

*“O pensamento é a guerra”: as representações da guerra presentes em algumas canções do rock nacional da década de 1980**

GUSTAVO DOS SANTOS PRADO**

Centro Universitário da Fundação Assis Gurgacz

Resumo: A música, na condição de fonte de pesquisa atrai cada vez mais a atenção dos historiadores, especialmente, com as perspectivas e desdobramentos analíticos provenientes dos estudos culturais. Nesse contexto, as canções e artistas do *rock* nacional da década de 1980 vem atraindo novos pesquisadores, fazendo com que tal manifestação cultural ocupe um espaço maior no meio acadêmico. Visando contribuir com a temática, o artigo em tela procura problematizar de que forma os grupos de rock representaram em suas obras a temática da guerra. Para tanto, o trabalho segue uma abordagem multidisciplinar, fundamental no trato com o documento sonoro.

Palavras-chave: *Rock*; Juventude; Guerra.

Abstract: The music, as a research source is increasingly attracting the attention of historians inclined with prospects and developments from the analytical Cultural Studies. In this preamble, the songs and artists of national rock of the 80s, the attention of new researchers, making this cultural event, occupy a larger space in academia. To contribute to the theme, the article in question problematizes how the rock groups represented in their works the war theme. To cement this research, the work follows a trend inter-and multi disciplinary, fundamental in dealing with the document sound.

Keywords: Rock; Youth; War.

* Recebido em 19/03/2016 e aprovado para publicação em 30/04/2017.

** Doutor e mestre em História Social pela Pontifícia Universidade Católica de São Paulo. Especialista em Ensino de Geografia pela Universidade Estadual de Londrina (UEL). Graduado em História pela Universidade Estadual Paulista (Unesp – Campus de Assis). Atualmente é docente no Centro Universitário da Fundação Assis Gurgacz na cidade de Cascavel/PR. E-mail: gspgustavo.historia@hotmail.com.

Introdução

A guerra é a manifestação defensiva da vida
Chevalier e Gheerbrant (1990, p. 481).

A música, enquanto fonte de pesquisa, chama a atenção de inúmeros historiadores, que se sentem atraídos pela capacidade de problematização possibilitada pelo documento sonoro. Tal fonte, emaranhada na subjetividade,¹ inspira novas pesquisas, permite outras interpretações, contribuindo para a investigação histórica, haja vista que “os sons são emissões pulsantes, em que diferentes frequências se combinam e se interpretam porque se interpenetram” (WISNIK, 1989, p. 17).

As produções acadêmicas sobre o *rock* nacional têm expressão. Os pesquisadores preocupam-se em estudar o comportamento dos jovens, que é marcado pela “transitoriedade”, resultado de um processo “histórico – social” que fomenta uma “dialética interna particular” (MANNHEIN, 1982, p. 80). Além disso, frisa-se que o caráter de protesto do *rock* chamou a atenção do mercado fonográfico daquela conjuntura, em meio a um País mergulhado em problemas sociais, políticos e econômicos.

O colapso do “milagre econômico”, as dúvidas diante do processo de redemocratização e os planos econômicos do governo de José Sarney contribuíram para a pauperização de vários seguimentos sociais.² Diante desse quadro, uma parcela da juventude localizada em centros urbanos passou a exclamar em suas composições os paradoxos e as contradições que foram vividos no cotidiano.³ Mesmo com várias influências musicais, na sua

¹ Como afirma Paranhos (2004, p. 24), “uma composição musical é um novelo de muitas pontas. Ao circular socialmente, ela, em seu modo perpétuo, pode ser inclusive ponto de convergência e de contestações, espaço aberto para a pluralidade de significados e para a incorporação de vários sentidos, até mesmo conflitantes entre si”.

² Ver: Almeida (2011), Kinzo (2001) e Napolitano (1996).

³ A vida cotidiana é também vista como um espaço onde o acaso, o inesperado, o prazer profundo de repente descoberto em um dia qualquer eleva os homens dessa cotidianidade, retornando a ela de forma modificada. É um palco de insurreição, já que nele atravessam informações, buscas, trocas, que fermentam sua transformação (CARVALHO; NETTO, 1996, p. 14).

maioria, boa parte das bandas que surgiram naquele momento teve como estímulo a sua sonoridade o movimento *punk*.⁴ O lema “faça você mesmo” serviu como elemento de socialização de vários jovens, que passaram a compor suas letras e melodias.

Nesse contexto:

[...] se o quadro é de incertezas e crises no campo social, político e econômico, o mesmo não podemos dizer da área cultural, pelo menos para a música jovem, pois o crescimento e a concretização de um mercado para a juventude faz do *rock* um dos principais meios de expressão e análise em relação à situação por que passa o Brasil (BRANDÃO; DUARTE, 2004, p. 128).

Via de regra, boa parte das canções de *rock* nacional começaram a colocar em debate a situação da juventude, em inúmeros campos da experiência cotidiana. Em vários aspectos, essa se apresentou de forma niilista e vazia, fazendo com que as composições exclamassem a posição do jovem, em um mundo em constantes transformações. Diante de tal quadro, “as letras sugerem um aprisionamento do presente, tendo em vista a negação dos marcos e elementos significantes do passado e a impossibilidade de se alcançar o futuro” (SOUZA, 2008, p. 57).

Um dos pontos que chamou a atenção do presente artigo foi a forma que as bandas de *rock* representaram⁵ em suas obras a guerra, uma vez que “ toda linguagem transmite e comunica experiências. E como todas elas, a linguagem dos símbolos também vive da tensão que há entre o significante

⁴ O *punk*, nascido na Inglaterra, com destaque aos Sex Pistols, é o denominador comum entre todos, em um profundo desprezo pelos arranjos elaborados pelo *rock* progressivo, pelo clima de música para sala de estar, pelo *soft rock* e pelas grandes e pomposas produções que entupiam o *hit parade* da época, sendo mais do que uma reformulação musical, uma mudança de valores. Aqui no Brasil tal estilo cai e é absorvido pela juventude de forma veemente (ALEXANDRE, 2002, p. 58-59).

⁵ Segundo Chartier (1990, p. 17): “As representações do mundo social, assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses dos grupos que as forjam. Daí, para cada caso, o necessário relacionamento dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza”.

e o significado” (LEXICON, 2007, p. 7). Diante do avanço da tecnologia bélica na contemporaneidade, a guerra é vista como sinônimo de morte e destruição, sintetizando uma espécie de calamidade universal. Contudo, desde o mundo antigo, a guerra simbolicamente visa à destruição do mal, ao restabelecimento da paz, da harmonia e da justiça.

Tal perspectiva permeou a Índia que via na guerra a unificação do ser. Também passou pela cultura islâmica e pelos templários, que viam na guerra um elemento fundamental para a volta do equilíbrio cósmico. Até mesmo a cultura budista, cujo pacifismo é amplamente conhecido, a guerra é vista como um símbolo de conquista, força e do acesso ao fruto do conhecimento (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1990, p. 481).

Como a essência do enunciado e do discurso não existem em si próprios, mas em uma certa disposição de textos, na intenção dos autores e nos processos em torno da recepção (ZUMTHOR, 2000, p. 58), para investigar as formas que o símbolo da guerra foi abordado pelos artistas, algumas perguntas devem ser realizadas: Como o referido objeto foi representado nas canções?⁶ Quais os significados atribuídos por uma parcela do *rock* nacional ao tema em discussão? Em que medida a guerra representou as subjetividades dos artistas?⁷ Que contribuições tal artigo poderá trazer para a historiografia do *rock* nacional?

Para dar cabo dessas investigações, entende-se que os discursos criados são objetos culturais, produzidos por certas condicionantes históricas em relação dialógica com outros textos (FIORIN, 2011, p. 7). Ademais, como serão investigadas fontes sonoras, sabe-se da importância de problematizar a melodia (TATTI, 2007) e do debate multidisciplinar

⁶ A reflexão sobre música remete também aos jogos do simbólico, na medida em que, por intermédio dos símbolos, toma-se o mundo e cada um como objeto de significação. O discurso musical é, assim, algo que cabe na categoria dos símbolos: notas, pausas, regras, leis, sistemas, todos os códigos repertoriados em uma cultura (SEKEFF, 1998, p. 34).

⁷ O processo de construção da subjetividade convive com a imposição coercitivamente atada às homogeneizações de determinados modelos culturais hegemônicos – estratégias que são orientadas pelo controle dos desejos e das vontades [...] assumida e vivida por indivíduos em suas existências particulares (MATOS, 2002, p. 28).

(NAPOLITANO, 2006); contudo, frisa-se que a pesquisa não apresenta em seu horizonte uma análise essencialmente musicológica.

Visto que o objetivo central da pesquisa está em problematizar como a guerra foi simbolizada em algumas canções de *rock* nacional, a ideia de investigar a melodia caminha em um movimento entre “construção e sensibilidade” (SEKEFF, 1998, p. 25); logo, aproxima-se à semiótica, à música, às ciências sociais e à história, almejando a produção de um discurso histórico, prática reiterada por musicólogos que entendem que o apego a formalismos técnicos trata-se de uma “desatualização teórico-musical” (VOLPE, 2007, p. 9).⁸ Espera-se, assim, que ao final do percurso, o artigo possa dar algumas interpretações, diante daquilo que foi questionado até então.

As representações da guerra presentes em algumas canções do rock nacional da década de 1980

As canções de *rock* nacional trouxeram a representação da guerra de forma múltipla. Assim, o símbolo expresso, ao vir acompanhado das aflições provenientes dos sujeitos em sua trama histórica, mostrou-se rico para inúmeras análises e reflexões:

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

⁸ Essa “nova” musicologia ou musicologia pós-moderna opõe-se à teoria da música (ênfase na estrutura da obra) e à “velha” musicologia (ênfase no cânon da música erudita europeia), propondo-se a lidar com aspectos sociais, políticos e ideológicos que as duas outras disciplinas não exploram (MCCRELESS *apud* OLIVEIRA, 2008, p. 101).

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
Lembre-se sempre
Que Deus está
Do lado de quem vai vencer...
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
Lembre-se sempre
Que Deus está
Do lado de quem vai vencer...
O senhor da guerra
Não gosta de crianças...⁹

Respalhada por uma melodia,¹⁰ que se apresenta como uma “marcha militar”,¹¹ o eu lírico começa seu discurso contra a participação do jovem em uma guerra. Para o sujeito, a guerra ao incentivar a participação da juventude, promoveu a dizimação de vidas em detrimento da lógica capitalista. Assim, não haveria razões para que a juventude aderisse à indústria da guerra,¹² haja vista que tal grupo etário não teria nenhum benefício: “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”.

Mantendo aquela tendência melódica, a voz enunciativa começa a pontuar as contradições que existem na guerra, na qual, investiu-se maciçamente para o desenvolvimento do aparato militar em vez de reverter

⁹ Legião Urbana. *A canção do senhor da Guerra*. Álbum: Música para acampamentos. EMI-ODEON, 1992.

¹⁰ De forma genérica, certa sequência de notas organizadas sobre uma estrutura rítmica que encerra algum sentido musical (DOURADO, 2004, p. 200).

¹¹ “Considerando também que o objeto da música é a própria música, materialidade sonora que se volta para si mesma, interfere-se que a auto-reflexibilidade musical acaba por dotá-la de uma potência que se movimenta entre construção e sensibilidade, onde a subjetividade, marcada pelo “descentramento”, possibilita à criatividade um engendramento da própria subjetividade” (SEKEFF, 2009, p. 25).

¹² Como afirma Giddens (1991, p. 18), a conexão da organização e inovações industriais com o poder militar é um processo que remonta às origens da própria industrialização moderna. Que isso tenha permanecido amplamente sem análise em sociologia é uma indicação da força de concepção de que a recém-chegada ordem da modernidade seria essencialmente pacífica, em contraste com o militarismo que havia caracterizado as épocas precedentes. Não apenas a ameaça de confronto nuclear, mas a realidade do conflito militar, formam uma parte básica do “lado sombrio da modernidade” no século atual.

tal capital em detrimento de questões sociais, pois “a eficiência e o poder da sociedade tecnológica/ industrial oprimiu o indivíduo, que gradualmente perdeu os traços característicos anteriores da racionalidade crítica (isto é, autonomia, discordância, poder de negação, etc.)” (KELLNER, 1999, p. 26).

Nota-se que a visão do eu lírico contra a ótica militar estendeu-se para qualquer tipo de guerra, independentemente do caráter que germinou e permitiu o desenvolvimento de um determinado conflito. Assim, o sujeito não fez distinção entre guerras religiosas, caso da “Guerra Santa”,¹³ ou política ideológica, como a Guerra Fria,¹⁴ pois, para ele, o vencedor seria aquele que mantivera a produção de armas: “Uma guerra avança sempre a tecnologia/ Mesmo sendo guerra Santa/ Quente, morna ou fria/ Pra que exportar comida/ Se as armas dão mais lucros na exportação”.

Ao manter o seu discurso contra a guerra, o eu lírico passa a pontuar outros motes para que o jovem não participe dessa, pois, colocaria em risco sua vida em prol dos lucros da indústria armamentista. Cria-se na canção uma contradição entre aquilo que o jovem desejaria para si, se comparado com o que a guerra poderia oferecer: “Existe alguém/ Que está contando com você/ Pra lutar em seu lugar/ Já que nessa guerra/ Não é ele que 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”.

Posteriormente, a voz enunciativa passa a pontuar uma visão sátira dos benefícios da guerra. A partir daí, valorizou em seu discurso a destruição gerada, o controle populacional, o patriotismo e a morte cimentada pela fé:

¹³ Vale ressaltar que se levou em consideração uma interpretação da “Guerra Santa” no sentido de belicosidade, haja vista o conteúdo estético, poético e melódico, proveniente da canção. No entanto, sabe-se de outros sentidos que o termo pode ser desdobrado, pois, como sinalizou Nakashima (2012, p. 49) “ao contrário do que se pensa, a “Guerra Santa” não é uma declaração de guerra contra os “inimigos do Islam”, mas, em primeira instância, um esforço que o fiel emprega para se manter no caminho da retidão, da lei; e depois o direito que o muçulmano tem de defender sua religião, família e prosperidade quando atacados, e por fim, o esforço do fiel na disseminação da revelação”.

¹⁴ “Os 45 anos que vão do lançamento das bombas atômicas até o fim da União Soviética não formam um período homogêneo único na história do mundo. [...] Apesar disso, a história desse período foi reunida sob um padrão único pela situação internacional peculiar que o dominou até a queda da URSS: o constante confronto das duas superpotências que emergiram da Segunda Guerra Mundial na chamada ‘Guerra Fria’” (HOBSBAWM, 1994, p. 222).

“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”.

Sequencialmente, a melodia mantém-se como uma marcha militar, porém, com o incremento de um andamento¹⁵ semelhante a uma “canção de ninar”. Assim, mescla-se na música uma tensão gritante, na qual letra e melodia se colocam de frente à lógica militar. Diante de tantas e tamanhas contradições, para o eu lírico, a guerra não teve nenhum sentido, pois colocou em xeque milhares de vidas, em especial dos jovens: “O senhor da guerra/ Não gosta de crianças”.

Nota-se, portanto, que:

O século XX é o século da guerra, com um número de conflitos militares sérios envolvendo perdas substanciais de vidas, consideravelmente mais alto do que qualquer um dos dois séculos precedentes [...] O mundo em que vivemos hoje é um mundo carregado e perigoso. Isto tem servido para fazer mais do que simplesmente enfraquecer ou nos forçar a provar a suposição de que a emergência da modernidade levaria à formação de uma ordem social mais feliz e segura” (GIDDENS, 1991, p. 19).

Em outras composições do *rock* nacional da década de 1980, semelhante a anterior, o eu lírico exclamou retaliações diante da evolução da tecnologia militar e da guerra. Dessa forma, o desenvolvimento, a ciência e o progresso foram colocados pelo sujeito de forma niílista e triste:

Bem-aventurados sejam
Aqueles que amam
A desordem
Nós viemos a reboque
Este mundo
É um grande choque

¹⁵ Indicativo de tempo e/ou de caráter determina como a peça ou trecho devem ser executados (DOURADO, 2004, p. 26).

Mas não somos desse mundo
 De cidades em torrente
 De pessoas em corrente...
 Errar não é humano
 Depende de quem erra
 Esperamos pela vida
 Vivendo só de guerra... (4x)
 Viemos preparados
 Pra almoçar soldados
 Chegamos atrasados
 Sumiram com a cidade
 Antes de nós
 Mesmo assim
 Basta esquecê-la
 No outro dia
 Transformando em lataria
 Tudo que estiver
 Ao nosso alcance...
 Errar não é humano
 Depende de quem erra
 Esperamos pela vida
 Vivendo só de guerra... (4x)

 Viemos espalhar discórdia
 Conquistar muitas vitórias
 Conquistar muitas derrotas
 Bem-aventurados sejam
 Todos que caírem em moratória
 Bem-aventurados sejam
 Os senhores do progresso
 Bem-aventurados sejam
 Esses senhores do regresso.¹⁶

Respaldado por um conjunto melódico tenso e melancólico,¹⁷ o eu lírico sentiu-se fora do mundo, ao não concordar com o estado de

¹⁶ Biquini Cavado. *Múrias*. Álbum: Cidades em Torrente. Polydor, 1986.

¹⁷ Copland (1974, p. 24) afirma que “A música expressa, em momentos diferentes, serenidade ou exaltação, tristeza ou vitória, fúria ou delícia. Ela expressa cada um desses modos e muitos outros, em uma variedade infinita de nuances e diferenças” (ISEKEFF, 1998, p. 38).

guerra. Em sua poética emergiu um sujeito triste e confuso. O caos e a desordem, representados na canção, deixaram o agente discursivo em atrito constante com aqueles que defenderam a guerra, bem com sua forma de existir: “Bem-aventurados sejam/ Aqueles que amam/ Essa desordem/ Nós viemos a reboque/ Este mundo é um grande choque/ Mas não somos desse mundo/ De cidade em torrente/ De repente em corrente/ Errar não é humano/ Depende de quem erra/ Esperamos pela vida/ Vivendo só de guerra”.

Ao almejar um mundo sem conflito, a voz enunciadora afirma que a guerra deixou os sujeitos mais individualistas.¹⁸ Como a guerra acabou com a vida coletiva e com o espaço urbano, esse foi representado na canção como “lataria”: “Viemos preparados/ Pra almoçar soldados/ Chegamos atrasados/ Sumiram com a cidade/ Antes de nós/ Mesmo assim/ Basta esquecê-la/ No outro dia/ Transformando em lataria/ Tudo que estiver/ Ao nosso alcance”/ Errar não é humano/ Depende de quem erra/ Esperamos pela vida/ Vivendo só de guerra”.¹⁹

A fúria e a ira tomam conta do conjunto melódico. Dessa forma, o eu lírico afirmou que deseja a falência dos “senhores do progresso”, ou seja, daqueles que espalharam o ideal bélico em detrimento da ciência e do progresso econômico: “Viemos espalhar discórdia/ Conquistar muitas vitórias/ Conquistar muitas derrotas/ Bem-aventurados sejam/ Todos que caírem em moratória/ Bem-aventurados sejam/ Os senhores do progresso/ Bem-aventurados sejam/ Esses senhores do regresso”.

Nota-se, portanto, que:

Outros avanços tecnológicos conseguidos, no primeiro caso, para fins de guerra mostraram-se consideravelmente de aplicação mais imediata na

¹⁸ O narcisismo só se constitui afirmado no exterior exageradamente ameaçador, o que por seu turno, só pode alargar a gama dos reflexos individualistas: actos de defesa e indiferença pelo outro (LIPOVETSKY, 1983, p. 190).

¹⁹ As mudanças históricas ou tecnológicas não são fatalidades, mas uma vez desencadeadas, estabelecem novos patamares e configurações de fatos, grupos, processos e circunstâncias, exigindo que o pensamento se reformule em adequação aos novos tempos para poder interagir com eficácia ao novo contexto (SEVCENKO, 2001, p. 85).

paz, pensamos na aeronáutica e nos computadores, mas isso não altera o fato de que a guerra ou a preparação para a guerra foi um grande mecanismo para acelerar o progresso técnico, carregando os custos de desenvolvimento de inovações tecnológicas que quase com certeza não teriam sido empreendidos por ninguém que fizesse cálculos de custo benefício em tempo de paz, ou teriam sido feitos de forma mais lenta e hesitante” (HOBSBAWM, 1994, p. 53-54).

Em outras poéticas musicais, a guerra não foi algo rejeitado. Pelo contrário, ela foi aceita e desejada, levando-se em consideração que, na canção, o tema não apareceu com o sentido similar às músicas trabalhadas acima:

Vivendo em tempo fechado
Correndo atrás de abrigo
Exposto a tanto ataque
Você tá perdido
Nem parece o mesmo
Tá ficando pirado
Onde você encosta dá curto
Você passa, o mundo desaba
E pra te danar
Nada mais dá certo
E pra piorar
Os falsos amigos chegam
E pra te arrasar
Quem te governa não presta
Declare guerra aos que fingem te amar
A vida anda ruim na aldeia
Chega de passar a mão na cabeça
De quem te sacaneia
Vivendo em tempo fechado
Correndo atrás de abrigo
Exposto a tanto ataque
Você tá perdido
E pra se ajudar
Você faz promessas
E pra piorar
Até o papa te esquece

E pra te arrasar
Só inferno te aceita.²⁰

Em uma melodia rápida e alegre, o andamento da canção sugere o desejo do sujeito em transformar alguns aspectos de sua vivência.²¹ Com ela, a voz enunciativa passou a pontuar que seu cotidiano foi marcado por relações sociais frias. Assim como não poderia confiar em ninguém, o sujeito sentiu-se deslocado e sozinho, tendo uma visão de mundo em ruínas: “Vivendo em tempo fechado/ Correndo atrás de abrigo/ Exposto a tanto ataque/ Você está perdido/ Nem parece o mesmo/ Tá ficando pirado/ Onde você encosta dá curto/ Você passa/ O mundo desaba/”.²²

Respaldado por aquele conjunto melódico inicial, o eu lírico ataca condutas, inimizades e o Estado instituído. Assim, com tal discurso amplo, este reiterou seu desejo de guerra, para quiçá transformar seu cotidiano vivido: “E pra te danar/ Nada mais dá certo/ E pra piorar/ Os falsos amigos chegam/ E pra te arrasar/ Quem te governa não presta/ Declare guerra aos que fingem te amar/ A vida anda ruim na aldeia/ Chega de passar a mão na cabeça/ De quem te sacaneia/”.

Nota-se, assim, que a guerra foi convocada pelo agente discursivo, como uma via de mudança para sua forma de existir, diante de um cotidiano desprotegido, solitário, degradante e desolador. Assim, ao ratificar a “declaração de guerra”, o sujeito procurou implodir as características de sua vivência, colocadas na poética, em prol de outras que fossem mais coerentes com suas pretensões: “Vivendo em tempo fechado/ Correndo atrás de abrigo/ Exposto a tanto ataque/ E pra se ajudar/ Você faz promessas/ E pra piorar/ Até o papa te esquece/ E pra te arrasar/ Só o inferno te aceita”. Dessa forma:

²⁰ Barão Vermelho. *Declare Guerra*. Álbum: Declare Guerra. Som Livre, 1986.

²¹ Como afirma Jardim (2005, p. 28), cada época traz consigo a sua perplexidade própria, isto é, sua própria maneira de, por meio das dobraduras de constituição do real, enfrentar a dinâmica de uma realidade que se dobra e desdobra para tentar realizar-se a despeito de um programa, de um *script* ou qualquer outro modo de estabelecimento.

²² Assim, a elaboração de projetos individuais e as trajetórias, propriamente ditas, se dão em um mundo complexo, tanto em termos de pertencimento e papéis sociais como, sobretudo, de crenças, valores e referências simbólicas (VELHO, 2006, p. 196).

O sujeito é confluência e adição de conteúdos a partir da busca de realização do desejo e mais do que a busca de contornos individuais ou perseguição de objetivos; é a liberdade e a emoção não imaginadas, ampliando as possibilidades de vida (FRIDMAN, 2000, p. 67).

Perante as múltiplas representações que a guerra apresentou até então, existem poéticas musicais do *rock* nacional da década de 1980, nas quais o eu lírico internalizou a ideia da guerra. Nessas canções, para além das influências externas, a guerra traduziu-se como um fenômeno de luta do indivíduo com sua forma de existir:

Paro no meio da rua
Me atropelou demais
Alguém pergunta as horas
Ou então vai me matar
Freiras lésbicas assassinas
Fadas sensuais
Me vigiam do décimo andar
Tem sempre um lugar
Onde você não está
Paro no meio da noite (da noite)
Procuro a tua mão
Você tá tão distante (distante)
Num sonho que eu nem sei
O pensamento é a guerra
A guerra civil do ser
Entro no teu corpo
Quero te conhecer
Tem sempre um lugar
Onde você não está
Paro no meio de tudo
Que eu tive e que eu não tive
Já me esqueci de tudo
De tudo o que eu te disse
Foram frases decoradas
Tristes e sagradas
Feito missas toda a madrugada

Tem sempre um lugar
Onde você não está.²³

A música tem seu início com um conjunto melódico forte e agressivo. Com ele, o andamento da canção traz a sensação de busca e apreensão.²⁴ O sujeito expresso na poética musical apresenta-se antagônico a si mesmo, haja vista que não logrou êxito em encontrar a pessoa amada. Daí então, o eu lírico passou a se sentir sozinho, vulnerável e encarcerado: “Paro no meio da rua/ Me atropelei demais/ Alguém pergunta as horas/ Ou então vai me matar/ Freiras lésbicas assassinas/ Fadas sensuais/ Me vigiam do décimo andar/ Tem sempre um lugar/ Onde você não está”.²⁵

Com o passar do tempo, a canção apresenta-se mais apreensiva, na medida em que o eu lírico não consegue lograr êxito em suas pretensões. Distante da pessoa desejada, o sujeito passou a travar uma guerra com seus próprios pensamentos. Afinal, o desejo torna-se incompatível com a visão de mundo colocada na trama. Na impossibilidade de estar junto, o adstrito da canção travou um conflito entre o querer e o poder, sendo tais sentimentos incompatíveis; sua guerra civil: “Paro no meio da rua (da noite)/ Procuo a tua mão/ Você tá tão distante (distante)/ Num sonho que eu nem sei/ O pensamento é a guerra/ A guerra civil do ser/ Entro no teu corpo/ Quero te conhecer”.

O resultado do confronto fez da experiência do sujeito ainda mais desoladora. Após tantas reflexões, do porquê estar distante da pessoa desejada, o eu lírico reiterou que tal quadro afetivo assim se fez, haja vista sua conduta, quando existia o contato entre os pares. Com isso, chegou à conclusão de que a distância foi resultado de suas ações: “Paro no meio de

²³ Cazusa. *Guerra Civil*. Álbum: Ideologia. Universal Music Group, 1988.

²⁴ A música é uma experiência fenomenológica [...], possibilita várias leituras, seja em nível fisiológico, psicológico, estético, plástico e/ou cênico; porque a música permite concretizar sentimentos numa forma que a consciência capta de maneira mais global e abrangente a linguagem verbal (SEKEFF, 1998, p. 54)

²⁵ Quando um jovem não consuma essas relações íntimas com os outros, no final da adolescência ou início da idade adulta, ele pode procurar relações interpessoais sumamente estereotipadas e acaba retendo um profundo sentimento de isolamento (ERIKSON, 1987, p. 136).

tudo/ Que eu tive e que eu não tive/ Já me esqueci de tudo/ De tudo o que eu te disse/ Foram frases decoradas/ Tristes e Sagradas/ Feito missas toda a madrugada/ Tem sempre um lugar/ Onde você não está”. Nota-se assim:

[...] estamos assim, no extremo do deserto, já atomizado e separado cada um de nós se torna agente ativo do deserto, estende-o e aprofunda-o, incapaz que é “viver” o outro, não satisfeito como produzir o isolamento, o sistema engendra o seu desejo impossível, que logo que realizado, se revela intolerável: o indivíduo pede para ficar só, cada vez mais só e simultaneamente não se suporta a si próprio, a sós consigo mesmo” (LIPOVETSKY, 1983, p. 46).

Percebe-se na canção como o símbolo da guerra traduziu-se para o âmbito afetivo. De certa forma, quando assim se caracterizou, a guerra apareceu como sinônimo de luta e entrega, que visaria demonstrar os sentimentos do eu lírico para a pessoa para a qual tinha afeição:

Aqui estou eu sozinho com o tempo
 O tempo que você me pediu
 Isso é orgulho do passado
 Um presente pra você
 Uma delicada lembrança
 Branca neve que nunca senti
 Solidão me deixe forte
 Talvez resolva meus problemas
 Eu morreria por você
 Na guerra ou na paz
 Eu morreria por você
 Sem saber do que sou capaz
 Pa pa pa pa pa... pa pa pa pa pa...
 Mudanças no meu comportamento
 Distância louca de mim mesmo
 Vontade de sentir o passado
 Presente pra você
 Eu morreria por você
 Eu morreria por você
 Eu morreria por você
 Eu morreria por você

Sem saber do que sou capaz
Pa pa pa pa pa (?).²⁶

A melodia mantém-se alegre e espirituosa, ao longo de todo o seu percurso.²⁷ Com ela, o eu lírico exclama as dificuldades de estar sozinho, longe da amada. Em tal circunstância, o sujeito colocou o tempo como aflitivo e antagônico às suas pretensões: “Aqui estou eu sozinho com o tempo/ O tempo que você me pediu/ Isso é orgulho do passado/ Um presente pra você/ Uma delicada lembrança/ Branca neve que nunca senti/ Solidão me deixe forte/ Talvez eu resolva os meus problemas”. Diante de tal quadro, nota-se que “o afeto não é uma ação em si, mas é a energia interna que nos impele, que confere um “clima” ou uma “coloração” particulares a um ato” (ILLOUZ, 2011, p. 9).

Tentando recuperar a pessoa a quem tem afeição, a voz enunciativa se declara ao longo da poética. Para conseguir resgatar sua relação, o eu lírico ofereceu sua vida, logo, uma mudança em seu comportamento. Aqui, a guerra surgiu como uma representação da possibilidade de reconstrução da relação afetiva do sujeito. Metaforizou-se no símbolo investigado nesse artigo o esforço, a coragem, o trabalho e a luta do agente discursivo, para que este lograsse êxito em suas pretensões amorosas: “Eu morreria por você/ Na guerra ou na paz/ Eu morreria por você/ Sem saber do que sou capaz/ Pa pa pa pa pa... pa pa pa pa pa... / Mudanças no meu comportamento/ Distância louca de mim mesmo/ Vontade de sentir o passado/ Presente pra você”.

Nota-se, portanto, que:

[...] Em nosso mundo de furiosa “individualização”, os relacionamentos são bênçãos ambíguas. Oscilam entre o sonho e o pesadelo, e não há como determinar quando um se transforma no outro. Na maior parte

²⁶ Ira!. *Mudança de Comportamento*. Álbum: Mudança de Comportamento. WEA, 1986.

²⁷ Alimentada por um repertório sociocultural, ela (a melodia) diz respeito ao ritmo sentimental, característico de cada indivíduo, estrutura particular de respostas emocionais. E como participa das bases fisiológicas da gênese das emoções, a experiência melódica acaba por colaborar na mediatização das emoções (SEKEFF, 2009, p. 115).

do tempo, esses dois avatares coabitam embora em diferentes níveis de consciência. No líquido cenário da vida moderna, os relacionamentos talvez sejam os representantes mais comuns, agudos, perturbadores e profundamente sentidos de ambivalência. É por isso, podemos garantir que se encontram tão firmemente no cerne das atenções dos modernos e líquidos indivíduos-por-decreto, e no topo de sua agenda existencial” (BAUMAN, 2004, p. 6).

Considerações finais

Nota-se que ao investigar as poéticas musicais, a guerra foi representada de forma múltipla. Assim, foram atribuídos a ela vários sentidos que estiveram imbricados com as subjetividades dos artistas, em reafirmar alguns posicionamentos, diante das circunstâncias de seu momento vivido.

Na canção da Legião Urbana, houve uma crítica à indústria da guerra e as implicações sociais dela decorrentes, em especial aquelas relacionadas à juventude. A melodia, que mesclou uma marcha militar com uma canção de ninar, coadunou com o discurso do eu lírico contra a participação militar do jovem, mostrando a contradição de tal grupo etário com a guerra. Afinal, esta colocaria em risco a vida do jovem, em detrimento do lucro do “Senhor da Guerra”. Para o eu lírico, não haveria influência patriótica, religiosa ou social que daria sentido a tais circunstâncias.

Em contrapartida, o Biquíni Cavado trouxe uma representação da guerra semelhante àquela da banda brasileira. A melodia triste e melancólica dialogou com a poética, que demonstrou a destruição do espaço urbano em razão da guerra. Os senhores do progresso teriam conotações semelhantes ao senhor da guerra, proposto pela Legião Urbana. Afinal, ambos só pensaram no desenvolvimento tecnológico e econômico e deixaram à parte a proteção da vida. “Múmias”, nome dado à canção, dirigiu-se àqueles que pensaram dessa forma. O progresso, na música, foi visto como atraso, pois levou a humanidade para um estado de incertezas e violência.

A melodia rápida e alegre respaldou o desejo de mutação da banda Barão Vermelho. A voz enunciativa gostaria de transformar alguns

aspectos de sua vivência, marcada por relações sociais frias. A guerra, na poética, apareceu como sinônimo de esperanças e desejo de mudança. Assim, conotou as transformações e lutas do sujeito consigo mesmo.

Nos ansios de encontrar a pessoa pela qual tem afeição, Cazusa, em sua poética musical trouxe uma melodia apreensiva, que respaldou todo o seu percurso. Esse foi coadunado com o paradoxo entre querer e poder, que formaram uma guerra civil na subjetividade do sujeito. Assim, esse não conseguiu encontrar caminhos para ficar próximo à pessoa amada, criando uma trama na qual transbordam as sentimentalidades do eu lírico. A guerra, como símbolo de resolução dos conflitos internos, apareceu de forma semelhante na canção do Barão Vermelho.

A “Mudança de Comportamento”, do Iral, trouxe a guerra como o símbolo do fazer o impossível para estar com a amada. Com esse intento, o eu lírico afirmou que entraria em uma guerra, e essa passou a ser a metáfora de seus sentimentos, esforços, ousadia, trabalho e luta. Para tanto, a melodia afetiva e espirituosa respaldou as ambições do sujeito expressas na canção.

Por fim, nota-se que a simbologia da guerra apareceu nas canções de *rock* nacional da década de 1980, imbricadas às subjetividades dos artistas. Assim, se mostrou um campo rico para inúmeras análises e reflexões. O debate multidisciplinar, proposto pelo trabalho, concedeu algumas referências interpretativas para o uso da música enquanto fonte de pesquisa. Dessa forma, espera-se assim que o artigo conceda suas contribuições para a historiografia do *rock* nacional, que ainda está sendo descortinada, cabendo outros e vários desdobramentos.

Referências

Documentação primária

- BARÃO VERMELHO. *Declare Guerra*. Álbum: Declare Guerra. Som Livre, 1986.
- BIQUINI CAVADÃO. *Múmiás*. Álbum: Cidades em Torrente. Polydor, 1986.

- CAZUZA. *Guerra Civil*. Álbum: Ideologia. Universal Music Group, 1988.
- IRA!. *Mudança de Comportamento*. Álbum: Mudança de Comportamento. WEA, 1986.
- LEGIÃO URBANA. *A canção do senhor da Guerra*. Álbum: Música para acampamentos. EMI-ODEON, 1992.

Obras de apoio

- ALMEIDA, Gelsom Rozentino de. *História de uma década quase perdida: PT, CUT, crise e democracia no Brasil (1978-1989)*. Rio de Janeiro: Garamond, 2011.
- ALEXANDRE, Ricardo. *O Rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2004.
- BAUMAN, Zygmunt. *Amor Líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos*. Tradução: Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.
- BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos Culturais da Juventude*. São Paulo: Moderna, 2004.
- CARVALHO, Maria do Carmo Brant de; NETTO, José Paulo. *Cotidiano: conhecimento e crítica*. 4. ed. São Paulo: Cortez, 1996.
- CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Tradução: Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.
- CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário de símbolos: mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim, Lúcia Melin. 2. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1990.
- COPLAND, A. *Como ouvir e entender música*. Rio de Janeiro: Artenova, 1974.
- DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.
- ERICKSON, Erick H. *Identidade: juventude em crise*. Tradução de Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Guanabara, 1987.
- FRIDMAM, Luis Carlos. *Vertigens Pós-Modernas: configurações institucionais contemporâneas*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

- FIORIN, José Luiz. *Elementos da Análise do Discurso*. São Paulo: Contexto, 2011.
- GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Ed. Universidade Estadual Paulista, 1991.
- HOBSBAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX*. Tradução: Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- ILLOUZ, Eva. *O amor nos tempos do capitalismo*. Tradução: Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: Zahar, 2011.
- JARDIM, Antônio. *Música: Vigência do pensar poético*. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.
- KELLNER, Douglas. *Tecnologia, guerra e fascismo: Marcuse nos anos 40*. Tradução de Maria Cristina Vidal Borba. São Paulo: Ed. Unesp, 1999.
- KINZO, Maria D'ALVA G. A democratização brasileira: um balanço do processo político desde a transição. *Revista São Paulo em Perspectiva*, v. 4, n. 15, p. 3-12, 2001.
- LEXICON, Herder. *Dicionário de símbolos*. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Ed. Cultrix, 2007.
- LIPOVETSKY, Gilles. *A era do vazio*. Tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Portugal: Relógio d'água, 1983.
- MATOS, Maria Izilda Santos de. *Cotidiano e Cultura: história, cidade e trabalho*. Bauru: Edusc, 2002.
- MANNHEIM, Karl. *Sociologia*. Tradução de Emílio Willems, Sylvio Uliana e Cláudio Marcondes. São Paulo: Ática, 1982.
- NAKASHIMA, Henry Albert Yukio. *AD-DIN FI QULUB – O Islam em São Paulo (1950-1980)*. Dissertação (Mestrado em História Social) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura e Poder no Brasil Contemporâneo*. Curitiba: Juruá, 1996.
- _____. A historiografia da música popular brasileira (1970-1990): síntese bibliográfica e desafios atuais da pesquisa histórica. *ArtCultura*, v. 8, n. 13, p. 135-150, 2006.
- OLIVEIRA, Heitor Martins. Teoria, análise e nova musicologia: debates e perspectivas. *Revista Opus*, v. 2, n. 14, p. 100-114, 2008.

- PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. *Revista Arte-cultura*, v. 6, n. 9, p. 22-31, 2004.
- SEKEFF, Maria de Lourdes. Música e Semiótica. In: TOMÁS, Lia (Org.). *De sons e signos: música, mídia e contemporaneidade*. São Paulo: Educ, p. 33-58, 1998.
- _____. *Música, estética de subjetivação: Tema com variações*. São Paulo: Anablume, 2009.
- SEVCENKO, Nicolau. *A corrida para o século XXI: no loop da montanha russa*. 4. ed. Coordenação de Laura de Mello e Souza e Lília Moritz Schwarcz. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- SOUZA, Fábio Francisco Feltrin. Sons de um tempo: o rock dos anos 80 e o mergulho do presente. *Revista Percursos*, v. 9, n. 1, p. 56-70, 2013.
- TATTI, Luiz. *Semiótica da canção: Melodia e letra*. 3. ed. São Paulo: Escuta, 2007.
- WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1989.
- VELHO, Gilberto. Juventudes, projetos e trajetórias na sociedade contemporânea. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; EUGENIO, Fernanda (Org.). *Culturas jovens: novos mapas do afeto*. Rio de Janeiro: Zorge Zahar, p. 192-201, 2006.
- VOLPE, Maria Alice. Por uma nova musicologia. *Revista Música em Contexto*, v. 1, p. 107-122, 2007.
- ZUMTHOR, Paul. *Performance, Recepção e Leitura*. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Suelly Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.