime de exceção atravessado pelo país cerceava as liberdades individuais, com perseguição a grupos políticos de oposição ao regime e censura à imprensa e à cultura. A tortura e a repressão passaram a ser utilizadas como os braços autoritários do Estado em relação aos que discordavam do regime. A crise do “milagre” exigiu uma reorganização das forças políticas que controlavam o poder. Uma das saídas utilizadas como resposta às manifestações populares, foi o início da abertura política, lenta, gradual e segura, que possibilitou a continuidade do controle dos grupos dominantes sobre o processo. Com o fim do AI-5 em 1978, algumas liberdades legais foram restauradas, como o fim da censura à

*Doutoranda da Universidade Federal Fluminense. Bolsista Capes.

¹ Esta pesquisa é parte de minha pesquisa de doutorado que venho desenvolvendo desde 2012 no Programa de Pós-graduação em História da UFF.

² São diversas formas de lutas dos novos movimentos sociais surgidos durante os anos 70. No caso do movimento negro, por exemplo, a fundação do Movimento Negro Unificado ocorre somente em 1978, mas várias organizações de cunho cultural, tinham a questão política como fundamental, buscando a auto-afirmação negra. Para citar algumas: o CEAA (Centro de Estudos Afro-Asiáticos), o SECNEB (Sociedade de Estudos da Cultura Negra no Brasil), a SINBA (Sociedade de Intercâmbio Brasil-África), o IPCN (Instituto de Pesquisas das Culturas Negras), a Confederação Baiana dos Cultos Afro-Brasileiros, o bloco afro Ilê Ayê, o Núcleo Cultural Afro-Brasileiro, o Centro de Pesquisas das Culturas Negras e o Grêmio de Arte Negra Escola de Samba Quilombo. Uma característica dos novos movimentos sociais eram estas novas formas de enfrentamento político. BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. “*A chama não se apagou*”: *Candeia e a Gran Quilombo – movimentos negros e escolas de samba nos anos 70*. Niterói: Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, mimeo, 2005

imprensa e a limitação das prisões somente com acusações formais, anistia a presos e exilados e o fim do bipartidarismo restritivo³.

Tais medidas não conseguiram controlar os movimentos sociais em ascensão. A mobilização popular seguiu crescendo com as greves dos metalúrgicos do ABC, de professores das escolas públicas no Rio ou dos bancários em vários estados. O movimento sanitarista ganhou cada vez mais espaço nos debates do período com sua proposta de saúde para todos. O ápice dessa mobilização popular se concretizou no movimento pelas Diretas-já em 1984.

É neste contexto de grave crise econômica, intensa mobilização social e perspectivas de grandes mudanças políticas que se insere o objeto de nossa pesquisa: a produção musical tanto da MPB “engajada” quanto do Rock Nacional. Tratemos de definir melhor tais objetos.

MPB e Rock nacional – definições

A ideia de uma música popular é um fenômeno típico do século XX e da sociedade ocidental burguesa. No caso brasileiro, podemos perceber que a música popular se constituiu em um dos importantes marcos do universo cultural. Nesse contexto a MPB ocupa um importante papel, definidor de estilos e gostos consumida por “formadores de opinião”. Mas afinal, o que define MPB? Segundo Marcos Napolitano, “a sigla MPB não só indica um gênero musical específico, mas um conjunto de valores estéticos e ideológicos e uma hierarquia de apreciação e julgamento flexível, porém reconhecível” (NAPOLITANO, 2001:337). Assim, a definição de MPB não passa por um determinado ritmo ou gênero musical, mas pela eleição simbólica de artistas que são *emepebistas*.

Com o acirramento da censura a partir do AI-5, os anos 70 começaram com uma conjuntura difícil para o processo de criação do compositor brasileiro. Dentro da sigla MPB, tivemos alguns artistas que foram para o exílio ou se auto-exilaram, enquanto outros (a maioria) buscavam frestas dentro do universo cultural e sonoro que se apresentava. Alguns, como Chico Buarque, tentaram inclusive se camuflar para tentar escapar das garras da censura, criando o personagem Julinho de Adelaide.⁴

³ Segundo Marcelo Badaró Mattos, “Tais medidas possuíam uma caráter limitado e dúbio. Antes de efetivá-las, a ditadura decretou, em abril de 1977, um pacote de medidas que fechou temporariamente o Congresso (como o AI-5 fizera em 1968) e instituiu eleições indiretas para 1/3 do Senado (os senadores ‘biônicos’), alterou a composição do colégio eleitoral para as escolhas presidenciais, manteve a escolha indireta dos governadores, entre outros atos.” *Apud Trabalhadores e sindicatos no Brasil*. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2002.

⁴ Para uma análise do surgimento do personagem Julinho de Adelaide ver: SILVA, Alberto Moby. “A breve e profícua vida do compositor Julinho de Adelaide” In. *História Questões & Debates – MPB*, Curitiba: Ed. UFPR, ano 16 – nº 31, julho-dezembro de 1999.

Marcos Napolitano propõe uma interessante divisão da MPB durante esse período⁵: de 1969-74 teríamos a “canção dos anos de chumbo”, onde era necessário criar frestas para burlar o medo e a censura no campo musical, e entre 1975-1982 seria produzida a “canção da abertura”, marcada pela tensão entre uma liberdade que ainda está no por vir, que ainda não chegou. Assim, “a era de violência extrema havia passado, mas a era de liberdade ainda não havia começado” (NAPOLITANO, 2010: 391).

O universo musical brasileiro da época, porém, não estava restrito a MPB. A partir do início da década de 80 ocorreu a explosão do rock brasileiro em todas as mídias da época, com o sucesso da Blitz⁶, com suas novidades performáticas no palco, que deram o pontapé inicial para o surgimento de várias novas bandas roqueiras. É bom esclarecer que entendemos o período dos anos 80 como um momento de “explosão” de um grupo de bandas de rock, que tinham em comum a visibilidade adquirida nos meios de comunicação e que mantinham atitudes semelhantes em relação ao tipo de música executado, a novos tipos de performances no palco e que criticavam “irreverentemente” às gerações musicais anteriores. Enfim, uma nova geração de músicos brasileiros.

O rock brasileiro dos anos 80 se inspirou no punk-rock anglo-americano e em “atitudes” como *do-it-yourself*. O movimento punk propunha a “espontaneidade”, o desprezo por determinadas técnicas formais da música e aproximação entre músicos e público⁷. Assim surgem bandas no Rio de Janeiro, como Blitz, Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso e Kid Abelha; em São Paulo como Titãs, Ultraje a Rigor, Plebe Rude, Inocentes e Ira; em Brasília como Legião Urbana e Capital Inicial; e no Sul do Brasil como Nenhum de Nós e

⁵ É sempre bom lembrar que essas cronologias são aproximações e generalizações. Só a utilizaremos para fins de categoria de análise, já que a realidade é muito mais complexa e diversificada.

⁶ Este é um tema extremamente controverso, quando começou e terminou o rock brasileiro dos anos 80? Dentre vários marcos podemos citar Eis alguns deles: o caminho aberto por Rita Lee em sua fusão bem humorada de rock e pop; o êxito pioneiro da banda performática Blitz, que teria despertado o interesse do público e das gravadoras pelo gênero; a abertura política do país, que teria permitido o uso de uma linguagem menos metafórica e mais direta nas letras de música; a inauguração, no Rio de Janeiro (Arpoador), do Circo Voador, no verão de 1982 (no ano seguinte esse espaço alternativo de apresentações teatrais e musicais se deslocaria para a Lapa); a realização do 1º Festival Punk de São Paulo, em novembro de 1982, que trouxe visibilidade para os punks na mídia; e o surgimento de rádios com programações desvinculadas das exigências das gravadoras e exclusivamente voltadas para o público roqueiro – exemplo da carioca Rádio Fluminense, fundada em março de 1982 e ‘responsável’ pelo lançamento de grupos como Blitz, Kid Abelha e Paralamas do Sucesso. Já o ‘fim dessa cena roqueira’ é associado, entre outras coisas, à onda de música sertaneja que invadiu a mídia no início do governo de Fernando Collor de Mello; à morte de Cazuzza – tido por muitos o ícone do ‘rock brasileiro da década’ – em julho de 1990; ao desaparecimento de bandas ‘seminais’, como Camisa de Vênus e Plebe Rude; e à perda de ‘atitude’.” RIBEIRO, Júlio Naves. *Lugar Nenhum ou Bora Bora? Narrativas do “rock brasileiro anos 80*. São Paulo: Annablume, 2009.

⁷ A ideia de que qualquer um podia ser um cantor de rock, fica mais clara ao lembrarmos que, por uma opção estética, as canções de rock dos anos 80 tinham geralmente três acordes. Era tão forte essa influência musical que, Renato Russo, cantor do Legião Urbana, excluiu o guitarrista Eduardo Paraná do grupo argumentando que ele tocava bem demais e solava em excesso.

Engenheiros do Hawaii. Estes grupos estabeleceram uma significativa convivência ao frequentarem shows uns dos outros e trocar ideias e percepções sobre as mais variadas temáticas.

A proposta dessa geração era fazer uma música com linguagem coloquial, relacionada com o cotidiano das ruas, e sem grandes elaborações musicais. Essa postura buscava atingir o público jovem, numa relação diferente da que existia até então. Os shows dessa geração tinham um caráter muito mais corporal do que cerebral, em relação ao dos músicos ligados à MPB⁸. E essa nova música atingiu em cheio o público mais jovem e os roqueiros passaram a vender milhões de discos quase que simultaneamente.

O nacional-popular

Vamos primeiro apresentar a questão do nacional-popular presente em variadas situações ao longo do século XX no Brasil, para depois explicarmos nossa posição. A questão da “identidade nacional”⁹ começou a ser pensada ainda em fins do século XIX numa tentativa de oposição a colonização e a busca do que sintetizaria, do que seria “autenticamente” brasileiro. Os estudos folclóricos de Silvio Romero tinham como questão fundamental pensar o que definiria o Brasil. Para eles, “Popular significa tradicional, e se identifica com as manifestações culturais das classes populares, que em princípio preservariam uma cultura

⁸ Importante ressaltar que os roqueiros tentavam se distanciar dos *emepebistas*. Um exemplo que expõe essa perspectiva é o Manifesto Punk, escrito por Clemente, vocalista da banda Inocentes: “Manifesto punk: fora com o mofo da MPB! Fim da ideia de falsa liberdade!

Nós, os punks, estamos movimentando a periferia – que foi traída e esquecida pelo estrelismo dos astros da MPB. [...] Nossos astros da MPB estão cada vez mais velhos e cansados, e os novos astros que surgem apenas repetem tudo o que já foi feito, tornando a música popular uma música massificante e chata. [...] Relatamos a verdade sem disfarces, não queremos enganar ninguém. Procuramos algo que a MPB já não tem mais e que ficou perdido nos antigos festivais da Record e que nunca mais poderá ser revivido por nenhuma produção da Rede Globo de Televisão. Nós estamos aqui para revolucionar a música popular brasileira, para dizer a verdade sem disfarces (e não tornar bela a imunda realidade): para pintar de negro a asa branca, atrasar o trem das onze, pisar nas flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer”. *apud* ALEXANDRE: 2002:?, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo, DBA Dórea Books and Art, 2002.

⁹ Importante reforçar que o conceito de “identidade nacional” e “autenticidade” do povo brasileiro são construções simbólicas, idealizações de determinados grupos que pensaram o “ser brasileiro”, ao longo da história. É claro que a nação pensada pelos folcloristas do final do século XIX é completamente diferente da nação dos artistas ligados ao CPC da UNE, por exemplo. Segundo Silvio Romero: “Na verdade não existe uma única identidade, mas uma história da ‘ideologia da cultura brasileira’, que varia ao longo dos anos e segundo os interesses políticos dos grupos que a elaboram. As categorias do pensamento isebiano estão certamente distantes daquelas utilizadas pelos pensadores do século XIX, mas elas contemplam a mesma inquietação, a busca de um destino nacional.”

‘milenar’, romanticamente idealizada pelos folcloristas” (ORTIZ, 2004: 183). Portanto, dentre os folcloristas existia um forte preocupação com a catalogação e a conservação desta cultura em museus.

Uma outra tradição de pensamento do nacional-popular surgiu em meados dos anos de 1950 através de diversos setores como o Instituto Superior de Estudos Brasileiros (ISEB), os Centros Populares de Cultura (CPC), os militantes de esquerda ligados a Teologia da Libertação, os participantes do movimento de alfabetização proposto por Paulo Freire, entre outros. É claro que esses grupos tinham diferentes matizes ideológicas, mas todos tinham algo em comum em relação ao nacional-popular: a questão política. E nessa tradição o conceito de cultura foi ressignificado, não expressando mais a cultura tradicionalista dos folcloristas, mas relacionando o conceito a necessidade de atuação política junto as classes populares. Nessa perspectiva,

O que se buscava , pois, através da cultura popular, era levar as classes populares uma consciência crítica dos problemas sociais. Movimento que caminhava ao lado da questão nacional, pois, de acordo com o pensamento dominante, a ‘autêntica’ cultura brasileira se exprimia na sua relação com o povo-nação.(ORTIZ, 2004:162)

Essa tradição do nacional-popular ligada a jovens artistas, identificada por Marcelo Ridenti como os “românticos revolucionários”¹⁰ e por Marcos Napolitano como “jovens engajados”¹¹ durante os anos de 1960 levou um forte baque com o golpe civil-militar de 1964 e o AI-5 em 1968. E é a partir da ditadura civil-militar que ocorreu no Brasil o processo de consolidação e massificação dos bens culturais durante as décadas seguintes, originando uma nova perspectiva do nacional-popular que nos interessa diretamente discutir.

¹⁰ RIDENTI, Marcelo. Em busca do povo brasileiro – artistas da revolução, do CPC à era da tv, Rio de Janeiro: Record, 2000.

¹¹ NAPOLITANO, Marcos. Seguindo a canção – engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969), São Paulo: Annablume/Ed. Fapesp, 2001.

Renato Ortiz¹² defende que o processo de consolidação da indústria cultural no Brasil entre as décadas de 1960 e 1970 substituiu esse conteúdo anterior baseado no caráter nacional-popular por outro de cunho internacional-popular que se iniciaria nos anos 1980 ligados ao Brock.

Diferimos desta interpretação de Ortiz sobre o caráter internacional-popular da indústria fonográfica durante a década de 1980, pois nos aproximamos da análise iniciada por Vicente¹³, mas ampliada por Morelli¹⁴ no que diz respeito a modernização da indústria fonográfica no Brasil. Segundo ela,

BRock teria oferecido à indústria fonográfica o produto capaz de modernizar o mercado de música popular no País, tornando-o jovem, não porque não tivesse sotaque, mas porque, compartilhando, na maior parte das vezes, o prestígio da MPB, tornava massivo o apelo ao engajamento no processo político, ao mesmo tempo em que o fazia na linguagem musical das massas jovens internacionais. (MORELLI, 2008:93).

Entendemos portanto, que o Brock não se constituiu em uma novidade no sentido de expressão pura e simples desse internacional-popular, mas que ao retomar, de seu modo próprio e com sua própria interpretação, a tradição poética e política brasileira da canção popular. É claro que essa nova expressão musical vinda dos roqueiros, massificou e ampliou o circuito de circulação e consumo dos discos e da indústria fonográfica no Brasil, mas manteve ainda características de busca pelo nacional com o acirramento do processo de redemocratização que o país atravessava.

Gonzaguinha e Cazuzza – artistas de sua época

¹² ORTIZ, 2001.

¹³ VICENTE, Eduardo. Música e disco no Brasil: a trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90, São Paulo, ECA/USP, 2001, mimeo.

¹⁴ MORELLI, Rita. *ArtCultura*, Uberlândia, v. 10, n. 16, p. 83-97, jan.-jun. 2008.

Nesse momento da pesquisa estamos utilizando dois artistas representativos de cada um desses gêneros musicais para nos auxiliar em nossa análise deste processo. São eles: Gonzaguinha, representando a MPB “engajada”; e Cazuza, ligado ao Brock.

Rapidamente tentaremos explicar o porquê dessa escolha: Gonzaguinha era filho de Luiz Gonzaga, rei do baião, mas foi criado no Rio de Janeiro, no morro de São Carlos, por seus padrinhos. No início dos anos 70 participa do MAU (Movimento Artístico Universitário), participando de festivais de música na televisão e, chegando a ter junto com seus parceiros, um programa na TV Globo chamado “Som Livre Exportação” em 1971. Foi a partir de meados da década de 1970 que ele conseguiu se “firmar” no mercado fonográfico, fazendo shows por todo o país. Nesta época foi dos artistas mais censurados, e sua música era considerada “hermética” pela imprensa. A partir da década de 80 manteve o ritmo de praticamente um álbum de carreira por ano, quase todos gravados pela EMI-ODEON. Ao longo dos anos suas músicas mais engajadas deram espaço também para canções românticas e menos obscuras. Faleceu em um acidente de carro em 1991¹⁵.

Cazuza era filho de João Araújo, produtor fonográfico e fundador e presidente da Som Livre. Filho de classe média alta, viveu parte de sua vida no Leblon, Rio de Janeiro. Após algumas incursões no teatro e na fotografia, Cazuza juntou-se ao grupo Barão Vermelho (Roberto Frejat, Dé Palmeira, Guto Goffi e Maurício Barros). Um das principais características do grupo era o fato de tocar rock mais pesado¹⁶, diferente dos primeiros grupos de rock que haviam surgido, como a Blitz. Com Frejat, formou uma das principais duplas de compositores roqueiros daquele momento, criando várias canções de sucesso. Após três LPs e um compacto, Cazuza decidiu sair do grupo no auge do sucesso deste, pois queria buscar sua própria musicalidade. Gravou mais cinco álbuns onde juntava a verve roqueira com forte influência da MPB. Faleceu de doenças relacionada à Aids em 1990¹⁷.

Análise de músicas

¹⁵ As referências sobre Gonzaguinha foram retiradas dos seguintes livros: ECHEVERRIA, Regina. *Gonzaguinha & Gonzagão – uma história brasileira*. São Paulo: Leya, 2012; VIEIRA, Airton. *Você conhece esse moleque da cara Gonzaga*. Boa Vista: DLM, 2001 e VIEIRA, Jonas e KHOURY, Simon. *Gonzagão & Gonzaguinha – encontros e desencontros*. Rio de Janeiro: Viaman Gráfica e Editora, 2012.

¹⁶ “Dos grupos que chegaram nesta nova maré de rock tupiniquim, é o Barão Vermelho o que melhor transa o novo som. Blues e rock de garagem, despojamento e muita garra. É uma linguagem urbana, jovem e carioca que vai dos bares da “baixada” da Gávea e Leblon aos anti-heróis da Baixada fluminense.” MIGUEL, Antônio Carlos. *Revista Pipoca Moderna*, Rio de Janeiro: 1982, p. 38. Esta foi a primeira crítica ao disco “Barão Vermelho”, lançado em 1982.

¹⁷ ARAUJO, Lucinha & ECHEVERRIA, Regina. *Só as mães são felizes*. São Paulo: Globo, 2011; ARAÚJO, LUCINHA & ECHEVERRIA, Regina. São Paulo: Globo, 2001; SÁ, Jussara Bittencourt de. *Cazuza – no vídeo o tempo não para*. Tubarão: Unisul, 2006.



Vamos apresentar agora a análise de duas canções feitas no mesmo ano, 1988, fora portanto dos marcos da ditadura civil-militar, mas que são frutos desse período sem dúvida. São canções de Gonzaguinha e Cazuza que se propõe a pensar o Brasil e a nação naquele contexto.

Em 1988, o país vivia o governo Sarney, com inflação disparada e o Executivo “ganhando” mais um ano de mandato. A Constituinte chegando aos finais de seu trabalho para a sua promulgação em outubro. A “ressaca” da perda do movimento das diretas já e a eleição e morte de Tancredo Neves. Enfim, vários são os acontecimentos que estão “mexendo” com a cabeça de Gonzaguinha e Cazuza.

Vamos as canções:

É

(Gonzaguinha)

É!

*A gente quer valer o nosso amor
A gente quer valer nosso suor
A gente quer valer o nosso humor
A gente quer do bom e do melhor...*

*A gente quer carinho e atenção
A gente quer calor no coração
A gente quer suar, mas de prazer
A gente quer é ter muita saúde
A gente quer viver a liberdade
A gente quer viver felicidade...*

É!

*A gente não tem cara de panaca
A gente não tem jeito de babaca
A gente não está
Com a bunda exposta na janela
Prá passar a mão nela...*

É!

*A gente quer viver pleno direito
A gente quer viver todo respeito
A gente quer viver uma nação
A gente quer é ser um cidadão
A gente quer viver uma nação...*

A canção “É” foi lançada no LP, Corações Marginais (Moleque/WEA) e no mesmo ano foi cantada por Simone e Marlene já como uma música crítica ao contexto atravessado pelo país, mas ao mesmo tempo esperançosa. Vale observar que o título da

canção está no presente do indicativo: o “É”, é agora, ou seja, o momento chegou, ele não tem mais expectativas sobre o futuro. A ideia básica é que o futuro é agora. Relacionando com o conceito de canção da abertura cunhado por Marcos Napolitano e discutido anteriormente, essa canção não se encaixa neste perfil (como uma série de outras feitas por Gonzaguinha anteriormente), já que o futuro chegou.

A própria música, que começa com voz e violão, termina em um samba efusivo e entusiástico, demonstrando a vontade de agregar cada vez mais seus ouvintes. No final da música a sensação do ouvinte é que ele foi “engolido” por ela, ou seja, que ele também faz parte dessa nação que está sendo julgada.

Em relação a letra, acredito que o foco de Gonzaguinha era a discussão sobre os direitos. O “*A gente quer...*” repetido tantas vezes, era aquilo que foi negado até então (durante a ditadura). Amor e humor são reivindicados, assim como liberdade e felicidade. A mensagem central era que queremos nossos direitos que não foram respeitados até então. Atenção ouvinte porém, que nós não somos mais ingênuos (a gente não tem mais cara de panaca nem jeito de babaca, nossa bunda não tá mais exposta na janela). O final da letra (que foi a mais explorada no momento do lançamento pela Simone), é bem enfático no que “a gente quer...” viver uma nação e ser um cidadão. Para Gonzaguinha, após o fim da ditadura era chegado o momento de construção de um novo país, onde a experiência da plena cidadania fosse finalmente alcançada.

Brasil

(Cazuza, Nilo Roméro, George Israel)

*Não me convidaram
Pra esta festa pobre
Que os homens armaram
Pra me convencer
A pagar sem ver
Toda essa droga
Que já vem malhada
Antes de eu nascer*

*Não me ofereceram
Nem um cigarro
Fiquei na porta
Estacionando os carros
Não me elegeram
Chefe de nada*

*O meu cartão de crédito
É uma navalha*

*Brasil!
Mostra tua cara
Quero ver quem paga
Pra gente ficar assim
Brasil!
Qual é o teu negócio?
O nome do teu sócio?
Confia em mim*

*Não me convidaram
Pra essa festa pobre
Que os homens armaram
Pra me convencer
A pagar sem ver
Toda essa droga
Que já vem malhada
Antes de eu nascer*

*Não me sortearam
A garota do Fantástico
Não me subornaram
Será que é o meu fim?
Ver TV a cores
Na taba de um índio
Programada
Prá só dizer "sim, sim"*

*Brasil!
Mostra a tua cara
Quero ver quem paga
Pra gente ficar assim
Brasil!
Qual é o teu negócio?
O nome do teu sócio?
Confia em mim*

*Grande pátria
Desimportante
Em nenhum instante
Eu vou te trair
Não, não vou te trair*

A música “Brasil” foi gravada em 1987 e lançada no ano seguinte no LP Ideologia (Universal). Foi feita sob encomenda para o filme “Rádio Pirata”, de Lael Rodrigues. A letra é de Cazuzza e a música de George Israel e Nilo Roméro. Ainda em 1988 foi gravada por Gal Costa e entrou como a música de abertura da novela Vale Tudo, da Rede Globo.



A música é um rock, feita com três acordes (numa tentativa de aproximação com um estilo pop). A audição da canção permite perceber seu caráter de denúncia: Cazuzza canta com muita potência e energia todas as contradições e limitações do país, mas no momento de repactuar com a nação, é como se o fizesse com suavidade e doçura.

Essa música fala sobre exclusão. A ditadura acabou, mas mesmo assim não foi permitido a maioria da população participar do processo (ou dessa festa pobre, ou seja, das eleições). O que restou foi uma “droga malhada”, que foi imposta ainda antes do nascimento (ou seja, nossa “herança maldita”). A não participação nos processos decisórios impingiu que a maioria da população (e Cazuzza aí se inclui) ficasse de fora da festa (tomando conta dos carros, ou sem ser sorteado pro Fantástico), ou ainda, sem ser eleito ou subornado por ninguém. A crise econômica (cartão de crédito) assim como a alienação provocada pela TV impedem a participação na construção de um novo país. Na letra o Brasil ainda é um desconhecido (mostra sua cara), os tempos de ditadura acabaram, mas o país ainda precisa ser descoberto.

Porém, no final da canção, o artista se redime, apesar de todas as contradições expostas, ele nunca irá trair a pátria. Para Cazuzza, toda a contestação e denúncia feita na canção não invalida a necessidade de não abandonar o país, e sim construir um novo, que incorpore a maioria da população. Na realidade, para ele, o fim da ditadura abriu frestas para que “a grande pátria desimportante” se tornasse a grande pátria.

Finalizando então, as músicas feitas após 1985, ou seja, após o término na ditadura, ainda estão questionando e buscando o país esperado. Em 1988, essas duas músicas fizeram bastante sucesso e foram bastante executadas nos rádios e tevês¹⁸. Elas estão mostrando no pós-ditadura a necessidade esperançosa por um lado, de conquistar os direitos e a cidadania que foram negados ao longo dos anos anteriores, e por outro lado, a denúncia da exclusão do processo de participação e construção do país agora, sem militares no governo. De formas diferentes ambas aproximam a MPB e o rock, pois cada uma a seu modo e com seu tipo de expressão e criação musical, representa a desilusão que o fim da ditadura trouxe, já que o país sonhado ainda não havia se concretizado.

¹⁸ Apesar de não fazer parte da abertura da novela Vale Tudo como “Brasil”, “É” também fez parte de sua trilha sonora. Importante ressaltar que a novela Vale Tudo fez um sucesso enorme entre o público da época.



FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo, DBA Dórea Books and Art, 2002.

ARAUJO, Lucinha & ECHEVERRIA, Regina. *Só as mães são felizes*. São Paulo: Globo, 2011;

ARAUJO, LUCINHA & ECHEVERRIA, Regina. São Paulo: Globo, 2001; SÁ, Jussara Bittencourt de. *Cazuza – no vídeo o tempo não para*. Tubarão: Unisul, 2006.

BUSCÁCIO, Gabriela Cordeiro. “A chama não se apagou”: *Candeia e a Gran Quilombo – movimentos negros e escolas de samba nos anos 70*. Niterói: Dissertação de Mestrado apresentado ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal Fluminense, mimeo, 2005.

ECHEVERRIA, Regina. *Gonzaguinha & Gonzagão – uma história brasileira*. São Paulo: Leya, 2012.

MATTOS, Marcelo Badaró *Trabalhadores e sindicatos no Brasil*. Rio de Janeiro: Vício de Leitura, 2002.

MIGUEL, Antônio Carlos. *Revista Pipoca Moderna*, Rio de Janeiro: 1982

NAPOLITANO, Marcos. *Seguindo a canção – engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)*, São Paulo: Annablume/Ed. Fapesp, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975-1982). In: São Paulo: *Revista de Estudos Avançados* 24 (69), 2010.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira – cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Brasiliense, 5ª edição, 2004, p.183.

RIBEIRO, Júlio Naves. *Lugar Nenhum ou Bora Bora? Narrativas do “rock brasileiro anos 80*. São Paulo: Annablume, 2009.

SILVA, Alberto Moby. "A breve e profícua vida do compositor Julinho de Adelaide" In. *História Questões & Debates – MPB*, Curitiba: Ed. UFPR, ano 16 – nº 31, julho-dezembro de 1999.



VIEIRA, Airton. *Você conhece esse moleque da cara Gonzaga*. Boa Vista:

DLM, 2001.

VIEIRA, Jonas e KHOURY, Simon. *Gonzagão & Gonzaguinha – encontros e desencontros*. Rio de Janeiro: Viaman Gráfica e Editora, 2012.