

No olho do redemoinho, tudo muda ao nosso redor a infância nas canções do rock nacional da década de 1980

Elisangela da Silva Machieski

Doutoranda em História pela Universidade do Estado de Santa Catarina (UDESC)

Scheyla Tizatto dos Santos

Doutoranda em História pela Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC)

Resumo

Um redemoinho de imagens, sons e movimentos compõe a década de 1980. Iniciava-se o processo de redemocratização, um novo Código de Menores, também, marcou o período. Nascia, em 1985, o Movimento Nacional de Menino e Meninas de Rua e a nova Constituição em 1988. Neste contexto está centrado o recorte temporal deste trabalho, a década de 1980. Período em que o Brasil vivenciou experiências que mudaram profundamente a ordem política, econômica e social, que servem como moldura para pensar os desdobramentos musicais da década. O cotidiano dos anos 80 fora registrado na produção musical, o que nos leva a estabelecer um debate sobre a utilização da temática “infância” nas músicas, consumidas pelos jovens no Brasil, essencialmente as do gênero rock, pela característica poética que assume. Assim, essa proposta parte da ideia de que as composições que sublinharam o rock nacional brasileiro, durante o período de reabertura política, fizeram uso de imagens da infância, geralmente associada à pobreza, de forma alegórica para evocar um passado recente. Para compor nossa hipótese trabalhamos com as canções “Milagres” (1985), “Barão Vermelho”, “Teerã” (1986), “Paralamas do Sucesso” e “A canção do senhor da guerra” (1983), “Legião Urbana”. A partir de uma análise dos parâmetros internos da linguagem e dos parâmetros externos das canções, que se aproximam pelos aspectos melódicos e por seu contexto histórico, buscamos abarcar esta dimensão analítica das produções, alinhando uma perspectiva teórica e metodológica da História do Tempo Presente em diálogo com a Música e a História da Infância.

Palavras-chave história, infância, música, juventude.

Abstract

Un remolino de imágenes, sonidos y movimientos componen la década de 1980. Con el proceso de democratización comenzado, un nuevo Código de Menores hizo huella en el período. Nació, en 1985, el Movimiento Nacional de Menino e Meninas de Rua y, en 1988, la nueva Constitución. En este contexto se centra el marco temporal de ese estudio, período en el que Brasil vivió experiencias que cambiaron profundamente la vida política, económica y social y que sirve como marco para pensar acerca de los

acontecimientos musicales de la década. La vida cotidiana de los años 80 fueran registrados en la producción musical, lo que nos lleva a establecer un debate sobre el uso del tema "Infancia" en la música, consumida por los jóvenes, principalmente del género rock, por la función poética que toma. Así, tuvimos esta propuesta, a partir de la idea de que las composiciones que hacían parte del rock nacional de Brasil, durante el período de reapertura política, hicieron uso de las imágenes de la infancia, por lo general, asociadas a la pobreza, para evocar el pasado reciente. Para componer nuestra hipótesis, trabajamos con las canciones "Milagres" (1985), "Barão Vermelho", "Teerã" (1986), "Paralamas do Sucesso", y "A canção do senhor da guerra" (1983), "Legião Urbana". A partir de un análisis de los parámetros internos de lenguaje y los parámetros externos de las canciones, que se acercan a los aspectos melódicos y por su contexto histórico, buscamos incluir esta dimensión analítica de la producción, acercándonos a una perspectiva teórica y metodológica de la Historia del Tiempo Presente en el diálogo con la música y la Historia de la Infancia.

Keywords historia, música, infancia, juventud.

Introdução: o cinema, a rua e a música

Era uma noite fria da década de 1980, na cidade de São Paulo, Pixote era levado da delegacia para a FEBEM¹ em um camburão. Um menino franzino, com apenas 10 anos de idade, chegava à instituição “correcional”, a frase na parede, se soubesse Pixote ler, avisava: “Respeite a Ordem”. Mesmo não sabendo ler, Pixote acabou entendendo o recado de um dos funcionários responsáveis pela disciplina “Aqui ninguém apanha de bobeira”. Foram noites de pouco sono, dias de alimentação insuficiente e muita violência. Depois de conhecer a realidade da instituição, Pixote ganhava as ruas, local onde “aprimorou” a criminalidade. O final do filme², um tanto lúdico, mostra o menino Pixote caminhando na estrada férrea, equilibrando-se na corda bamba da vida.

Assim como Pixote, protagonista do filme de Hector Babenco, existiram tantos outros meninos e meninas que circulavam pelas ruas na década de 1980. Esse período assinalado pela redemocratização brasileira foi marcado pela efervescência dos movimentos sociais. Entre o verão de 1984 e o outono de 1985 as ruas do país, principalmente das grandes capitais, foram tomadas por enormes movimentações populares. A população associada a partidos de oposição ao regime reuniam multidões, era o “Movimento Diretas Já”, que, iniciado em 1983, ganhava força. Associada a estas grandes manifestações surgiram vários movimentos sociais de base, oriundos de diversos matizes, entrava em pauta a discussão dos direitos políticos, civis e sociais, o que incluía a luta pelos direitos das crianças e adolescentes.

Inúmeras foram às disputas, travadas no campo social, ao que se refere à questão da infância no país. O contexto da década de 1980 foi marcado por importantes e decisivas conquistas, e, também, pelo surgimento de grupos e entidades em prol da infância brasileira. E essas ações acabaram por culminar na formulação da constituição e posteriormente no Estatuto da Criança e do Adolescente em 1990.

1 Fundação Estadual de Educação do Menor.

2 PIXOTE, a lei do mais fraco. Direção de Hector Babenco. Roteiro de Hector Babenco e Jorge Duran. Brasil. Produzido por Embrafilme e HB Filmes. Dist. Embrafilme, 1980. 1 fita (120 min); colorido: VHS.

Toda essa movimentação em prol da infância, na década de 1980, se fazia presente na discussão midiática, principalmente na mídia impressa. Em um texto³, publicado nos anais de XXVII Simpósio Nacional de História, Silvia Arend afirmou ter coletado aproximadamente 1600 matérias referentes ao tema da infância, na década de 1980 e 1990, no Jornal Folha de São Paulo. Como metodologia, a historiadora utilizou a página virtual do jornal e pesquisou com as seguintes palavras-chave: Criança; Menor; Garota/o; Menina/o; Infantil; Infância; Juventude; Família; Planejamento familiar; Aborto; Escola; Aluno; Filho; Brincar; Brinquedo; Sarampo; e Desnutrição.

Não diferente dessa infinidade de publicações nos jornais, a década de 1980 foi marcada por inúmeras publicações de relatórios. Cifras e mais cifras, publicações da UNICEF⁴, sobre crianças abandonadas na América Latina, apresentavam, mesmo que com oscilação números compreendidos entre 15 e 40 milhões, durante a década de 1980. Por sua vez, as informações nacionais ficaram por conta da FUNABEM⁵, que publicou, em 1985, uma estimativa que existia, no Brasil, 7 milhões de “menores abandonados”⁶.

Assim, o contexto da infância pobre e abandonada não foi refletida apenas nos jornais ou relatórios, ela ganhou a tela dos cinemas, como mostrou a abertura desse artigo, e não parou por aí. A temática tomou o campo da produção musical e tocou nas vitrolas e nos ouvidos de boa parcela da juventude que vivenciou o período do embalado rock brasileiro dos anos 1980.

Para dar sequência na escrita, cabe ressaltar que a proposta desse artigo parte da ideia de que as composições que sublinharam o rock nacional brasileiro, durante o período de reabertura política, fizeram uso de imagens da infância, geralmente associada à pobreza, de forma alegórica para evocar um passado recente. Para compor nossa hipótese trabalhamos

3 Ver: AREND, S. M. F. “Infâncias e redemocratização: uma visão a partir da Imprensa (Brasil - 1980 – 1990)”. In: SIMPÓSIO NACIONAL DE HISTÓRIA, 27, 2013, Natal, RN. Anais do XXVII Simpósio Nacional de História – Conhecimento Histórico e Diálogo Social. Natal, 2013.

4 O Fundo das Nações Unidas para a Infância.

5 Fundação Nacional do Bem-Estar do menor.

6 Informações e estimativas retiradas de: ROSEMBERG, F. “Crianças e adolescentes em situação de rua: do discurso à realidade”. In: FRY, P. (Org.). Ciências sociais hoje: pluralismo, espaço social e pesquisa. São Paulo: ANPOCS, 1995. p. 230-244.

com as canções: Milagres (1985) do grupo Barão Vermelho, Teerã (1986), do grupo Paralamas do Sucesso e O senhor da guerra (1983), da banda Legião Urbana. A partir de uma análise dos parâmetros internos da linguagem e dos parâmetros externos das canções, que se aproximam pelos aspectos melódicos e por seu contexto histórico, buscamos abarcar esta dimensão analítica das produções, alinhando uma perspectiva teórica e metodológica da História do Tempo Presente em diálogo com a Música e a História da Infância. Assim percorremos um trajeto em meio ao contexto da década de 1980, tendo como pauta a infância, sua legislação e os movimentos sociais em prol desta.

Infância em pauta: legislação e movimentos sociais da década de 1980

A década de 1980 fora marcada por um processo lento e gradual para a (re)abertura política, quando em janeiro de 1985 era eleito, através de eleições indiretas, pelo Congresso Nacional, o novo presidente do Brasil: Tancredo Neves. Porém, Tancredo foi internado dias antes da posse, assumindo, então, seu vice José Sarney. No mês seguinte, com a morte do presidente, Sarney ocupou, oficialmente, o cargo da presidência.

Ao que se refere à legislação infanto-juvenil estava vigente desde outubro de 1979, o segundo Código de Menores. Instaurado sob o decreto lei nº 6.697, o novo código tinha por base a teoria da situação irregular, na qual os/as menores crianças e adolescentes fora da norma, ou seja, em situação de abandono e/ou de rua, carência, vitimização e de infração penal eram vistos e tratados como sendo uma “patologia social”. Por isso, pode ser percebido como um instrumento jurídico que visava regularizar da situação do/a menor. O código dispõe sob caráter de assistência, proteção e vigilância aos/as menores que até dezoito anos se encontrassem em situação irregular, assim como também os com faixa etária entre dezoito e vinte e um anos, em casos expressos em leis.

Diferente do Código de Menores de 1927, o Código de 1979 apresentava no seu primeiro artigo que as medidas de caráter preventivo aplicavam-se a todos os sujeitos com idade inferior a dezoito anos, independente de sua situação. Aqui, pode-se pensar o termo situação de duas maneiras distintas, mas que acabam por se entrelaçar: a situação irregular, a

diferença entre ser a criança ou ser menor, que por sua vez estabelece relação direta com a outra situação, a situação econômica. Ou seja, o Código continuava a segregar a infância pobre da infância não pobre, separava o menor da criança.

Em seu artigo 2º, o Código de Menores de 1979, considerava o/a menor em situação irregular quando:

I privado de condições essenciais à sua subsistência, saúde e instrução obrigatória, ainda que eventualmente, em razão de:

- a) falta, ação ou omissão dos pais ou responsável;
- b) manifesta impossibilidade dos pais ou responsável para provê-las;

II vítima de maus tratos ou castigos imoderados impostos pelos pais ou responsável;

III em perigo moral, devido a:

- a) encontrar-se, de modo habitual, em ambiente contrário aos bons costumes;
- b) exploração em atividade contrária aos bons costumes;

IV privado de representação ou assistência legal, pela falta eventual dos pais ou responsável;

V Com desvio de conduta, em virtude de grave inadaptação familiar ou comunitária;

VI autor de infração penal.⁷

Pode-se perceber, por meio do fragmento acima, que o Código de Menores era permeado por valores morais e com um tom policialesco destinava ao “menor”, ao contrário da situação de vítima, o papel de réu, na qual através de suas atitudes, assim como as de sua família, o Juizado de Menores, na figura do juiz, decidiria qual o melhor destino para o “menor”.

O Código de Menores foi alvo de duras críticas na década de 1980, fator que desencadeou no surgimento de vários movimentos em prol da descaracterização do menor. Como exemplo desta mobilização podemos citar o Movimento Nacional de Meninos e Meninas de Rua – MNMMR – fundado em 1985, este agregava educadores/as, militantes de diversas áreas que somados aos meninos e meninas em situação de rua buscavam pelos direitos da criança e do adolescente. A MNMMR defendia a ideia da criança e do adolescente como sujeitos de direitos, diferente de outras ideias, circulantes nos primeiros anos da década de

7 BRASIL. Lei N.6.697, de 10 de outubro de 1979. Capítulo I. Artigo 2º.

1980, que concebiam as crianças e os adolescentes como objetos de proteção social de controle, disciplinamento e repressão social⁸.

A preocupação com a situação em que se encontravam as crianças e adolescentes do Brasil, neste período, mobilizou a criação da Pastoral do Menor. Segundo Ângela Pinheiro, as atividades iniciaram-se na Arquidiocese de São Paulo, em 1978, espalhando-se por inúmeras dioceses do país, principalmente nos primeiros anos da década de 1980. Além da Pastoral, a Igreja Católica elegeu o menor como temática para a Campanha da Fraternidade de 1987.

Ambos os movimentos, a Pastoral do Menor e MNMMR, associados a outros movimentos foram responsáveis pelo Fórum Permanente das Entidades não governamentais dos Direitos das Crianças e Adolescentes, FPDCA. A partir desta movimentação a concepção da criança e do adolescente como sujeitos de direitos foi divulgada em âmbito nacional. De acordo com Ângela Pinheiro o movimento caminhou de duas maneiras. Primeiramente, através de redes com estruturas que foram capazes de levar as ideias para os mais diversos espaços do território nacional. Segundo, a produção de material informativo e educativo ressaltando a importância da Assembleia Nacional Constituinte⁹.

Em outubro de 1988, a Constituição Federal era promulgada. Enfim, as crianças recebiam a concepção de sujeitos de direito. Com um capítulo dedicado especificamente para a criança e o adolescente, a Constituição rompia com a ideia da situação irregular e universalizou o direito para todas as crianças e adolescentes. Vejamos os principais direitos garantidos através do artigo 227:

É dever da família, da sociedade e do Estado assegurar à criança e ao adolescente, com absoluta prioridade, o direito à vida, à saúde, à alimentação, à educação, ao lazer, à profissionalização, à cultura, à dignidade, ao respeito, à liberdade e à convivência familiar e comunitária, além de colocá-los a salvo de toda forma de negligência, discriminação, exploração, violência, crueldade e opressão.¹⁰

8 PINHEIRO, A. Criança e adolescente no Brasil: porque o abismo entre a lei e a realidade. Fortaleza: Editora Universidade Federal do Ceará, 2005. p.169.

9 Idem, p.176.

10 BRASIL. Constituição Federal, 05 de outubro de 1988. Artigo 227.

O amplo leque de direitos assegurados à criança e adolescente estava sob a responsabilidade da família, da sociedade e do Estado. Contudo, outro fator merece destaque: a distância, o abismo existente entre a legislação e a realidade continuava.

Esse abismo existente entre a realidade e as leis fez com que os movimentos sociais em prol da infância continuassem atuantes. Como afirmado anteriormente, a temática da infância circulou por vários “ares”: mídia, legislação, cinema, literatura. Mas foi por meio da música que chegou ao público jovem. O rock nacional brasileiro era feito e ouvido por jovens e conseguiu estabelecer uma maneira de comunicar, com pitadas fortes de humor e rebeldia, uma nova percepção da realidade que os cercava. A experiência do cotidiano vivido, do cenário que os cercava, a sensação de descontentamento e insatisfação foram apresentadas nas músicas num linguajar de (e para) jovens. Assim, a temática da infância, principalmente a pobre, ganhava os palcos do rock nacional brasileiro na década de 1980.

As vozes da canção: música e infância na década perdida?

Os sons do passado e as paisagens sonoras¹¹ que emergem na produção musical brasileira, a elaboração das memórias sonoras em ambiente nacional, colocam o Brasil em destaque como produtor de música em escala internacional¹². Neste cenário, se delineia uma cultura de produção musical como uma “tradição inventada”¹³ que permeia ouvidos, corações

11 Paisagem sonora é um termo elaborado por Murray Schafer que significa o ambiente sonoro. Essa noção será abordada ao longo deste trabalho. No livro *Afinação do Mundo* Schafer define que o ambiente sonoro “pode referir-se a ambientes reais ou a construções abstratas, como composições musicais e montagens de fitas, em particular quando consideradas como um ambiente”. SCHAFER, R. M. *A afinção do mundo*. São Paulo: Editora UNESP, 2001. p.366.

12 Para Marcos Napolitano, o Brasil representa “uma das grandes usinas sonoras do planeta”, e, por isso, é um lugar privilegiado para ouvir e pensar a música.

13 Para Hobsbawm, existem tradições inventadas construídas e institucionalizadas, com ritos e símbolos bem definidos, cuja marca é o forte propósito de impor certos valores e a tentativa de criar laço com um suposto passado histórico utopicamente estanque, sem inovações, como se isso fosse possível. Esse “tipo” de tradição ainda lança mão de elementos antigos em cenários contemporâneos. Por outro lado, existem as tradições desenvolvidas em grupos fechados e ainda aquelas surgidas de maneira informal, bem com aquelas chamadas por Hobsbawm de genuínas, o tipo de tradição com velhos hábitos ainda conservados. É necessário estabelecer as possíveis diferenciações entre tradição, costume e convenções ou rotina, a primeira de características invariáveis, de função simbólica e ritualista, enquanto as demais são variáveis e possuem funções técnicas, não ideológicas, assim, devemos considerar a invenção das tradições essencialmente um

e mentes em dimensões nacionais. Por esse fator, a música participou e segue como suporte do cotidiano dos brasileiros, salvaguardado as especificidades regionais, em pelo menos todo século XX, construindo trilhas sonoras e sinfonias que são repositórios de temáticas marcadas pelo tempo.

Segundo Marcos Napolitano, “a música brasileira, conseguiu, ao menos nos últimos quarenta anos, atingir um grau de reconhecimento cultural que encontra poucos paralelos no mundo ocidental”¹⁴. Para este historiador, o Brasil é uma das grandes indústrias sonoras do planeta. Este elemento identifica a diversidade das produções musicais em todo território nacional, assim como também, desenha os interesses da indústria da música e do entretenimento.

Canções são repositórios de memórias, imagens e histórias, são formas de acesso ao passado, ao imaginado, ao vivido, são representações do tempo e fontes para escrita historiográfica. Sendo escritas, sonoras, orais, visuais, ao pensar em fontes o tempo presente oferece ao historiador uma gama de possibilidades. As diversas maneiras de manusear uma fonte me remeteram a provocação da musicóloga Heloísa Valente, que convida os historiadores e demais pesquisadores da área de ciências humanas a pensar um “mundo que nos governa pelos ouvidos”¹⁵.

Portanto, a música pode ser entendida como suporte de uma mensagem sobre o seu tempo, e, sobretudo, sobre as permanências de um passado compartilhado pelo compositor e intérprete. Entender as composições como testemunha é atribuir-lhe mais uma possibilidade de análise no campo historiográfico, para Moraes, “... a canção e a música popular poderiam ser encaradas como uma rica fonte para compreender certas realidades da cultura popular e desvendar a história de setores da sociedade pouco lembrados pela historiografia”¹⁶.

processo de formalização e ritualização, caracterizado por referir-se ao passado, mesmo que apenas pela imposição da repetição. HOBBSAWM, E. A era dos extremos: o breve século XX. 1941-1991. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.09.

¹⁴ NAPOLITANO, M., op. cit., p.07.

¹⁵ VALENTE, H. As vozes da canção na mídia: Via Lettera/Fapesp, 2003. p. 27.

¹⁶ MORAES, J. “Música e História: Canção popular e conhecimento histórico”. In: Revista Brasileira de História, São Paulo, vol.10. p.204.

Propondo um diálogo entre a música e a história da infância, especialmente neste artigo, o rock produzido no cenário brasileiro, compreendemos as canções aqui analisadas como mais uma das múltiplas vozes¹⁷ que se propaga em meio aos movimentos de contestação social da década de 1980. Assim, selecionamos três composições poético-musicais, de diferentes grupos, que fazem uso da temática infância, sobretudo, de uma infância pobre que vivia nas e das ruas, compondo e se misturando com a arquitetura do espaço urbano.

No ano de 1984 os músicos da banda juvenil¹⁸ “Barão Vermelho”, lançaram pela gravadora “Som Livre” o long-play intitulado “Maior Abandonado”, o seu terceiro disco, que marcou a ascensão do grupo no universo do rock brasileiro, nas mídias e nos catálogos de shows¹⁹. O disco de onze canções, entre elas, “Maior Abandonado”, “Por que a gente é assim?”, “Milagres” e “Bete Balanço”, apresenta composições em parcerias entre Cazuzza e Frejat, mas também de outros músicos que orbitavam o cenário rock brasileiro.

A canção abordada neste artigo, “Milagres”²⁰, foi selecionada pela temática poética da letra. Composta em parceria por Cazuzza, Denise Barroso e Frejat, inscreve a infância no cenário urbano marcado pela distinção social, fome, violência e de certa ironia sobre fé, como o próprio título sugere. A voz de Cazuzza e a sonoridade dançante da música compõem a moldura ao quadro que a mensagem propõe.

A melodia iniciada pelos acordes da guitarra, instrumento de identificação simbólica da juventude e da contestação, desde pelo menos os anos 1950, travam o diálogo entre as vozes dos demais instrumentos da canção, sobretudo à sonoridade do piano elétrico que é uma marca do gênero rock pós Rock’in’Rio, chave para a interpretação da própria trajetória do

17 ZUMTHOR, P. A letra e a voz. São Paulo: Companhia das Letras, 1997. p.50.

18 A definição de juvenil para banda Barão Vermelho foi escolhida pela historiadora Aline Rochedo, na dissertação “Os filhos da revolução” A juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980. 2011. 152 f. Dissertação (Mestrado) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011. Para a autora, a categoria juvenil aparece relacionada com a identificação de grupo e de comportamento musical. Embora saibamos que as escutas, produções, performances e consumo musicais não são delimitados apenas pela juventude, a utilização de juvenil nos ajuda a pensar a formação e a identificação dos músicos que compõem a banda.

19 Idem, p.54.

20 BARROSO, CAZUZA, et al. Milagres. In: Barão Vermelho – Maior Abandonado. Rio de Janeiro: Som Livre, 1984. Lado A, canção 05.

grupo Barão Vermelho entre os anos de 1985 e 1987. A melodia da canção assume um caráter dançante que revela o tom de ironia presente na composição poética, por interpretar no mundo lírico, a cidade, os atores sociais e a vida cotidiana, como pode ser observado na letra:

Milagres
(Cazuza; Denise Barroso; Frejat)

Nossas armas estão na rua/É um milagre/Elas não matam ninguém/A fome está em toda parte/Mas a gente come/Levando a vida na arte/Todos choram/Mas só há alegria/Me perguntam/O que é que eu faço? E eu respondo: "Milagres, milagres"/As crianças brincam/Com a violência/Nesse cinema sem tela/Que passa na cidade/Que tempo mais vagabundo/Esse agora/Que escolheram pra gente viver/Todos choram/Mas só há alegria/Me perguntam/O que é que eu faço/E eu respondo: "Milagres, milagres".

O eu lírico da canção transmite a mensagem de um observador social, que fita a rua e a cidade com as lentes da arte. A vocalidade de Cazuza acompanhada pela bateria bem marcada, pelos teclados e entrecortada por uma pequena intervenção de guitarra, formam o conjunto das vozes instrumentais que elaboram uma paisagem sonora urbana, e remetem ao ambiente dançante. Esses elementos que compõem a canção e a mensagem que se pretende passar sobre o social, sobretudo, sobre a infância, constituíram temáticas pungentes no debate político do período.

A poética da canção constrói uma cartografia urbana e retrata por meio da antítese distinções sociais, violência, alegria, arte, ironia, temáticas caras ao rock brasileiro na década de 1980 e do próprio desenho do Brasil da redemocratização. É neste contexto que fazemos a leitura da “criança” inserida na terceira estrofe, e dos possíveis diálogos com as produções midiográficas, com os movimentos sociais e com a pauta legislativa sobre a infância.

Como já visto no Código de Menores de 1979, o seu tom policialesco atribuída ao “menor” a condição de réu, por relacionar, em grande medida o “menor” com restrições e infrações, além de separar o “menor” da criança. Assim, ao trazer para letra da canção a criança relacionada à violência na passagem “As crianças brincam com a violência”, os compositores se

relacionam com a ideia ambígua de infrator e vítima, uma vez que elaboram uma paisagem sonora e lírica que se abre para as duas interpretações.

Na composição de Cazuzza, Frejat e Barroso elas “brincam” com a violência, e este ato de diversão que é vocalizado pelo cantor aparece sublinhado pela melodia dançante, assim é possível elaborar algumas interpretações: a primeira delas é tom irônico utilizado ao contrapor palavras que soam como contraditórias, como seria possível brincar com a violência? Uma mistura entre o mundo infantil e o mundo adulto. Assim a música traz a tona, o cotidiano dessas crianças que tinham a violência como algo corriqueiro, que pelas ruas da cidade realizavam assaltos e cometiam agressões, como se aquilo fosse seu momento de brincadeira. Podemos pensar, também, na negação da vulnerabilidade da infância abandonada, pois brincar com a violência é diferente do ato de estar vulnerável a ela, a utilização da violência como uma maneira de diminuir a impetuosidade de viver nas ruas. Vale lembrar que a vulnerabilidade do “menor” era um debate corrente nas mídias impressas e audiovisuais do período, a exemplo do filme *Pixote* de Hector Babenco 1981, que abre este artigo e das legislações sobre a infância aqui abordadas.

O fator irônico desta canção, e do próprio conjunto do disco, chamou atenção da crítica no ano de seu lançamento. Em linhas gerais se questionou o lugar social que os músicos/compositores ocupavam e como perceberam ou expressaram, nesta canção, uma realidade social do Brasil. Tal questão nos leva a pensar sobre a relação entre o compositor e a sua obra e de como as lentes do artista sobre o mundo se apresentam no resultado final de seu trabalho. É importante ressaltar que estas lentes e escutas de um artista, compositor e músico são dimensões políticas, econômicas e sociais que se apresentam nas negociações entre o individual e o coletivo, e nesta perspectiva é possível tramar os fios das redes sociais nas quais estão envolvidos²¹. Em entrevista ao *Jornal do Brasil*, Cazuzza responde:

No tempo em que escrevia estas canções, Cazuzza não acreditava que pudesse compor um rock como Brasil, escrito na terceira pessoa. “Como sou um privilegiado, achava que não podia falar dos menos

21 CERUTTI, S. “Processo e Experiência: indivíduos, grupos e identidades em Turim no século XVII”. In: REVEL, J. (Org.). *Jogos de Escala: a experiência da microanálise*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas Editora, 1998. p.181.

privilegiados. Isso era uma caretece. O artista pode tudo”. “Nunca fui pobre”, revela. E o Brasil de Cazuzza não é o mesmo do guardador de carros.²²

De todo modo, seu papel de “rebelde”, no centro de uma rede conservadora da capital carioca, não reverberou de uma forma mais incisiva para nos ajudar a pensar a história por meio de suas canções, sobretudo quando direcionamos o foco de nossa análise sobre a questão do “menor” em situação de risco. A própria voz “rebelde” do compositor se apresenta em defesa de uma distinção social e por que não dizer de classe? Segundo Rochedo, a verve de compositor de Cazuzza tendia mais para MPB, Bossa Nossa e depois o Rock’n’Roll²³, mas com o recurso da ironia, “Milagres” em seu conteúdo temático, propõe uma interpretação sobre o quadro social no qual a criança de rua se faz presente. A visibilidade da infância em flerte com a violência nos permite ler que o debate sobre a vulnerabilidade da criança extrapola as bancadas legislativas e midiográficas.

Diferente da canção “Milagres”, do grupo “Barão Vermelho”, a produção de “Paralamas do Sucesso” 1986, a canção “Teerã”²⁴, do disco intitulado *Selvagem?*²⁵, aborda a violência presente no cenário de guerra e inscreve a criança como sujeito ativo dessa paisagem, além de propor um paralelo com a condição da criança de rua no Brasil. A mensagem da canção se relaciona com o cotidiano social das metrópoles, com a escrita dos jornais, e das imagens da televisão e do cinema, sendo uma voz que alcança o público jovem do país. Portanto, podemos afirmar que a circulação dessa canção no cenário rock contribuiu para estabelecer o debate social na produção desse gênero. Para Rochedo, a banda “Paralamas do Sucesso” é a expressão da mudança nas temáticas do rock nacional, principalmente por trazer

22 Jornal do Brasil, 31 de dezembro de 1989.

23 ROCHEDO, A., op. cit., p. 54.

24 BARONE, RIBEIRO et al. Teerã. In: *Selvagem?*. Rio de Janeiro: EMI, 1986. Lado A, faixa 02. Na letra da canção a referência direta a Guerra Irã-Iraque, quando houve recrutamento de crianças para compor o exército. Há uma estimativa de 200 mil crianças alistadas e um total de 500 mil mortas. TABAK, J. As vozes de ex-crianças soldado: reflexões críticas sobre o programa de desarmamento, desmobilização e reintegração das Nações Unidas. 2009. 169 f. Dissertação (Mestrado em Relações Internacionais) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro 2009. p. 31.

25 PARALAMAS DO SUCESSO. *Selvagem?*. Rio de Janeiro: EMI, 1986.

no álbum “Selvagem?” um desencanto com a realidade e com o próprio projeto de redemocratização²⁶.

Durante quinze semanas consecutivas o disco “Selvagem?”, ficou entre os dez mais vendidos e mais pedidos nas rádios do Rio de Janeiro²⁷, suas canções passaram a constituir uma cartografia sonora do espaço urbano, e criaram laços de identificação entre emissor e receptor. Vale destacar que o gênero musical adotado pelo grupo era relativamente novo para as escutas urbanas no Brasil, e que passaram a ser utilizada para contar as histórias de surfistas e nas telenovelas. A inserção da canção nestes meios contribuiu para a propagação das inquietações sociais e com a exposição da criança às armas, à violência e à mendicância, elementos que foram largamente debatidos na imprensa, que na década de 1980 ganhavam força de lei, e por isso, passaram a fazer parte de uma discussão política do cotidiano. Assim, a iconografia da dor e a difusão da imagem da criança como um ser que precisa de proteção está presente na linguagem da canção, a qual entendemos como um suporte das inquietações dos músicos e compositores em sua temporalidade, como observamos na letra:

Teerã

(Herbert Viana/João Barone/Bi Ribeiro)

Por quanto tempo ainda vamos ver/ Fotografias pela manhã/ Imagens de dor/ Lições do passado/
Recentes demais pra esquecer/ E o futuro o que trará?/ Para as crianças em Teerã/ Brincar de soldado
por entre os escombros/ Os corpos deitados não fingem mais/ E as marcas de sangue no chão são
lembranças difíceis de apagar /Será que ainda existe razão pra viver/ Em Teerã Por quanto tempo
ainda vamos ter/ Nas noites frias e nas manhãs/ Imagens de dor/ Em rostos marcados/ Pequenos
demais pra se defender/E o futuro o que trará/ Se essas crianças vão sempre estar/ Pedindo trocado
pros vidros fechados/ Sentando no asfalto sem perceber/ Que as marcas de sangue no chão são
lembranças difíceis de apagar/Será que ainda existe razão pra viver/ Em Teerã

No aspecto melódico a canção é introduzida ao som de duas notas de bateria que dialoga com demais instrumentos de percussão. As vozes da guitarra e do baixo se mantêm ao longo da música conversando com o gênero “Ska”, que se expressa por meio de três notas ao

26 ROCHEDO, A., op. cit., p. 135.

27 Levantamento realizado no periódico Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 1985.

longo da canção. A bateria, o baixo e a guitarra, mais os efeitos sonoros dos teclados, criam uma tensão em helicoidal na melodia, e quebra o continuum melódico sugerindo uma paisagem sonora de vertigem. Embora, o “Ska” também seja uma sonoridade que estimula os corpos à dança, o seu conteúdo poético expressa críticas à violência na sociedade em defesa da paz e da igualdade. A canção do grupo “Paralamas do Sucesso” estabelece um diálogo com a inspiração do gênero musical.

A iconografia da dor que se expressa na canção, e que foi apropriada pelas mídias para construir um cotidiano da guerra e da violência inscreve o debate internacional na pauta das preocupações sobre a infância no Brasil. Assim, ao inserirmos esta canção no contexto histórico brasileiro, conseguimos perceber que o campo de uma guerra civil se inscreve na nossa história urbana e paralelamente com Teerã se expressa pelo signo da intolerância. Ao questionar sobre o “futuro das crianças de Teerã” vulneráveis a violência e a intolerância, com manchas de sangue que se mistura com o concreto do espaço urbano, a canção permite compreender a realidade do mundo lírico presente na letra. Assim como, questionar como a infância aparece nas canções produzidas e consumidas por jovens brasileiros?

Diferente da ironia da canção “Milagres”, tanto na sua estrutura melódica interna, como na estrutura poética externa, “Teerã” sugere uma paisagem sonora da cidade, que em uma perspectiva sobre a infância demonstra um diálogo entre as leituras do jornal, e a vida que acontece no cotidiano da metrópole “ao lado de fora dos nossos retrovisores fechados”. A tensão melódica da repetição das notas, os efeitos sonoros que nos provocam vertigem nos sugerem o mal-estar do labirinto que relaciona cidade e escuta da sonografia urbana, assim, ao pensar a canção – letra e música – buscamos compreendê-la em duas perspectivas: chamar atenção para “Teerã” pode levar o ouvinte a pensar sobre suas crianças no semáforo e a de que os debates sobre a infância foram propagados na música brasileira elaborando paisagens sonoras e memórias musicais. “Teerã” é uma canção que faz uso e remete às paisagens sonoras da metrópole, que para Certeau é constituída por espaços em arquitetura dos sentidos e de espaços vividos de multidão em marcha, lócus da televisão, da indústria, do consumo, da

comunicação²⁸. Assim, a imagem das crianças no semáforo, e no retrovisor do carro dialoga com um olhar metropolitano sobre os espaços e sobre a infância, que pode ser lida em uma chave de interpretação de relações internacionais, mas como uma realidade das cidades brasileiras e da própria preocupação com a infância abandonada.

Narrada em terceira pessoa, a canção se constitui em crônica social ao trazer para o debate a vulnerabilidade da criança e da infância tanto no Brasil, como no Oriente Médio. A tônica pungente da discussão gira em torno da proteção da criança, e, portanto, construindo uma perspectiva sobre a infância vitimizada, seja no cenário de guerra, seja pelas ruas da cidade. Em “Teerã” as crianças são vítimas, a visão não é mais de “réu”, como presente no Código de Menores de 1979, e nem ambígua como na canção “Milagres”. Assim, “Teerã” é uma voz fonográfica e radiofônica do próprio Movimento Nacional de Meninos e Meninas de Rua e da Pastoral do Menor, vozes e debates que reverberam nos direitos adquiridos no artigo 227 da Constituição Federal de 1988.

Para finalizar, “A Canção do Senhor da Guerra”²⁹, gravada em fita demo em 1983³⁰ ao som de uma melodia “Punk Rock” pela banda “Legião Urbana” explora de forma lírica uma paisagem sonora de guerra. A mensagem da canção narra o recrutamento, o cotidiano, e os interesses do capital gerado e gestado por um conflito bélico. Neste contexto inscreve a criança como protagonista da luta armada, ainda que de forma compulsória, e extrapola as noções de infância abordadas nas canções analisadas neste texto, como também a própria ideia da antítese réu/vítima presente no desenvolvimento das legislações sobre a infância da década de 1980. Nesta canção, a criança assume o papel de vítima do processo beligerante.

Na voz de Renato Russo, a canção representa tensão e inquietação da mensagem que se propõem, além de configurar como uma crítica à vulnerabilidade representada na antítese vida/morte, em nome do desenvolvimento do capital, motor dos conflitos bélico. A palavra cantada cria um ambiente musical entre três atores sociais, o “narrador”, “o jovem” e o

28 CERTEAU, M. A invenção do cotidiano I: as artes do fazer. Petrópolis: Vozes, 1998. p.173.

29 RUSSO, R. A canção do senhor da Guerra. In: Legião Urbana – Demo tape. Rio de Janeiro: Rádio Fluminense, 1983.

30 Demo para Rádio Fluminense 1983. Disponível em: <http://youtube.com/watch?v=OJDTzW8jGLk>. Acesso em: 10/08/2014.

“senhor da guerra”³¹ que completa o circuito da mensagem, e permite uma leitura do social como propõe a letra:

A Canção do Senhor da Guerra

(Renato Russo)

Existe alguém esperando por você/Que vai comprar a sua juventude/E convencê-lo a vencer/Mais uma guerra sem razão/Já são tantas as crianças com armas na mão/Mas explicam novamente que a guerra gera empregos/Aumenta a produção

Uma guerra sempre avança a tecnologia/Mesmo sendo guerra santa/Quente, morna ou fria/Pra que exportar comida?/Se as armas dão mais lucros na exportação Existe alguém que está contando com você/Pra lutar em seu lugar já que nessa guerra/ Não é ele quem vai morrer/ E quando longe de casa/Ferido e com frio o inimigo você espera/Ele estará com outros velhos/Inventando novos jogos de guerra

Que belíssimas cenas de destruição/Não teremos mais problemas/Com a superpopulação/ Veja que uniforme lindo fizemos pra você/E lembre-se sempre que Deus está/ Do lado de quem vai vencer

O senhor da guerra/Não gosta de crianças/O senhor da guerra/Não gosta de crianças/O senhor da guerra/Não gosta de crianças/O senhor da guerra/Não gosta de crianças/O senhor da guerra/Não gosta de crianças/O senhor da guerra/Não gosta de crianças.

A canção existe em seus aspectos poéticos e melódicos, sendo que a música em suas vozes instrumentais elabora o clima e a paisagem sonora da produção. Nesse sentido, cabe destacar a contribuição metodológica de José Geraldo Vinci de Moraes,

A música popular não deve ser compreendida apenas como texto, fato muito comum em alguns trabalhos historiográficos que se arriscam por essa área. As análises devem ultrapassar os limites restritos exclusivamente à poética inscrita na canção, no caso específico a poesia popular, pois, ainda que de maneira válida, estaria se realizando uma interpretação de texto, mas não da canção propriamente dita³².

31 SILVA, G. Elementos para uma análise semiótica da ideologia. 2010. 136 f. Dissertação (Mestrado) – Centro de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2010. p.64.

32 MORAES, J., op. cit., p. 2000.

Portanto, as características instrumentais são fundamentais para compreensão da natureza sonora desta canção de andamento ligeiro, introduzida com as notas de bateria, instrumento que contribui para tensão da mensagem. A guitarra bem marcada em distorção ajuda a colocar a angústia no conjunto letra e música. Esta tensão está em diálogo com ambientes de abrandamentos sonoros que nos remetem a voz poética do “Senhor da Guerra” na estratégia do convencimento da compra da juventude, e de ambientes de guerra, a exemplo das menções sonoras aos bombardeios aéreos e dos recursos melódicos da “marcha” que liga as estrofes.

Desta forma, “A Canção do Senhor da Guerra”, se diferencia das demais canções apresentadas por intensificar a mensagem poética com recursos melódicos que evocam uma sonografia e uma paisagem sonora de conflito armado, assim ao ouvir a canção o receptor será remetido às iconografias de guerra, tão explorada pelos suportes midiáticos, enquanto as outras canções abordadas recriaram ambientes dançantes. Assim, a criança inscrita nesta canção compõe ativamente o cenário da violência é ator e alvo de extermínio expressado no fraseamento poético “O senhor da guerra não gosta de criança”. Ao inimigo social presente na canção o Código de Menores não se aplica.

Composta durante a ditadura civil-militar, a letra da canção inclui elementos explícitos que são direcionados aos interesses do capital, a coisificação da humanidade e a negociação da juventude, portanto, é importante na análise desta canção pensar em sua temporalidade e de como elabora a temática da infância. Na passagem “já são tantas as crianças com armas nas mãos”, podemos relacionar a uma leitura de guerrilha urbana, que se mantém realidade de nosso tempo presente, mesmo com o conjunto de legislações que protegem a infância e a juventude. Assim, na canção, a criança participa de forma ativa na execução da violência, e para aferir um sentido poético e melódico a voz na canção cria o clima de ressentimento, e a ideia de proteção das crianças e adolescentes pode ser percebida na relação com a entoação, e não apenas no diálogo letra e música, para Tatit, “articular melodia e letra demonstra o valor da entoação, da palavra em relação às diferentes alturas no espaço melódico e que tem a sua base no desdobramento de elementos presentes na própria fala”³³

33 TATIT, L. A canção. São Paulo: Atual/EDUSP, 1986. p.67.

As três canções selecionadas e seus aspectos poéticos e melódicos foram compostas e divulgadas durante o regime civil-militar, demonstrando que a inserção da temática infância no cenário musical do rock nacional reverbera uma preocupação com os problemas sociais dos idos anos 1980. Esse diálogo entre as canções e o contexto no qual foram produzidas nos demonstram a experiência do cotidiano vivido, do cenário que os cercava, a sensação de descontentamento e insatisfação se faziam nas músicas do cenário do rock dos anos perdidos. E a infância que vivia nas e das ruas não poderia passar despercebida.

Considerações Finais

Das canções selecionadas, o elemento que vale ser destacado é a relação entre a violência, a infância e os aportes midiáticos que aparecem nas letras, tais como: o cinema, a fotografia, e a televisão, todos suportes envolvidos na trama da história narrada em cada canção. Estes indícios nos levam a finalização desta reflexão pois, ao sugerir os usos midiáticos da noção de infância e de sua vulnerabilidade mediante a violência que se colocava no centro do redemoinho da redemocratização, em paralelo com a elaboração do Código do Menor, do Movimento Nacional de Meninos e Meninas de Rua, da Pastoral do Menor e por fim, do Estatuto da Criança e do Adolescente, suas preocupações latentes, que foram difundidas nos periódicos dos anos de 1980, reverberam um diálogo entre as canções e o contexto em que foram produzidas, “canção alguma é uma ilha, mantida em regime de clausura, como se fosse possível cortar os fios que a ligam a outras canções e a mil e um discursos e referências sociais”³⁴.

E assim, longe dos estereótipos de juventude alienada e filhos de uma década perdida, o rock brasileiro, da década de 1980, foi marcado pelos debates da agenda nacional de redemocratização, e a temática da infância aparecendo nestas produções comprova que este gênero musical se utilizou dos recursos poéticos e melódicos para ocupar um lugar nas múltiplas vozes sociais que emergiam nesse período. As canções aqui abordadas, produzidas e

34 PARANHOS, A. “De quantos sentidos se compõe uma canção”. In: Anais do XVII Encontro Regional de História. O lugar da História. ANPUH-SP – UNICAMP. Campinas, 6 a 10 de dezembro de 2004. p.02.

REVISTA ANGELUS NOVUS

consumidas pela juventude demonstram que a criança enquanto ator social e personagem de um quadro urbano, expostas à arma e à violência são protagonistas de uma pauta exclusiva na agenda de um país que se quer democrático.