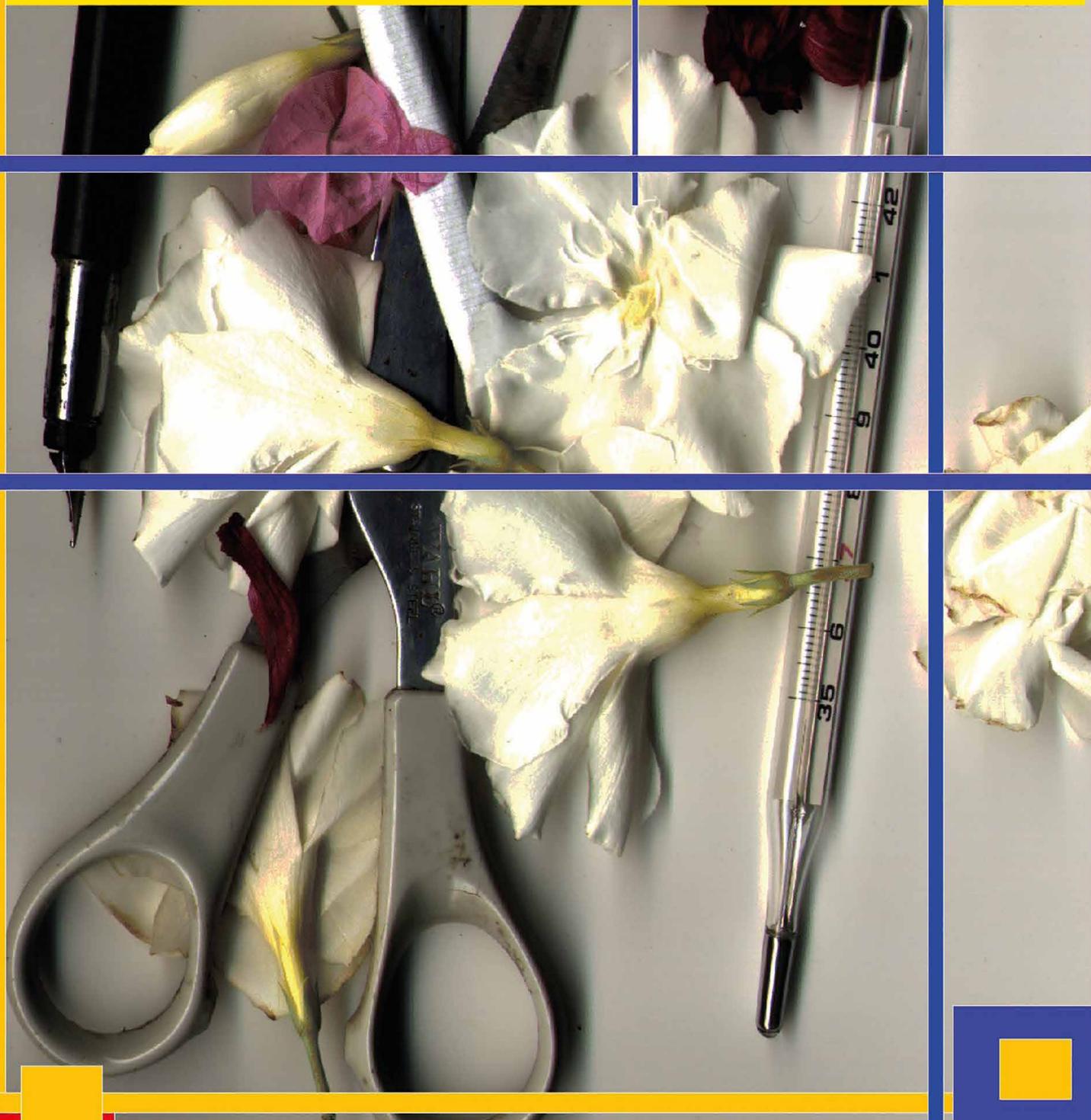


ANDRÉ DEMARCHI

A GRANDE FÚRIA DO MUNDO

LEGIÃO URBANA, JUVENTUDE E ROCK



André Demarchi

A GRANDE FÚRIA DO MUNDO

LEGIÃO URBANA, JUVENTUDE E ROCK



PALMAS-TO
2019

**Reitor**

Luis Eduardo Bovolato

Vice-reitora

Ana Lúcia de Medeiros

Conselho Editorial

Cynthia Mara Miranda (Presidenta)

Danival José de Souza

Idemar Vizolli

Ildon Rodrigues do Nascimento

Nilton Marques de Oliveira

Ruhena Kelber Abrão Ferreira

Pró-Reitor de Administração e Finanças (PROAD)

Jaasiel Nascimento Lima

Pró-Reitor de Assuntos Estudantis e Comunitários (PROEST)

Kherlley Caxias Batista Barbosa

Pró-Reitora de Extensão e Cultura (PROEX)

Maria Santana Ferreira Milhomem

Pró-Reitora de Gestão e Desenvolvimento de Pessoas (PROGEDEP)

Elisabeth Aparecida Corrêa Menezes

Pró-Reitora de Graduação (PROGRAD)

Vânia Maria de Araújo Passos

Pró-Reitor de Pesquisa e Pós-Graduação (PROPESQ)

Raphael Sanzio Pimenta

Prefeitura Universitária

João Batista Martins Teixeira

Procuradoria Jurídica

Marcelo Moraes Fonseca

Projeto Gráfico/Diagramação

Mota Produções

Imagens

Pixabay License - pixabay.com

Capa

Alexandre Moraes

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Agência Brasileira do ISBN - Bibliotecária Priscila Pena Machado CRB-7/6971

D372 Demarchi, André Luis Campanha.
A grande fúria do mundo : Legião Urbana, juventude e rock [recurso eletrônico] / André Luis Campanha Demarchi.
— — Palmas : EDUFT, 2019.
Dados eletrônicos (pdf, e-Pub).
160 p.

ISBN 978-85-60487-72-1

1. Legião Urbana (Conjunto Musical). 2. Rock - Brasil - História e crítica. 3. Juventude. I. Russo, Renato, 1960-1996. II. Título.

CDD 782.421640981

TODOS OS DIREITOS RESERVADOS – A reprodução total ou parcial, de qualquer forma ou por qualquer meio deste documento é autorizada desde que citada a fonte. A violação dos direitos do autor (Lei nº 9.610/98) é crime estabelecido pelo artigo 184 do Código Penal.

*Para Teresa,
Srêmsé, Gabriel, Florbela, Benjamim
Yasmin, Irépti, Wakedi e Gael,
que um dia serão jovens.*

*E para o Alex,
que nunca deixou de ser.*

*A melhor obra da Legião Urbana não é uma música, um disco, um clip,
ou um show. A melhor obra da Legião é o Legionário, cada um individualmente,
todos nós em conjunto.*

(Legionário, sexo masculino, 23 anos)

SUMÁRIO

Prefácio	11
Apresentação	13
1. O tema, a pesquisa e a música	17
2. Legião Urbana: contextos, temáticas e sonoridades	25
3. Somos tão jovens: juventude e geração nas letras e narrativas	63
4. Então, pensa, ouve e vive a música: a construção da identidade de legionário	99
5. Urbana Legio Omnia Vincit	145
6. Referências	148
7. Discografia	156
Sobre o autor	158

PREFÁCIO

Alexandre Moraes¹

Neste trabalho impecável, André Demarchi nos convida a percorrer a complexa discussão dos conceitos de jovem e juventudes, suas práticas e representações, não esquecendo a história da cultura. A partir de pesquisa antropológica e sociológica muito bem embasada vamos não apenas percorrer os possíveis sentidos, significados e ressignificações continuamente praticadas até hoje a partir da produção e atuação da famosa banda “Legião Urbana” e dos “legionários”. O leitor poderá, ainda, encontrar farto material para pensar o que significaram, ao longo do conturbado século XX, nas “sociedades complexas” urbanizadas do ocidente, as mudanças sociais, técnicas e estruturais muito profundas e, nesse turbilhão de transformações, os conceitos, práticas e sentidos de juventude, de lazer, de música e de cultura que caminharam na mesma direção.

Pensar o que seria a “juventude” ou “juventudes” não é tarefa nova para o pensamento social, aliás, tampouco para outros campos, já Platão pensava conceitos, significados, funções e representações de juventude. Se nas sociedades industrializadas os significados e os sentidos dos conceitos de juventude e suas práticas vão radicalmente se transformando, um dado não se pode esquecer: a música popular vai a cada momento adquirindo mais importância e centralidade, o que gera uma “indústria cultural” fortíssima voltada para esse imenso público dito “jovem”. Nos anos 1950, o rock ganha notoriedade sendo apropriado por essa nascente “indústria” da cultura. Se na origem o rock era música de “protesto”, em nenhum momento de sua história vem a perder essa característica, mesmo sendo produzido a partir de mecanismos sociais que jamais teriam como objetivo contestar ou negar e confrontar o sistema vigente e suas formas produtivas, mas, ainda assim, o rock leva sua mensagem, suas formas de sentido,

1 Alexandre Moraes é pós-doutor em Literatura Brasileira pela Universidade Federal Fluminense, doutor e mestre em Literatura e bacharel em Letras Português-Literatura pela Universidade Federal do Rio de Janeiro. De 1991 a 2013 foi professor de Literatura na Universidade Federal do Espírito Santo. Atualmente é professor Associado IV aposentado. Participa do Laboratório de Estudos de História Política e das Ideias e do Grupo de Pesquisa Poesia: suportes formais de significação, ambos registrados no CNPq.

comportamento, vestuários e representações contestatórias carregadas de claro protesto e de práticas assumidas e vividas pelas juventudes e suas experiências no quadro maior da produção social de sentidos e de subjetividades. Neste livro o leitor encontra larga discussão sobre a história dessas transformações e também sobre as formas contraditórias em que se posiciona a música e demais práticas culturais dirigidas ao jovem.

Renato Russo, letrista e líder da *Legião*, nos dizia que todo o seu trabalho era “voltado para o jovem” e, numa entrevista, faz uma comparação do trabalho da Legião Urbana com aqueles dos também cantores e compositores Djavan e Caetano Veloso colocando suas finalidades, sentidos e diferenças entre as produções e acentuando o diferencial maior que seria, efetivamente, a destinação ao público dito jovem. Se a produção da Legião Urbana, por um lado, é inegavelmente uma forma de representação do jovem, experiências e sentidos, problemas e possibilidades — e, por isso, torna-se material fundamental para a etnografia e para o pensamento social que André Demarchi vai nos apresentar e discutir — por outro, a banda Legião Urbana não estava fora dos mecanismos de produção da “indústria cultural”, suas mídias e suas formas de produção. Entretanto, em nada o lugar de produção parece afetar os significados e sentidos construídos pelos “legionários” desde o lançamento do primeiro álbum da banda nos anos 1980. O que isso quer nos dizer? O que significa a enorme importância e penetração que a banda teve e ainda tem até hoje para a cultura brasileira e para a constituição do jovem e, diga-se, de todas as classes sociais, outro fenômeno muito raro em produtos culturais, mas observado com a Legião Urbana? Em todas as classes, os legionários, até hoje, que fique bem marcado para o leitor, ressignificam as experiências subjetivas que parecem “já vistas”, mas não compreendidas ou renovadas e ressignificadas, o que leva, claramente, à ressignificação de todos os usos subjetivos das representações operadas nas letras e nas canções da banda, para ficarmos com o mínimo do que significa a banda e suas proposições de experiências para os “legionários” em seus diversos produtos. O que isso significa ainda hoje e significou, que formas produtivas de subjetividades e experiências isso vem colocar? Que sentidos e ressignificações a banda Legião Urbana nos faz percorrer quando observamos o consumidor jovem? Quais problemas na cultura a banda e suas propostas de produção subjetiva das experiências nos levam a percorrer? A que “jovem” e o que são efetivamente esses “jovens” e “juventudes” a que Renato Russo e seus companheiros de banda tinham como alvo e se dirigiam? Como o pensamento social vem observando todos esses fenômenos? Que experiências determinaram a permanência tão longa e a propagação da banda Legião Urbana por classes sociais diversas, locais os mais remotos e até distantes da *urbana legio*?

De maneira clara, leve e precisa ao longo deste trabalho, percorrendo extensa bibliografia, André Demarchi vai nos colocando todas essas questões, nos respondendo e pontuando outras tantas, atualizando o pensar da experiência e significação do “jovem” e sua propagação, sentidos e ressignificações, repensando sujeitos sociais que, agora, mediados por experiências culturais subjetivas produzidas em larga escala por uma assim chamada “indústria” da cultura, ganham novas formas e possibilidades. Enfim, André Demarchi vai nos abrindo neste livro novos e pungentes horizontes e desafios para o pensamento e a formação da compreensão da experiência e da produção de subjetividade do “jovem” e a constituição das juventudes nas sociedades complexas.

Aos legionários este livro abre a possibilidade de compreensão profunda da própria experiência vivida e para explicação da “grande fúria do mundo”. Aos não legionários, o livro fornece reflexão clara e exata dos lugares de produção dos sentidos e práticas da experiência do jovem e das juventudes. Livro importante, portanto, para compreendermos nosso momento cultural, a formação da experiência e sua produção social e, claro, sua história.

APRESENTAÇÃO

*A dor é inevitável,
o sofrimento é opcional*
(Renato Russo)

Este livro é uma versão levemente modificada da dissertação de mestrado intitulada *Legionários do rock: um estudo sobre quem pensa, ouve e vive a música da banda Legião Urbana*, defendida e apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia (PPGSA) da Universidade Federal do Rio de Janeiro em de 2006. Os mais de dez anos que se passaram entre a defesa da dissertação e a publicação deste livro acabaram por reafirmar a potência social, cultural e econômica do fenômeno Legião Urbana, mantendo a atualidade e a centralidade dos temas debatidos aqui.

Durante esta década e meia tive a oportunidade de ouvir canções da Legião Urbana sendo tocadas em diversas regiões do país. Fui surpreendido quando escutei a canção *Será* ecoar do toca discos de uma casa de palha localizada em uma aldeia do grupo indígena Kayapó, no sul do Pará. Também em São Félix do Xingu, cidade do extremo sul paraense, escutei Legião tocando na rádio local. Em outra ocasião, na cidade de Tocantinópolis, no norte do Tocantins, ouvi um jovem cantarolando *Tempo Perdido* enquanto caminhava na rua. Também ouvi Legião ecoar das caixas de som de um ônibus que fazia a linha Belém-Marabá, cujo motorista possuía vários discos piratas da Legião Urbana. No camelódromo da rua Uruguaiana no Rio de Janeiro, assim como na rua Vinte e Cinco de Março em São Paulo, encontrei diversos discos piratas da banda sendo oferecidos. Em todas essas andanças e viagens volta e meia eu esbarrava com algum jovem vestindo uma camisa da banda com uma enorme letra nas costas. Assim foi, por exemplo, no Cariri, quando visitei a cidade do Crato no Ceará.

A dispersão e a difusão da produção artística da Legião Urbana e dos produtos culturais a ela associados nas mais diversas regiões do país apontam para a grande dimensão da banda enquanto fenômeno pop. Aliás, tudo que se produz em torno dela parece tomar proporções gigantescas. Não é por acaso que a banda vendeu aproximadamente vinte e cinco milhões de discos, cavando seu lugar entre os dez artistas/grupos brasileiros que mais venderam discos

e superando cantores e compositores consagrados como Caetano Veloso e Gilberto Gil². Em termos de rock, a Legião Urbana é o grupo que mais vendeu discos no Brasil: mesmo extinta há mais de duas décadas a banda continua sendo muito lucrativa, vendendo aproximadamente 20 mil discos por mês, algo que só o grupo The Beatles é capaz de fazer no Brasil³.

É extensa a lista de eventos midiáticos e de entretenimento construídos em torno da banda nesses últimos doze anos. O mais espetacular (e apelativo) talvez seja o show *Renato Russo Sinfônico*, realizado em 2013 em Brasília, onde um holograma do cantor e compositor apareceu ao fim do show, satisfazendo o desejo de milhares de pessoas em rever ou ver pela primeira vez, mesmo que virtualmente, uma apresentação ao vivo de seu ídolo. Em termos de qualidade artística e sonora, destaco outro show que aconteceu em 2011, no festival *Rock in Rio*. Acompanhados pela Orquestra Sinfônica Brasileira e por vários convidados, Dado Villa Lobos e Marcelo Bonfá fizeram arranjos sinfônicos para os grandes sucessos da banda em um tributo considerado histórico para muitos fãs. Histórico também foi o evento *Eu Sei – Tributo à Legião*, realizado em 2008 em Montevideu, no Uruguai, em que diversas bandas desse país e também da Argentina tocavam músicas da banda Legião Urbana, destacando a importância do grupo como referência para o rock uruguaio e argentino contemporâneo.

Conhecida dentro e fora do Brasil, a Legião Urbana também se tornou um fenômeno da internet. Durante a pesquisa para este livro, eu já havia identificado esse fenômeno, mas com o passar dos anos ele se intensificou ainda mais. Uma entrada no site de buscas Google com o nome “Legião Urbana” alcança quinhentos e cinquenta mil resultados. Entre 2004 e 2006, período em que a pesquisa foi realizada, a rede de relacionamentos ORKUT alcançava o seu auge. Naquele período, existiam 562 comunidades sobre a Legião Urbana, uma delas com mais de 540 mil membros. O fenômeno Legião Urbana resistiu ao declínio da rede social Orkut e sua substituição quase instantânea pelo Facebook. Nessa nova plataforma, a Legião Urbana possui centenas de páginas relacionadas e milhões e milhões de curtidas e de seguidores.

Potencializando os fenômenos sociais descritos neste trabalho, as chamadas redes sociais aproximaram milhares de fãs, proporcionando não apenas a criação de novos fãs-clubes, mas também a realização de eventos para celebrar a vida e a obra da banda e seus integrantes. Organizado via redes sociais, o evento “Encontro Legionário”, que acontece no Parque do Ibirapuera, em São Paulo, desde 2007, está na sua décima quarta edição, reunindo centenas de participantes mais de uma vez por ano.

Também no mundo virtual existe um portal sobre a banda e outro sobre Renato Russo, reunindo uma vasta gama de materiais de arquivo e aglutinando informações sobre as produções contemporâneas relacionadas à banda nos campos do cinema, do teatro e da literatura⁴. É importante registrar algumas dessas produções, muitas delas realizadas depois que este trabalho foi escrito. No campo do cinema, dois filmes longa-metragem foram produzidos em 2013, com temáticas bem distintas. *Faroeste Caboclo* (2013, cor, 105 min.) refaz no plano imagético e cinematográfico a lendária música de mesmo nome. Sucesso nos

2 Dados da Associação Brasileira de Produtores de Discos (ABPD), disponíveis em: https://pt.wikipedia.org/wiki/Lista_de_recordistas_de_vendas_de_discos_no_Brasil

3 Conferir essas informações nas seguintes matérias de Jornal: “Relançamento da discografia mantém Legião Urbana no posto de maior banda do rock brasileiro” (2010), disponível em: <http://veja.abril.com.br/noticia/entretenimento/relançamento-da-discografia-mantem-legiao-urbana-no-posto-de-maior-banda-do-rock-brasileiro/>; e “Catorze anos após o fim da banda, Legião Urbana vende 20 mil cópias por mês” (2000), disponível em: <http://ultimosegundo.ig.com.br/cultura/musica/catorze+anos+apos+o+fim+da+banda+legiao+urbana+vende+20+mil+copias+por+mes/n1237780577079.html>.

4 Conferir: <http://www.legiaourbana.com.br/>; e <http://www.renatorusso.com.br/>;

cinemas nacionais, o filme sobre a saga de João de Santo Cristo ganhou prêmios e levou mais de um milhão de brasileiros às salas de cinemas. No mesmo ano, foi lançado *Somos tão jovens* (2013, cor, 104 min.), filme de ficção que narra a primeira juventude de Renato Russo, no início dos anos 1980, em um momento pré Legião Urbana, quando formou sua primeira banda, o *Aborto Elétrico*, e quando encarnou o *Trovador Solitário* nos bares da noite de Brasília. Como a história de João de Santo Cristo, a saga do “jovem Renato” lotou os cinemas, levando quase dois milhões de pessoas às salas escuras do país. Ainda no campo do cinema, aguarda-se o lançamento do filme *Eduardo e Mônica* para 2019. No campo do teatro, é importante se lembrar da peça *Renato Russo*, que ficou em cartaz de 2006 a 2010 em diferentes capitais do país. A peça foi agraciada com o prêmio Shell de 2006.

Já no campo da literatura, de ficção e não-ficção, novos lançamentos surgiram em torno da produção da banda e de Renato Russo. A biografia *Renato Russo – O filho da revolução* (2009), escrita pelo jornalista Carlos Marcelo, veio a se somar ao perfil biográfico *Renato Russo – Trovador Solitário* (2000), escrito pelo também jornalista e crítico musical Arthur Dapieve. Deve-se registrar também a importância das compilações de entrevistas, *Conversações com Renato Russo* (2005), e de passagens de entrevistas, *Renato Russo de A à Z* (2010). Contudo, a grande inovação no campo da literatura ficou por conta do livro *Como se não houvesse amanhã* (2010), organizado pelo escritor Henrique Rodrigues. Trata-se de uma coletânea de contos escritos por diversos autores e escritores tendo como mote temático canções da banda Legião Urbana. Não há registro na história do rock nacional de uma banda que consiga reunir em torno de si tão diversos produtos culturais.

E a produção não para. De 2015 a 2017, fãs e pesquisadores da temática foram brindados com quatro obras sem precedentes na história da banda. Uma delas é a autobiografia de Dado Villa-Lobos, *Memórias de um Legionário* (2015), que retrata a história da Legião Urbana desde a sua perspectiva. Outra obra recente é o livro *The 42nd St Band* (2016), escrito por Renato Russo aos 16 anos, retratando a lendária banda imaginária criada pelo autor enquanto se recuperava de uma doença rara (epifisiólise) no hospital. Em 2017, foi lançado *O livro das listas* (2017), uma coletânea de referências culturais, sentimentais e musicais colecionada por Renato Russo ao longo de sua vida artística e que povoam, como veremos, muitas das canções de sua autoria. Por fim, mas não menos importante, ocorreu a publicação do livro *Só por hoje e para sempre – Diário do recomeço* (2015). Trata-se da compilação feita por Giuliano Manfredini, filho de Renato Russo, de um diário escrito pelo cantor na época em que estava passando por um tratamento de reabilitação.

Texto sobre um momento crítico e extremamente pessoal, *O diário do recomeço* nos faz retornar ao tema central do presente livro. Nesse pequeno volume, Renato Russo narra com grande riqueza de detalhes todo o processo de tratamento na terapia dos doze passos, criada pelo grupo Alcoólicos Anônimos (AA), como uma forma de reabilitar pacientes em estado crônico dessa e de outras doenças toxicológicas. Nesse processo de autoconhecimento, Renato Russo enfrenta seus demônios, seus defeitos, suas angústias mais profundas, enfrenta a grande fúria de seu próprio mundo interior.

Ler esses diários é como assistir a uma cirurgia médica complexa e da extrema dificuldade emerge uma possibilidade de cura. Mas nessa cirurgia, Renato Russo aparece como médico de si mesmo em uma operação de auto “crítica e clínica”. A menção ao famoso livro do filósofo Gilles Deleuze não é fortuita. *O Diário do Recomeço* só torna mais evidente um processo que perpassa toda a obra da Legião Urbana e, principalmente, as relações estabelecidas entre os fãs e os integrantes da banda, notadamente, entre eles e Renato Russo. Trata-se, como

busco descrever aqui, de construir subjetividades e identidades em torno de alguém capaz de “explicar a grande fúria do mundo” e também de lidar com o mundo “enquanto conjunto de sintomas cuja doença se confunde com o homem” (DELEUZE, 1997, p. 13). “A literatura”, continua Deleuze, “aparece então como um empreendimento de saúde”, uma forma de tratamento individual e coletivo, “por isso o escritor, enquanto tal, não é doente, mas antes médico, médico de si próprio e do mundo” (DELEUZE, 1997, p. 14).

Essas reflexões de Deleuze sobre a literatura poderiam ser facilmente transpostas para outras artes, como a música popular, pois os relatos dos legionários que leremos a seguir são histórias de cura (moral, psicológica, ideológica, social) realizada por meio da música e principalmente pela experiência de vivenciar uma letra de canção. É esse processo intersubjetivo que faz os legionários verem Renato Russo como um “melhor amigo” ou “irmão mais velho”, que entende, aconselha e afaga quando integrantes das instituições tradicionais (família e escola) não conseguem compreender os jovens. É nessa zona de indistinção contemporânea que a relação fã-ídolo se instaura. E com ela uma nova linguagem surge. Uma linguagem da e para a juventude, como disse diversas vezes Renato Russo. Ao inventar essa nova linguagem, por meio de suas letras de canções, Renato Russo concretiza aquela operação proustiana mencionada por Deleuze de inventar “na língua uma nova língua, uma língua de algum modo estrangeira”. Inventa-se uma forma direta de falar para os jovens, inventa-se, principalmente, um “como” falar, muito mais horizontal e direto que os discursos autoritários das instituições socializadoras.

Foi acreditando na horizontalidade e na não hierarquização que Renato Russo e os integrantes da Legião Urbana inventaram não apenas uma nova linguagem como também um povo. Como lembra uma vez mais Deleuze com suas palavras precisas: “A saúde como literatura, como escrita, consiste em inventar um povo que falta. Compete à função fabuladora inventar um povo. Não se escreve com as próprias lembranças, a menos que delas se faça a origem ou a destinação coletivas de um povo porvir...” (DELEUZE, 1997, p. 14).

Os legionários são esse povo. Força sempre!

1

O TEMA, A PESQUISA E A MÚSICA

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

Legião Urbana: desde o título, uma banda de rock que tencionava aglutinar pessoas, especialmente aquelas que vivem nas sociedades modernas urbanizadas. **Legionários:** habitantes desses meios ditos urbanos, que se identificam com a banda a tal ponto que, mesmo após o fim de seu percurso artístico, persistem em pensar, ouvir e viver suas canções⁵. Eis o par de elementos centrais deste livro, cujo objetivo central é analisar os processos de identificação que a banda suscita em pessoas que estabelecem contato com a obra em momentos distintos de suas trajetórias. Um fenômeno que se encontra em estreita relação com a produção artística da Legião Urbana.

Por se tratar de um estudo voltado para uma banda de rock e seus fãs, é inevitável a associação com o conceito de juventude. Enquanto noção social, a juventude tem sido objeto de inúmeros estudos no campo das ciências sociais (como veremos a seguir). Apesar das diversas abordagens utilizadas em tais trabalhos, há pelo menos um ponto em que as análises convergem: a juventude é uma categoria construída histórica e socialmente, isto é, assume formas diversas em contextos histórico-sociais distintos e também em uma mesma sociedade, principalmente quando os olhares se voltam para as sociedades modernas. A heterogeneidade sociocultural dessa categoria tem sido demarcada pelos estudiosos quando se referem a ela no plural. Falar em “juventudes”, e não em “juventude”, ressalta o caráter múltiplo das práticas e representações dos jovens nas sociedades modernas urbanizadas. Neste texto, o enfoque não poderia ser diferente. Como a produção artística da banda existe há mais de vinte anos, seus fãs constituem um conjunto heterogêneo de pessoas, tanto no aspecto geracional quanto socioeconômico. Além disso, é notável a multiplicidade de representações que a juventude assume nas canções do grupo, sendo vista através de ângulos diferentes e retratada por meio de personagens conflitantes.

5 Dados da Associação Brasileira dos Produtores de Discos registram que em 2004, dos vinte Compact Discs (CDs) mais vendidos, três deles – *Como é que se diz eu te amo*, *Mais do Mesmo* e *As Quatro Estações Ao Vivo* – são da Legião Urbana. Além disso, segundo a gravadora EMI, o número de discos vendidos pela banda até 2005 ultrapassa a marca de 13 milhões. Outro dado significativo da importância da Legião Urbana podia ser visto no site de relacionamentos Orkut, no qual existiam até 2007, 562 comunidades sobre a banda, sendo que numa delas estavam cadastrados nada mais nada menos do que 170 mil internautas. Dados retirados dos seguintes sites: www.abpd.org.br; www.emi.com.br; www.orkut.com.

A relevância da produção artística da Legião Urbana reflete-se na profusão de publicações dedicadas ao tema⁶, que se estendem desde uma biografia de Renato Russo (DAPIEVE, 2000), compilações de ideias (ASSAD, 2000) e entrevistas (RUSSO, 1996) até estudos acadêmicos. Esses, em particular, são brevemente discutidos a seguir, a fim de explicitar a questão que permanece em aberto e o caminho encontrado para abordá-la aqui.

A produção acadêmica sobre a Legião Urbana

Os três trabalhos acadêmicos sobre a Legião Urbana podem ser classificados em duas categorias⁷: 1) aqueles que efetuam leituras e interpretações das letras de canção da banda (FERNANDES, 2000; CASTILHO; SCHLUDE, 2002); 2) aqueles que utilizam suas letras de canções para ilustrar fenômenos sociais presentes na sociedade contemporânea (MAIA, 2000).

No trabalho realizado por Fernandes, o objetivo é mapear as referências intertextuais presentes em algumas letras de canções de Renato Russo demonstrando, através do referencial teórico-literário de Kristeva, Bakhtin e Perrone-Moisés, que “as palavras em seu trajeto migratório sofrem migração de sentidos em sua passagem por diferentes espaços, sujeitos e tempos, e carregam consigo as marcas de outros contextos dos quais fizeram parte e, ao ocupar um novo contexto, são ressignificadas”, e, ainda, que “diferentes discursos, tais como o religioso, o político, o filosófico e o próprio discurso da tradição literária, podem coexistir em um único espaço discursivo” (FERNANDES, 2000, p. 6 e 11).

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

Começamos a perceber os caminhos traçados pelos eus [sic] que povoam as letras, além da insistência de certos temas tão caros ao Romantismo. A admiração e a identificação que compartilhávamos alcançaram o ápice quando constatamos que o discurso apresentado nas letras mostrava um encadeamento, uma espécie de projeto poético, desembocando no típico beco sem saída romântico e passando por diversas fases coerentes com a sensibilidade romântica. Foi assim que decidimos escrever sobre o assunto, a fim de dividir com outros fãs nossas ideias e descobertas (CASTILHO; SCHLUDE, 2002, p. 25).

No conjunto das letras de canções da banda, as autoras mapeiam temas recorrentes no movimento romântico, como a “evasão pela natureza”, o “eu *gauche* no espaço urbano”, as relações do “eu com o outro”, a ênfase no “discurso amoroso” e o uso frequente de uma “linguagem das emoções e dos sentimentos”. Esses temas românticos são vistos como

6 São notáveis também as publicações sobre o “rock brasileiro dos anos 80”, nas quais a Legião Urbana figura entre as principais bandas. Duas delas publicadas recentemente são: ALEXANDRE, 2002 e BRYAN, 2004; Ver ainda: DAPIEVE, 1995.

7 Um estudo mais recente, e que talvez merecesse nova categoria, é aquele realizado pela socióloga Erica Maggi, intitulado *Rock and Roll é o nosso trabalho: a Legião Urbana do Underground ao Mainstream*, e publicado em 2013. Embora toque em questões abordadas neste livro, a proposta de Maggi é a de “compreender, por meio da trajetória da Legião Urbana, as interferências dos múltiplos agentes sociais envolvidos e mobilizados na consolidação de um campo específico de música no Brasil: o campo do rock” (MAGGI, 2013, p. 7). Diferentemente do proposto aqui, a autora utiliza o caso específico da Legião Urbana como forma de compreender um fenômeno mais amplo: a construção e consolidação do rock no Brasil.

característicos da coesão interna da obra que, como expresso anteriormente, demarcam um projeto poético coeso e coerente.

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

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

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

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

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

A pesquisa de campo

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

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

representações sociais distintas a respeito da produção artística da banda em cada um desses grupos de fãs⁸.

Por outro lado, a variável *classe social* tornou-se relevante porque a produção artística da Legião Urbana transpõe as fronteiras socioeconômicas e é consumida em diversos e conflitantes estratos da sociedade brasileira. Ou seja, diferentemente de outras bandas reconhecidas nacionalmente como integrantes do “movimento” que se convencionou denominar “rock brasileiro dos anos oitenta” e que tiveram seu público circunscrito aos jovens das camadas médias da população brasileira, a Legião Urbana obteve grande reconhecimento também dos jovens das classes populares⁹. Levando isso em consideração, foram entrevistadas no decorrer da pesquisa pessoas de ambas as classes sociais, média e popular, com o intuito de contemplar distintos pontos de vista sobre um mesmo fenômeno.

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

No entanto, é importante mencionar que no início da pesquisa de campo algumas dificuldades surgiram (muitas delas, com certeza, inerentes ao ofício de antropólogo). A primeira, e talvez mais angustiante delas, foi bem lembrada por Alba Zaluar em seu trabalho sobre pobreza numa comunidade do Rio de Janeiro: “Poucas vezes, no entanto, fui dispensada por candidatos à entrevista que se negaram a dar informações. Para qualquer pesquisador,

8 Nas entrevistas realizadas, não foram registrados casos em que os indivíduos tivessem parado de escutar as canções, a não ser por curtos intervalos de tempo. Essa questão aponta, sem dúvida, para a relevância da obra na configuração das experiências subjetivas dos indivíduos que a consomem e, ainda, para os constantes processos de resignificação da produção artística da banda realizados no decorrer das trajetórias individuais. Esses aspectos serão abordados nos capítulos seguintes.

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

esta é uma experiência desagradável, às vezes desanimadora, pois que nos leva a refletir sobre o efeito da pesquisa na população” (ZALUAR, 1985, p. 14).

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

A sensação de tempo perdido compartilhada por muitos antropólogos em “campo” tem, contudo, seu lugar no desenrolar da pesquisa e pode render boas reflexões¹⁰. Justamente no momento em que, pela terceira vez, esperava em vão pelo primeiro “nativo”, comecei a refletir – a despeito do desânimo provocado por aquelas “experiências desagradáveis” – sobre outras formas de contatar possíveis entrevistados. Concluí que a alternativa mais promissora seria iniciar a pesquisa de campo através de contato com membros de fã-clubes da Legião Urbana.

Elaborei então uma carta destinada a cada um dos vinte e cinco fã-clubes espalhados por todo o Brasil que descobri por meio de pesquisa na internet¹¹. A carta explicava os objetivos da pesquisa e perguntava quanto ao interesse e à disponibilidade em participar. Apenas três respostas foram recebidas. Em uma delas, o remetente informava que o fã-clubes já não existia mais; nas outras duas obtive resposta positiva. Assim, como se costuma dizer no jargão antropológico, pude finalmente “entrar no campo”. A partir desse contato inicial¹² obtive as primeiras entrevistas e por intermédio dos informantes travei contato com outros fã-clubes.

Desses fã-clubes um em especial levou à construção de outro conjunto de dados, devido à sua peculiar configuração enquanto fã-clubes virtual, em que a sociabilidade entre os membros ocorre, sobretudo, on-line¹³ (para utilizar o termo já constantemente mencionado nos estudos de antropologia da internet). Através de um entrevistado, membro desse fã-clubes, fui incorporado à lista de discussão e, desde então, passei a receber e-mails que tratavam especificamente da produção artística da Legião Urbana: discussões em torno das canções, informações sobre raridades, divulgação de eventos e homenagens, bem como de eventos em que algum ex-integrante da banda participaria, e agendamento de encontros entre os membros do fã-clubes (encontros dos quais participei em três ocasiões). Para sistematizar tamanha quantidade de informações e as diversas representações a respeito da importância da produção artística da banda, elaborei um questionário com os mesmos tópicos tratados nas entrevistas off-line, na forma de questões acompanhadas de um pequeno texto em que os objetivos da pesquisa eram sintetizados. Setenta e uma respostas foram obtidas, representando cerca de 1% do total de membros do fã-clubes.

Esse novo conjunto de dados apresentou características peculiares: repostas breves e menos espontâneas em contraposição às longas e descontraídas conversas com os outros entrevistados; a homogeneidade socioeconômica dos indivíduos que responderam o

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

11 O site consultado foi www.legiaourbanadois.com.br. No entanto, existem outros em que constam listas menos completas dos fã-clubes da Legião Urbana: www.legiao-urbana.com.br; www.osoprododragao.com.br; e www.renatorusso.com.br.

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

13 Para uma discussão em torno das categorias on-line e off-line, bem como da sociabilidade e dos processos de constituição de identidades nas “comunidades virtuais”, ver: MILLER & SLATER, 2004.

questionário, devido ao fato de o acesso ao computador e à internet na desigual sociedade brasileira ainda estar restrito às camadas médias e altas. Em termos geracionais, por outro lado, esse conjunto de dados apresentou diversificação considerável, uma vez que responderam o questionário pessoas com idades entre 15 e 30 anos.

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

Além dessas duas formas de entrevista, utilizei também a *observação participante* como metodologia de recolhimento de material etnográfico. Apesar de os legionários não constituírem um grupo restrito e fechado em si, ou mesmo uma comunidade específica, a *observação participante* foi utilizada em eventos, shows e demais manifestações culturais em que são recriados e ressignificados os elementos e sentidos constituintes das relações dos indivíduos com a produção artística da banda. Esses eventos são geralmente organizados pelos fã-clubes¹⁴ e constituem um local privilegiado de coleta de material empírico na medida em que propiciam a observação *de perto* e *de dentro* (MAGNANI, 2002) em um contexto em que os indivíduos estão diretamente em contato com a obra.

Algumas questões metodológicas extensamente discutidas no contexto da antropologia urbana e pertinentes ao estudo ora apresentado são aquelas relativas à distância e à proximidade entre o pesquisador e seu objeto de estudo, ambos inseridos numa mesma sociedade. Em certo sentido, posso dizer, como o faz Gilberto Velho (1981), que estava *observando o familiar*. Como muitos daqueles que entrevistei, eu também já tinha ouvido as canções da Legião Urbana, seja através do rádio, seja através de discos. Além disso, os shows e concertos de rock também fazem parte de meu cotidiano. No entanto, ao realizar essas observações participantes, comecei a estranhar o que outrora era familiar. Ou, nos termos colocados por Roberto DaMatta (1978, p. 5), “tirar a capa de membro de uma classe e de um grupo social específico para poder – como antropólogo – estranhar alguma regra social e assim descobrir o exótico”.

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

Na verdade, o que se coloca na tensão entre o familiar e o conhecido é o grau de profundidade que se busca atingir na análise de certos fenômenos das sociedades urbanas

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

modernas. Essa questão está relacionada ao estranhamento das situações familiares, pois somente desconfiando da realidade que o cerca e dos fenômenos cotidianos é que o pesquisador pode conhecer com profundidade os fenômenos sociais estudados. Ir além do familiar, desconfiar de sua familiaridade consiste em olhar de outro ângulo, ver para além do “mapa que nos *familiariza* com os cenários e situações sociais do nosso cotidiano” (VELHO, 1981, p. 127; grifo do autor). Em outras palavras, estranhar o familiar, buscando para além do mapa hierárquico da sociedade conhecer não só os nomes, lugares e posições dos indivíduos, mas suas visões de mundo, seus pontos de vista em determinada situação social.

A música popular como dado etnográfico e como produtora de cultura

Olhar em profundidade, estranhar as hierarquias que regem o familiar não é uma característica cara somente aos antropólogos. Como afirma Gilberto Velho (1981, p. 128), “mesmo nas sociedades mais hierarquizadas, há momentos, situações e papéis sociais que permitem a crítica, a relativização e até o rompimento com a hierarquia”. Acrescente-se a isso o fato de que a interpretação do antropólogo de determinado fato social concorre, nas sociedades modernas, com interpretações de outros indivíduos que, ao se depararem com o familiar, também o estranham, apresentando com isso leituras relevantes e significativas de determinadas situações sociais. Músicos, poetas, escritores, artistas plásticos, só para citar alguns exemplos no campo das artes, são atores sociais que, ao produzirem certas interpretações da sociedade em que estão inseridos, através da criação artística, colocam-se no papel daqueles que também estranham o familiar, uma vez que captam e descrevem certos fenômenos sociais com profundidade.

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

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

Cabe ressaltar, portanto, que justamente pelo fato de as canções da Legião Urbana concentrarem em seus significados múltiplas representações sociais de juventude presentes na sociedade brasileira contemporânea é que elas possuem significativo valor enquanto dado etnográfico. Essas relações entre música e sociedade são percebidas principalmente quando

nos deparamos com as mensagens presentes nas letras das canções, pois exaltam diálogos, conflitos e tensões vivenciadas (e por isso identificadas) por aqueles que as consomem.

Assim, seja inserindo variadas questões juvenis através da construção de personagens que as vivenciam, seja a partir do estabelecimento de diálogo direto com os jovens, as canções da Legião Urbana configuram-se como um momento privilegiado em que a sociedade fala para si mesma. Como forma característica e sempre parcial (pois é enunciada pelo lugar específico ocupado pelos músicos) de falar (e cantar) sobre determinada realidade social, isto é, como dado etnográfico capaz de concentrar em seus conteúdos representações e significados relevantes, mas nunca absolutos e verdadeiros a respeito da noção de juventude.

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

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

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

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

2

LEGIÃO URBANA: CONEXOTOS, TEMÁTICAS E SONORIDADES

Rock, juventude e indústria cultural

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

Esse processo, em que tais elementos sociais estão envolvidos em contínua interação, pode ser considerado como algo relativamente novo na história sociocultural. Começa a se desenvolver no contexto social dos países ocidentais do pós-Segunda Guerra Mundial com a emergência do rock¹⁵ como uma música “feita por e para jovens”. Nas transformações ocorridas naquele período, estão localizadas as bases nas quais a produção desse gênero da música popular tornou-se não só reivindicado como elemento catalisador de uma linguagem juvenil internacional, mas também passou a ser uma das molas propulsoras de uma série de outros bens simbólicos destinados, num primeiro momento, exclusivamente à juventude e, em seguida, ampliados para os demais setores da sociedade. Helena Abramo (1994, p. 29), sintetizando essas transformações, afirma que

15 Utilizo aqui o termo *rock* para designar, de maneira geral, o gênero musical surgido nos Estados Unidos e na Inglaterra pós-Segunda Guerra Mundial. No entanto, é digno de nota que esse gênero musical recebeu outras designações no decorrer de sua curta história: *rock'n'roll*, quando de seu surgimento; *música pop*, quando ficou internacionalmente conhecido; e *iê-iê-iê*, designação provisoriamente adotada no Brasil na década de 1950. Para uma classificação meticulosa das designações desse gênero da música popular, ver MUGGIATI, 1973, p. 7.

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

Diante desse contexto a juventude no ocidente, ou pelo menos parcela significativa dela, passa a desfrutar de um tempo de lazer relativamente grande se comparado ao de décadas passadas. E mais, começa a buscar, através do consumo, formas de diferenciação do “mundo adulto”, voltadas principalmente para a diversão, “o que provoca rápida resposta por parte da indústria, do comércio e da publicidade, que passam a produzir bens para esse público, alimentando o espraiamento dos novos hábitos” (ABRAMO, 1994, p. 29). Um dos hábitos de que fala autora é o de dançar e cantar as músicas de rock, naquele momento disseminadas nas vozes de Elvis Presley e dos Beatles, só para citar os exemplos mais reconhecidos.

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

Um aspecto importante dos novos hábitos de consumo é que eles ensejavam novo padrão de comportamento caracterizado pela “maior liberdade e autonomia dos jovens” e interpretado por alguns autores, como Edgar Morin, como “uma diminuição geral da autoridade e controle paternos, paralelamente a uma valorização do prazer e do consumo como fontes de gratificação imediata” (MORIN, 1984, p. 147-157). A indústria cultural desempenha papel importante na configuração do novo padrão de comportamento, não só porque preenche o lugar de uma autoridade diminuída, mas, também, porque é através dela que se disseminam, com o decorrer do processo, os novos valores e hábitos para as demais parcelas da sociedade. Convém dizer que essa constelação de novos hábitos e códigos culturais começa também a deixar as grandes cidades americanas, se espalhando e atingindo “muito rapidamente os países ocidentais, depois atravessando de maneira mais ou menos clandestina as fronteiras dos países do Leste e implantando-se nas grandes cidades do Terceiro Mundo” (MORIN, 1977, p. 139).

Convém dizer, ainda, que o surgimento das novas formas de comportamento – ensejadas simbolicamente pelo rock enquanto linguagem da juventude – em outros contextos diversos do de seu surgimento ocorre de modo diferenciado, respondendo às especificidades contextuais de cada região. No entanto, temos, como um processo generalizado, a ideia de que a partir da década de 1950 se inicia um processo global de diferenciação e destaque da juventude das outras “classes de idade”. E esse processo não se dá sem conflitos e atritos.

No bojo da internacionalização da “cultura juvenil”, no âmbito das ciências sociais, retomam-se algumas teorias utilizadas nas primeiras décadas do século XX a respeito da

“rebeldia juvenil” e de seu “comportamento potencialmente desviante”. Desse modo, proliferaram-se estudos que reformulam as teorias desenvolvidas pela Escola de Chicago no início do século XX, que se tornaram pioneiros em relacionar pela primeira vez “violência urbana e juventude” (ZALUAR, 1997, p. 17). Contudo, ao contrário dos estudiosos da Escola de Chicago, preocupados principalmente com os processos de “desorganização social”, cujos atores eram jovens “marginalizados” e desempregados, organizados em “gangues étnicas” situadas nos bairros do subúrbio daquela cidade, os analistas do novo fenômeno social vão se deparar com problemas e atores sociais diversos.

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

A autora chama a atenção para o fato de que o “desvio”, a “delinquência juvenil” e as ações de certa “rebeldia sem causa”¹⁶ são agora protagonizados por jovens que não se situam mais nas fronteiras da criminalidade, e sim por aqueles provenientes, curiosamente, de famílias de rendas estáveis em países desenvolvidos. Nesse caso, os próprios fatos contribuíram para a reavaliação de um dos maiores “mitos” que envolviam os jovens daquela época e o modo como eram tematizados pelas ciências sociais: o determinismo socioeconômico que relacionava, inextricavelmente, “juventude pobre” e “delinquência”, pobreza e criminalidade, escassez de emprego e violência (ZALUAR, 1997). No entanto, as tematizações a respeito dos novos fenômenos envolvendo agora grupos de jovens das “classes-médias” continuaram a ser pensadas através de conceitos como “desvio” e “desajuste social”. Por outro lado, o enfoque da questão se deslocou da falta de condições sociais e econômicas (sobretudo, falta de emprego) para a dificuldade de entrada no mundo adulto:

Neste período os conflitos que atravessam a condição juvenil são percebidos como derivados das rupturas de padrões entre adultos e jovens. São, principalmente, conflitos de expectativas sobre o modo de integração dos jovens na vida adulta e sobre a condução da maneira de viver esta fase juvenil (ABRAMO, 1994, p. 34).

Sobre esse período e formas de manifestação da juventude, exemplos não são escassos, tampouco provenientes de um único contexto. Os conflitos entre jovens membros de torcidas organizadas (os *hooligans*) na Inglaterra; os distúrbios provocados por jovens em

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

Estocolmo, citados por Lapassade em seu estudo a respeito dos “rebeldes sem causa” (1968); as efervescentes apresentações de produções cinematográficas, como *Rock around the clock*, em que multidões de jovens, ao assistirem ao filme, dançavam freneticamente destruindo as poltronas dos cinemas americanos; o surgimento de diversos grupos de jovens como os *teddy boys*, *mods*, *rockers*, *skinheads*, com estilos de vida e aparições públicas espetaculares, marcadamente voltados para o consumo, o lazer e a violência; contribuíram para a constituição de um campo de estudos nas ciências sociais que entendia a condição juvenil como sinônimo de “crise”, “conflito”, “transgressão”, “desvio” e, no limite, “patologia”¹⁷ (ABRAMO, 1994).

Pode-se dizer que, naquele momento, começou a se generalizar uma imagem do jovem como o “outro” em potencial, como portador de uma diferença intrínseca que o distinguia dos demais setores da sociedade, principalmente do “mundo adulto”. É o que afirma Passerini em seu estudo comparativo sobre os jovens como metáfora da mudança social na Itália fascista e nos Estados Unidos da década de 1950. Sobre o debate surgido no contexto americano, a autora diz que

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

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

Esses jovens falam outra língua [...] a língua que falam está se tornando cada vez mais diferente e a sociedade adolescente está se tornando mais forte nos subúrbios de classe-média [...] difunde-se entre os pais a sensação de que o mundo dos *teenagers* seja uma coisa à parte (COLEMAM apud PASSERINI, (1996, p. 355; Grifo do autor).

17 Para estudos que trabalham com estes conceitos, ver: PARSONS, 1968; COHEN, 1968. Para uma interpretação crítica desses conceitos, conferir: LAPASSADE, 1968.

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

Nesse sentido, Edgar Morin afirma, no início da década de 1960, que a juventude “é o fermento vivo da cultura de massas” (MORIN, 1984, p. 157), se referindo ao movimento de apropriação pela indústria cultural dos elementos simbólicos produzidos pela juventude. Um “fermento”, no entanto, sempre ambivalente, pois “conduz, por um lado, ao consumo ‘estético-lúdico’ e a fruição individualista da civilização burguesa; [e] ao mesmo tempo, aos fermentos de uma não-adesão a este mundo adulto que traem o tédio burocrático, a repetição, a mentira, a morte” (MORIN, 1977, p. 133). O autor escreve que já na década de 1950 – com o que denomina “cultura adolescente” (caracterizada pelo surgimento do rock e dos demais produtos destinados especificamente à juventude) – pode-se perceber um movimento ambivalente da juventude em relação à cultura de massas, que se tornará potencialmente explícito no contexto da produção cultural juvenil da década de 1960, principalmente quando o rock começa a se configurar, de fato, como aspecto integrante de um ideário político.

Antes de adentrar nos fatos e análises realizadas nesse período a respeito do rock enquanto manifestação simbólica da juventude e ao mesmo tempo produto da indústria cultural, torna-se necessário explicitar um ponto que, de imediato, diferencia o modo como o rock se configurou nas duas décadas. Esse ponto diz respeito ao fato de que, no contexto da década de 1960, o rock deixa de ser somente um gênero da música popular que, como demonstrado anteriormente, expressava simbolicamente os conflitos entre as gerações, sobretudo aqueles relativos à renúncia dos jovens de adentrar no “mundo adulto”. Ao contrário, nessa década, “o rock foi mais do que uma música; moveu-se desde o início como uma contracultura que se espalhou pela vida cotidiana. O rock se identificou de modo extramusical: sustentada pela música, a cultura rock definiu os limites de um território onde houve mobilização, resistência e experimentação” (SARLO, 2000, p. 34).

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

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

Os acontecimentos políticos de maio de 1968, sobretudo na França, e os grandes concertos de rock (Woodstock e Altamont), em especial nos Estados Unidos, bem como a emergência dos movimentos hippies que se espalharam por vários países do mundo ocidental tornaram-se expressão de uma tomada de consciência política de parcela significativa dos jovens que reivindicavam transformações radicais nas sociedades capitalistas. A busca por

experimentações com substâncias psicoativas e por relações de igualdade entre os sexos, a contestação do modelo nuclear burguês de organização da família centrada na negação da figura paterna, o ataque à economia capitalista baseada no lucro através da organização de grandes eventos de música gratuitos¹⁸ e também o desenvolvimento de uma consciência ecológica foram as principais bandeiras levantadas pelos movimentos que, mesmo sendo considerados diferentes, estavam interligados, sobretudo pela trilha sonora que os conduzia.

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

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

Novamente operam-se mudanças no enfoque a respeito da juventude nos estudos das ciências sociais, principalmente no que se refere à sociologia. Se na década de 1950 a tônica das análises recaía sobre conceitos como “desvio”, “rebeldia” e “desajuste social”, conceitos que sublinhavam a preocupação de integrar os jovens à sociedade e por conseguinte ao “mundo adulto”; nas décadas de 1960 e 1970, os estudiosos vão sublinhar, sobretudo, o aspecto potencialmente “revolucionário” dos jovens, sua capacidade de se organizar politicamente contra o *establishment*, seu poder de contestar a ordem social e reivindicar uma nova constelação de práticas, valores e referenciais. Nesses estudos, as próprias formas de se referir aos jovens e as categorias utilizadas para designar suas manifestações culturais, sociais e políticas aparecem modificadas. Não se fala mais em “subcultura” ou “tribo”, designações que, como já visto, acentuavam a diferença entre os jovens e o restante da sociedade. Não se usa também os termos “adolescente” e *teenagers* para se referir aos jovens. Ao contrário, fala-se agora em juventude – quando se faz referências aos jovens – e em “contracultura juvenil” – quando se quer falar sobre suas manifestações políticas e culturais¹⁹.

Essas “novas” categorias explicitam a noção de que os jovens são “revolucionários em potencial”, “renovadores da ordem social”, uma vez que estão *contra* os valores, normas e práticas estabelecidas. Estão, pois, na contramão da sociedade e suas práticas e movimentos são nomeados de acordo com a ideia da existência de uma “cultura dominante”, cujos aspectos são combatidos pela “contracultura juvenil”. A noção de juventude como categoria social “essencialmente revolucionária” cristalizou-se a partir desses estudos e é utilizada

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

19 Estudos que entendem as manifestações culturais e políticas da juventude na década de 1960 a partir desse ponto de vista são: ROSZACK, 1972 e FORACHI, 1972.

ainda hoje como parâmetro de comparação para a análise das manifestações culturais juvenis contemporâneas²⁰.

Na década de 1970, contudo, as críticas, a rebeldia e os códigos utilizados pelos jovens como forma de contestação foram paulatinamente absorvidos pela indústria cultural, que transformou os signos de protesto em produtos, mercadorias produzidas em escala industrial para consumo de jovens e também das demais parcelas da população. O visual hippie, produzido no início de modo artesanal pelos próprios membros do movimento, deixa as comunidades alternativas e passa às passarelas da moda, às lojas de roupas e acessórios, aos salões de beleza. A indústria lucra também com aqueles que foram os principais marcos da “efervescência juvenil” daquela década, como o festival de música de Woodstock que, segundo o crítico musical Roberto Muggiati, foi seguido de uma “Woodstockmania, ramo dos negócios destinado a fazer com que as pessoas consumissem Woodstock: em disco (um álbum de 3 LPs, sucesso de vendas, seguido por outro de dois LPs), no cinema (com o filme multimilionário de Michael Wadleigh), em camisetas, edições (livros, revistas, álbuns, fotografias), etc.” (MUGGIATI, 1973, p. 27).

Na verdade, pode-se dizer que a indústria cultural, principalmente no que se refere à música, ou seja, ao rock, já se fazia presente durante essas manifestações através da promoção e divulgação dos grupos de rock e também de seus discos. Desde a década de 1950 que os empresários já percebiam a rentabilidade comercial do protesto, da rebeldia e, por conseguinte, da juventude enquanto mercado, e do rock enquanto produto cultural que impulsiona a produção e consumo de uma série de outros produtos. Em 1969, Normam Racusin, vice-presidente e gerente geral da multinacional do disco RCA, afirmava – com certa empolgação diante do crescente mercado que, naquela altura, já atingia aproximadamente metade do montante de transações da indústria fonográfica americana – que “esta música quase se tornou no negócio do disco. Os jovens identificam-se com ela porque é uma linguagem sua conhecida e algo que lhes pertence (sic). Eles constituem a maioria dos consumidores de discos” (apud, DAUFOUY; SARTON, 1974, p. 155).

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

Então não há nada de assustador ou mesmo surpreendente quando se constata que os próprios artistas envolvidos nos acontecimentos da década de 1960, principalmente os músicos, estavam interessados não só em “fazer a revolução”, em modificar os hábitos e costumes da ainda conservadora sociedade americana, mas também em lucrar, em vender discos, em estar permanentemente nas “paradas de sucesso”, tocando nas rádios e participando dos demais

20 Contudo, os termos “subcultura” e, sobretudo, “tribos juvenis”, agora acompanhados do adjetivo “urbanas”, são também retomados, principalmente a partir da década de 1980, como categorias explicativas das manifestações culturais da juventude. Esses termos voltam à tona com o intuito de dar conta dos processos de fragmentação ocorridos nos anos 1980, do qual trataremos a seguir.

meios de comunicação, como certa vez afirmou Mick Jagger, vocalista do grupo Rolling Stones e famoso por suas declarações significativas à imprensa: “tanto faz o que dizem na página 93 da revista desde que eu esteja na capa” (apud, ASSAD, 2000, p. 66).

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

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

Mais um capítulo do processo de associação da juventude com códigos e manifestações simbólicas associadas à contestação e de sua apropriação pela indústria cultural aconteceu, sem dúvida, com o aparecimento do punk nos fins da década de 1970, na Inglaterra. Surgido dos jovens das camadas pobres da população inglesa, esse movimento ensejou novas rupturas no cenário da música, do visual e do comportamento juvenil.

No plano da música, o punk rompe com a pomposa estrutura tecnológica e empresarial que dominava o rock nos anos 1970. As bandas de rock desse período tornaram-se famosas, por um lado, por seus megashows, que envolviam altas quantias de dinheiro e um enorme aparato de produção e, por outro, pela crescente aproximação com a música erudita, pelo aperfeiçoamento das técnicas musicais e a experimentação de todas as possibilidades dos instrumentos musicais. Tanto é que esse estilo de fazer música ficou conhecido como *rock progressivo*.

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

O punk rock era uma retomada do significado e da função original do rock’n’roll. Era a revolta contra a pasteurização da rebeldia e a acomodação do rock, que lentamente havia se transformado num “divertimento leve”, superproduzido, longe da vida e da rua. Nessa época, o rock falava de um mundo de fantasia e luxúria onde apenas uma elite de músicos e artistas estavam. Muito longe da realidade dessa molecada de rua (SANTOS apud ABRAMO, 1994, p. 162, nota 8).

A reaproximação da temática das músicas para o cotidiano de quem as produzia e ouvia foi uma das maiores conquistas do movimento punk e teve eco em muitos outros países, inclusive no Brasil (como veremos a seguir a partir da análise da trajetória artística da banda de rock Legião Urbana). Em conjunto com a música rude, áspera e provocativamente gritada, ao invés de cantada, surgiu também toda uma estética punk “baseada nos mesmos princípios, isto é, a utilização de materiais rudimentares, desvalorizados, provenientes do lixo urbano e

industrial: tecidos de plástico, calças rasgadas, camisetas semidestruídas” (ABRAMO, 1994, p. 44) e também correntes de ferro penduradas no pescoço à guisa de colar, alfinetes de fraldas (utilizados tanto nas roupas quanto diretamente cravados no corpo), pulseiras de couro com pontas de metal, cabelo tipo “moicano” (raspados dos dois lados, arrepiado para cima com a ajuda de sabonete e pintados de cores berrantes) e outros objetos perfurantes. E foi justamente essa estética produzida com o intuito de chocar os padrões imagéticos das sociedades em que ela surgiu (o que de fato ocorreu e ainda hoje pode causar estranhamentos e certa repulsa por setores mais conservadores da sociedade) que foi instantaneamente absorvida pela indústria da moda, tornando-se, num primeiro momento, produtos “chiques” e glamourizados nas butiques e joalherias de Londres e Nova York e em seguida espalhando-se para outras formas de comércio e consumo menos dispendiosos.

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

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

Mais uma vez o que era sinônimo de ruptura, rebeldia e revolta torna-se também sinônimo de lucratividade e rentabilidade. Se, como afirma Santos na citação anterior, o punk foi uma retomada do significado e da função original do rock, isso também é válido para o aspecto comercial e mercadológico dessa função e desse significado original, pois, como já dito, o rock surge enquanto um fenômeno da cultura de massas da sociedade ocidental do pós-guerra, movimentando e constituindo um mercado de produtos destinados especificamente ao público juvenil. Trata-se de um produto cultural imbuído de rebeldia que não se invalida quando é comercializado, uma vez que é justamente por ser expressão simbólica da rebeldia e da revolta que se torna tão significativo para os consumidores e, conseqüentemente, tão rentável para a indústria. O punk, nesse sentido, parece representar com todo vigor essa mercantilização da revolta, da possibilidade de ruptura e, por isso, realmente pode ser entendido como uma volta ao significado e à função original do rock. Como o movimento hippie, ele surge em torno de uma música²¹ e desenvolve paralelamente

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

uma estética, um traje, uma indumentária. E, novamente, com o sucesso da música, a estética se dissemina.

Tudo aquilo que circundar um dos momentos particulares do rock, transformado pelo sucesso, representará um componente de disseminação. Quase sempre a disseminação estará associada ao consumo em escala, a começar pelo próprio disco que divulga a música. Produto da principal indústria neste processo, a um só tempo, representa veículo de difusão dos estilos do gênero e elo entre a música e a moda estabelecida a partir da expressão musical (CORRÊA, 1989, p. 115).

Após o surgimento do punk, outras manifestações culturais da juventude vão se configurar num contexto marcado por uma crescente fragmentação. A década de 1980 sinaliza uma série de mudanças nas formas de atuação política e das manifestações culturais dos jovens que já tinham se iniciado com a emergência do punk nos fins da década de 1970. Desse modo, no esteio desse movimento, nos grandes centros urbanos, emergem várias outras manifestações culturais da juventude, todas elas tendo a música como elemento central na composição de uma identidade e ainda na constituição de um estilo visual próprio, considerado por alguns autores como sinalizador de sua localização social e de sua visão de mundo (ABRAMO, 1994; CRUZ, 2000). Os metaleiros, rastas, rappers e clubbers²² guardam, à semelhança dos hippies e dos punks, uma preocupação com a composição do traje, que tem sua dimensão acentuada, uma vez que se configura como forma espetacular de aparição no espaço público das metrópoles.

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

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

Passada a “efervescência juvenil” dos anos 1960, nos quais os jovens foram vistos como “renovadores” da ordem social, “revolucionários” em potencial; nos anos 1980, a juventude será encarada por alguns autores justamente por seu caráter de “alienação” e carência de idealismos e interesses em questões públicas e coletivas. Inúmeros são os estudos que, ao compararem os dois períodos históricos, insistem na caracterização da juventude dos anos 1980

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

como incapaz de formular saídas para as crises da sociedade²³. Esses estudos explicam essa apatia para as questões políticas (tradicionais) como reflexo de uma sociedade marcada pela mídia, pelo consumo e pelo autoritarismo. Os jovens, segundo essa ótica, teriam permanecido no individualismo, no pragmatismo, na busca por prazer imediato e indiferentes às questões cruciais debatidas no seio da sociedade.

O contraste efetuado em relação à década de 1960 objetivava demonstrar o “caráter alienante” das práticas dos jovens nos anos 1980, uma vez que esses estudos estavam sempre voltados para o exame da eficácia da juventude “enquanto elemento de contestação e da mudança real introduzida na ordem social” (ABRAMO, 1994, p. 8). Enfim, essas análises apontam para a cristalização de uma representação da juventude enquanto categoria social “essencialmente transformadora”, representação que está calcada nos movimentos juvenis da década de 1960 e que permanece fixada como um modelo ideal do comportamento juvenil, mesmo quando se trata de pensar os jovens em outros contextos (ABRAMO, 1994, p. 8).

Por outro lado, com a emergência de novas manifestações culturais da juventude, nos anos 1980 formou-se outra corrente de estudos que enfatizava a necessidade de falar em juventudes no plural e não no singular, devido ao fato de que nessa década ocorre significativa diversificação do cenário juvenil acontecendo, inclusive, manifestações produzidas por jovens de origens sociais distintas. Esses estudos ressaltam o caráter múltiplo e polifônico que o conceito de juventude assume diante desse novo contexto. Além disso, demonstram que os jovens não são tão “alienados” quanto afirmavam os autores dos estudos mencionados. Segundo a mesma corrente, os jovens constroem outra forma de atuação não mais voltada para a política convencional, mas centrada na constituição de uma forma espetacular de aparição no espaço público, em que a própria noção de política é ressignificada, importando mais a expressão de códigos, símbolos e emblemas como crítica à sociedade do que a filiação a um partido ou grupo político tradicional.

Com a proliferação desses grupos pelos cenários urbanos ditos globalizados, os estudiosos retornam ao uso de categorias como “tribos urbanas”, “subculturas” e “culturas juvenis”, e criam outras como “cenas juvenis” e “galeras”. O termo “cultura juvenil” parece ter certa ascendência sobre os demais, uma vez que designa uma multiplicidade de manifestações culturais e ao contrário de termos como “subcultura” e “contracultura” – que apontam para a existência de uma “cultura dominante”, a cujos princípios os jovens estão subjugados ou devem combatê-los – questiona a ideia de uma dominância cultural da qual emanam os ordenamentos e valores sociais abrindo a possibilidade para o entendimento das manifestações juvenis como expressão de uma multiplicidade de sistemas culturais que convivem de maneira conflituosa num mesmo contexto. É desse modo que se pode pensar os recorrentes conflitos entre os diferentes grupos de jovens que se manifestam através de culturas específicas nas grandes cidades quando entendidas como sociedades complexas, marcadas por heterogeneidade sociocultural (VELHO, 1981). O conceito de cultura juvenil, entendido sempre no plural, está conectado, também, ao modo de vida descontínuo e fragmentado das metrópoles e, ainda, à necessidade de relativizar os diversos estilos de vida constituídos pelos jovens como modos de conduta que não estão subjugados à existência de uma “cultura dominante”, centrada nos valores dos “adultos”.

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

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

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

Nesse sentido, alguns estudiosos afirmam que a juventude passa a ditar a moda, uma vez que se torna a personagem central de toda a publicidade (MORIN, 1984; ABRAMO, 1994). Outros, como Beatriz Sarlo (2000, p. 36), afirmam enfaticamente que “a juventude não é uma idade e sim uma estética da vida cotidiana”, devido à tamanha repercussão dos estilos juvenis na moda (vide o caso do jeans e da minissaia) e conseqüentemente no imaginário da população em geral. Nessa mesma linha, Hermano Vianna diz que “o conceito de juventude parece ter colonizado todo o espaço social” e em seguida explica, exemplificando:

Os “conflitos geracionais”, que embalaram muitos sonhos de revoluções de costumes e mudanças políticas, perdem grande parte de sua relevância quando, para quase todas as idades, ser jovem (de corpo e alma) passou a ser um objetivo permanente. A juventude é hoje uma espécie de mercadoria vendida em clínicas de cirurgia plástica, livros de autoajuda e lojas de departamento²⁴. Se algumas décadas atrás uma calça jeans desbotada identificava seu proprietário como jovem, hoje seu uso – mesmo mantendo (e principalmente por manter) a conotação juvenil – foi adotado por todas as gerações. Tudo aquilo que é considerado “jovem”, que cai no gosto dos “jovens”, passa a ter maiores chances de ser um produto sedutor para consumidores de todas as faixas etárias, mesmo com as traduções dos “usos e costumes” heterogêneos do nosso mercado em vias de total globalização (VIANNA, 1997, p. 8).

24 Edgar Morin constatava, na década de 1960, o surgimento do que denominou de “indústria do rejuvenescimento”, que, segundo ele, nasceu “com a maquiagem hollywoodiana [e] deixou de ser apenas a arte de camuflar o envelhecimento: ela repara os ultrajes dos anos: cirurgia plástica, massagens, substâncias à base de embriões ou sucos regeneradores mantêm ou ressuscitam as aparências da juventude ou chegam mesmo a rejuvenescer de fato os tecidos; pelo mesmo lance todos os sentimentos que correspondem a juventude permanecem vivazes” (MORIN, 1984, p. 153).

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

O que antes era símbolo de separação e diferença, agora agrega e iguala. O que era manifestação de uma distância geracional, agora coloca lado a lado, no mesmo espaço, pessoas de gerações distintas. A valorização social da juventude fez o rock e os signos que o circundam se transformarem no oposto do que significavam no contexto de seu surgimento. Em sua curta história, o rock passa de demarcador social de determinada faixa-etária para aglutinador de gerações distintas. Do mesmo modo, a juventude apresenta, na segunda metade do século vinte, delimitações diversas e mesmo contraditórias, uma vez que passa de categoria social à “margem” da sociedade, a ideal simbólico, imagem privilegiada dessa mesma sociedade.

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

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

A Legião Urbana e o contexto de seu surgimento

Não é New Wave, não é Heavy, não é Punk:

É Legião Urbana.

(Renato Russo)

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

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

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

Do punk, a Legião Urbana herdou o lema *do it your self*, pois foi ele que permitiu aos três componentes da banda – Dado Villa-Lobos (guitarras), Marcelo Bonfá (bateria) e Renato Russo (vocal, letras, violão) – montá-la mesmo sabendo tocar apenas alguns acordes. E mais, “foi o *do it your self*, que está na base estético política do punk, que motivou o aparecimento de um ‘movimento’ de rock em Brasília no final dos anos 1970, do qual saiu a Legião Urbana”

(VIANNA, 1995, p. 1). Contudo, como rotular de punk uma banda que no primeiro disco compõe um “reggae que ficou com um certo ar de música grega” (*O Reggae*, 1985); ou que afirma em outras canções do mesmo disco que: “Afinal, amar ao próximo é tão démodé” (*Baader-Meinhof Blues*, 1985), e, para não deixar dúvidas, ou melhor, para deixá-las no ar: “Ah, se eu soubesse lhe dizer qual é a sua tribo / Também saberia qual é a minha” (*Petróleo do futuro*, 1985)?

Para resolver essa dúvida, talvez seja necessário retornar um pouco na história. Se, como num conto de ficção científica, pudéssemos voltar no tempo, veríamos por volta de 1981, em Brasília, a seguinte cena relatada por Dado Villa-Lobos: “Eu estava sentado no pilots [sic] do meu bloco na SQS 213, quando por acaso surgiram quatro ‘punks’, alienígenas, assustadores, armados de seus colorjets que picharam o muro do meu prédio: Aborto Elétrico” (VILLA-LOBOS, s/d: 117). Era esse o nome da primeira banda punk de Brasília²⁵, e um de seus integrantes era Renato Manfredini Júnior. Todavia, se pudéssemos adiantar um pouco mais a “máquina do tempo” para um ano depois, nos depararíamos com outra cena, outro personagem: “fora do Aborto Elétrico, durante algum tempo Renato Manfredini Jr. incorporou a persona do Trovador Solitário. Ele usava um banquinho e um violão, não para fazer bossa nova, e sim para dar vazão à sua porção Bob Dylan” (DAPIEVE, 2000, p. 52).

Da estridência do punk à leveza sonora da voz e do violão, Renato Russo, naquela época ainda Manfredini Jr., trilhava, sem restrições dogmáticas, as escolhas presentes no seu *campo de possibilidades*²⁶ e se abria para múltiplas influências que mais tarde estariam marcadas na trajetória artística da Legião Urbana. Para quem ainda resta a dúvida exposta anteriorente, Renato Russo responde que punk é esse que não sabe qual é a sua “tribo” e que duvida da sua existência.

No começo era mais aquela coisa: “Você não precisa saber tocar para subir num palco”. Então, todo mundo formava banda. A gente não era situacionista, nem anarquista. A gente falava sobre certas coisas, mas basicamente era diversão, rock’n’roll e sexo. O pessoal mais conscientizado era o de São Paulo e Rio, como o Coquetel Molotov. Tinham pessoas que chamaram a atenção para o movimento punk. Aí, começou toda aquela questão de ser punk, ser traidor do movimento. Para a gente não era bem isso, não. O negócio era rock’n’roll: subir, tocar e vamos embora. Tanto é que eu ouvia Bob Dylan e Sex Pistols. Ouvia Public Image e ouvia, sei lá. . . Jefferson Airplane. Se eu gostava da música eu ouvia (RUSSO apud ASSAD, 2000, p. 204).

Ou ainda:

A gente era um híbrido, entre o querer ser uma *tribo* punk e uma ligação com a geração anterior. Brasília tinha muito disso – pessoas que faziam teatro coletivo, transavam alimentação natural, pintura *batik*, faziam suas próprias roupas – e, para a gente, isso foi uma ponte para a coisa coletiva dos punks. [...] Paradoxalmente a gente tinha esta coisa toda do punk, mas era muito positivo, pegávamos sol de manhã, íamos ao rio, uma coisa supernatural. Quando fui a São Paulo, pensei: “Opa! Isso é verdade?” (RUSSO apud ASSAD, 2000, p. 202 - 203).

25 Para mais informações sobre o rock surgido em Brasília, dos anos 1970 aos 1980, ver: MARCHETTI, 2001.

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

Um punk um tanto quanto “promíscuo”, poderiam dizer alguns daqueles que ainda insistem em requerer autenticidade e coerência ao “movimento”, que naquela altura já era exemplo (vide Sex Pistols) da rentabilidade comercial da rebeldia. Também pudera: misturar Sex Pistols com Bob Dylan, coturno e objetos perfurantes com passeios à beira do rio com direito a banho de sol deixaria qualquer *punk da periferia* paulista²⁷ ainda menos sorridente.

Essas declarações de Renato Russo convergem para uma questão central: a música, a estética, os princípios punks são, para a Legião Urbana, uma influência e não um princípio fechado, dogmático que os prenderia a somente um ritmo, uma batida, uma temática ou ao início único referido anteriormente. De certo uma influência importante, pois permanecerá presente em todos os discos da Legião Urbana. Porém, jamais a única. Outras eram os *folk-rocks*, de Bob Dylan, “as *Suns Sessions*, de Elvis ou os gritos de *Love Me Do*, dos Beatles” (VIANNA, 1995, p. 3). Ou ainda o pós-punk inglês²⁸, cujas principais bandas foram *U2*, *The Smiths*, *Joy Division*, *Gang of Fours*.

No entanto, o contexto de surgimento da Legião Urbana clamava por rupturas e assim – na tardia reinvenção (ou versão) brasileira do que ocorria nos Estados Unidos e Inglaterra – outras características do punk também foram apropriadas. Não só pela Legião Urbana, mas também pelas bandas de rock que ao seu lado compunham o novo cenário da música no Brasil dos anos 1980, são elas (as características): a utilização de linguagem e de temática das ruas na constituição das letras de canção que traziam de volta o rock para perto do seu principal público, os jovens; a simplicidade das composições musicais e da linguagem das letras de canções, bem como o rompimento das distâncias entre os artistas e a plateia.

Essas características tornaram-se emblemáticas e foram adotadas por bandas muito distintas, inclusive aquelas que nem de longe se identificavam com o “movimento punk”, como a *Blitz* e os *Paralamas do Sucesso*. Esta última, embora tenha tocado no primeiro festival punk do Rio de Janeiro (Circo Voador, 1983), nada tinha de punk, a não ser o imediatismo que ele proporcionava. Sobre essas influências, afirmou Herbert Vianna²⁹, o vocalista da banda, ao jornalista Ricardo Alexandre, em entrevista recente:

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

A simplicidade na composição e nas letras e a temática voltada para o universo jovem e urbano tornavam-se expressão das rupturas propostas em relação à geração anterior, a dos artistas vinculados à MPB. Os discursos dos críticos musicais sobre essa “cena roqueira” que se constituía na década de 1980 em torno de bandas provenientes principalmente do Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, afirmavam que as bandas que formavam o então novato “rock

27 Refiro-me aqui à canção de Gilberto Gil, *Punk da periferia*.

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

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

brasileiro” estabeleciam rupturas em relação ao que outros críticos musicais, agora os da década de 1970, tinham denominado – a partir de uma declaração de Caetano Veloso – de “linha evolutiva da MPB” (BAHIANA, 1980). Segundo os críticos, naquela altura, a MPB, apesar de ser hegemônica no mercado fonográfico, estaria dividida em duas alas estilhaçadas, pois era disputada pelos artistas engajados no processo de abertura política do país, como Elis Regina, Gonzaguinha e Chico Buarque, defendidos pela crítica musical e por outro lado pelos fundadores da *tropicália*³⁰ em 1967, principalmente Caetano Veloso e Gilberto Gil, que pouco mais de dez anos depois representavam o *establishment* da música brasileira e eram acusados por músicos e por críticos de não assumirem postura política na luta pelo fim da ditadura que assolava o Brasil há quase duas décadas (DAPIEVE, 1995; ALEXANDRE, 2002).

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

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

Em seguida conclui definindo o papel e as características do “rock brasileiro dos anos oitenta” no cenário político-cultural brasileiro daquela década.

O que era então este tal de Rock [termo cunhado pelo crítico na tentativa de “classificar” o rock brasileiro dos anos oitenta]? Era o reflexo retardado no Brasil menos da música do que da atitude do movimento punk anglo-americano: do *it your self*, ainda que não saiba tocar, ainda que não saiba cantar, pois o rock não é virtuoso. Era um novo rock brasileiro, [...] falando em português claro de coisas comuns ao pessoal da sua própria geração: amor, sexo, política, polaroides urbanas, dores de crescimento e maturação – mensagens transmitidas pelas brechas do processo de democratização (DAPIEVE, 1995, p. 23).

Em que pesem todas as diferenças temáticas, melódicas e de construção da imagem pública das bandas e dos artistas do “rock brasileiro dos anos oitenta”, pode-se dizer que pelo menos uma característica elas apresentavam em comum (além do fato de fazerem rock): concordavam com os críticos musicais que era necessário realizar rupturas em relação a MPB. O discurso dos músicos converge, nesse quesito, com o discurso dos críticos³¹. Os membros da

30 O movimento tropicalista representou papel importante na difusão do rock no Brasil quando adicionou sua digestão antropofágica às guitarras elétricas trazendo para o Brasil um “gostinho” da contracultura que atingia a França e os Estados Unidos. Antes da *Tropicália*, o movimento da Jovem Guarda surgido nos fins da década de 1950 foi pioneiro ao cantar e produzir, pela primeira vez no Brasil, canções de rock. Na década de 1970, grupos como Mutantes e Secos e Molhados, além de cantores como Raul Seixas e Rita Lee, foram pioneiros na introdução do rock no Brasil. Sobre a *Tropicália*, ver: VASCONCELOS, 1977; NAVES, 2000. A respeito da Jovem Guarda, conferir: MEDEIROS, 1984. Sobre o rock no Brasil dos anos 1970, ver: BAHIANA, 1980.

31 O crítico musical, Arthur Dapieve, escreve: “a afirmação do BRock passou também pela presença de pessoas-chave nos meios de comunicação. No jornal ‘O Globo’ e na Revista ‘Pipoca Moderna’, Ana Maria Bahiana. No ‘Jornal do Brasil’, Jamari França. Na revista ‘Som Três’ e na rádio Excelsior FM, de São Paulo, Maurício Kubrusly”. E em seguida aponta que, apesar da

Legião Urbana, entrando no debate que se formava, afirmavam a necessidade de mudar o tom e a temática do diálogo com o público.

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

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

Era outro jeito de falar de amor, porque é algo do que o ser humano não pode escapar. Aconteceu que, na nossa cabeça, as pessoas dos [anos] 60 tinham falado disso [paz e harmonia] da maneira mais clara possível, através de flores e de amor. Não deu certo; então vamos falar de outra maneira, mais dura (Renato Russo apud ASSAD, 2000, p. 202).

Contudo, por mais que nesse contexto específico de surgimento do rock brasileiro fosse preciso romper com esse discurso e essa atitude dos “figurões” da MPB, instaurando uma nova ordem na música pop brasileira, não há como negar também certa influência tropicalista em algumas composições da banda. O caso mais explícito e mais famoso é o da canção *Faroeste Caboclo*, claramente inspirada na música *Domingo no Parque*, de Gilberto Gil, uma das canções mais emblemáticas do tropicalismo. Posteriormente, e como veremos a seguir, tanto Renato Russo quanto outros importantes “poetas do rock brasileiro”, como Cazusa e Arnaldo Antunes, reconheceram as influências e renderam homenagens a Chico Buarque, Caetano Veloso, Milton Nascimento e Gilberto Gil. Assim, o que a crítica musical da época identificou primariamente como ruptura na linha evolutiva da MPB acabou se transformando, com o passar do tempo, em uma surpreendente continuidade, na medida em que os “poetas do rock brasileiro” foram apontados como herdeiros de uma tradição poética característica da produção musical brasileira.

Antes, porém, de analisar essas e outras influências na produção artística da Legião Urbana, torna-se necessário esclarecer ainda alguns pontos relativos ao contexto de seu surgimento, bem como apontar a atuação de alguns outros atores sociais responsáveis, segundo o discurso dos críticos musicais, pela fixação do rock no Brasil da década de 1980.

Se, como mostrado anteriormente, certo setor da crítica musical tinha afinado seu discurso em relação aos músicos, ou seja, tanto artistas quanto críticos tinham naquele contexto um discurso comum, afirmando a necessidade de romper com a chamada “linha evolutiva da MPB”, que se mostrava “autocomplacente” e “estéril”, além de “sair caro para as gravadoras”, era de se esperar que os empresários da música também olhassem com “bons olhos” essa “nova” forma de expressão (o rock) menos dispendiosa com uma potencial capacidade de absorção e, por conseguinte, de gerar lucros para as gravadoras. É o que se pode ver neste trecho retirado de um livro recente que aborda o rock produzido na década de 1980, o contexto de sua produção e os “motivos” de sua rápida absorção pela indústria fonográfica.

colaboração da crítica com os músicos, “a relação entre artistas e jornalistas, nem sempre foi – e nem poderia ser – muito amistosa” (DAPIEVE, 1995, p. 32).

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

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

Tive de buscar quem fizesse música barata e encontrei a música vinda das garagens. Uns garotos juntos que nem sabiam muito sobre música, fazendo gravações meio de qualquer maneira, mas muito espontâneas, e assim fugindo aos padrões do Yes [grupo americano de rock progressivo, famoso por suas mega-apresentações], que produzia disco de 1 milhão de dólares. A indústria e os artistas viviam assombrados por esses custos fantasmagóricos (apud, ALEXANDRE, 2002, p. 129).

Os principais canais de difusão do rock naquele período – ou num discurso empresarial: onde se podia “buscar quem fizesse música barata” – estavam localizados na cidade do Rio de Janeiro, e eram uma rádio e um circo que trabalharam juntos na divulgação das “últimas novidades”. A rádio era a Fluminense FM, criada em 1982, em Niterói; e o circo era o Voador, “um audacioso misto de centro cultural e comunitário aberto a todas as manifestações artísticas e educacionais” (DAPIEVE, 1995, p. 31), instalado primeiramente na praia do Arpoador e em seguida transferido para a Lapa, na região central da cidade. As interações entre a rádio Fluminense FM e o Circo Voador se deram por meio de um projeto intitulado “Rock voador”, em que o “espectador assistia a shows de bandas que só tocavam na emissora de Niterói. E na programação desta o ouvinte escutava bandas que só se apresentavam sob a lona” (DAPIEVE, 1995, p. 31). Foi no trabalho interativo entre esses dois mecanismos de difusão que a Legião Urbana entrou no circuito de rock³² que se formava naquela cidade: se apresentando no Circo Voador em 1983 e posteriormente com a canção *Geração Coca-cola* divulgada na rádio Fluminense.

Esses dois veículos de difusão ainda estavam restritos a um pequeno público, mas uma série de fatores logo transformaria o que era *underground* em *mainstream*. A avidez das gravadoras por um produto menos dispendioso e mais lucrativo fez das novas bandas – provenientes não só do Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, mas também de outras capitais como Porto Alegre e Belo Horizonte – um de seus principais negócios, acompanhando e concretizando, no plano musical, a constituição de um mercado de bens simbólicos destinados especificamente aos jovens, impulsionado pela também crescente difusão dos meios de comunicação no Brasil, que já começava a se configurar a partir da década de 1970 (ORTIZ, 1988)³³.

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

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

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

Resposta Rápido: Quantos joysticks você quebrou jogando Decathlon ou Atari? Teve pesadelos com o boneco do Fofão? Cantou ‘eu sou free, sempre free’ com o Sempre Livre? E ouviu Ultraje a Rigor, Ritchie e Dr. Silvana? Assistiu na *Sessão Comédia* a *Super Vicky*, *Caras e Caretas* e *Primo Cruzado*? [...]Você gostava mais da Formiga Atômica ou do Bioncão? Fez bola com chiclete de Banana Bupaloo ou comeu Mirabel com Fanta Limão no recreio? Pegou um pedacinho de Geleca verde e fingiu que era meleca? Argh! Bom, mas você juntou chapinhas da Coca-Cola para trocar por iô-iô Russel, não? (ALZER, 2004, p. 9)

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

Quanto às produções cinematográficas em particular, é interessante destacar que filmes como *Menino do Rio*, de Pedro Calmon (1981), *Bete Balanço* (1984) e *Rock Estrela* (1986), de Lael Rodrigues, incluíam em suas trilhas sonoras canções de grupos de rock, além de terem no elenco roqueiros que despontavam no meio musical, como Lulu Santos, Cazuza, Lobão e Léo Jaime. Seus roteiros expressavam a tentativa de retratar questões vivenciadas pelos jovens na metrópole, atingindo significativo sucesso entre eles e contribuindo para a ampliação do consumo do rock e dos produtos que o circundam³⁴. A década de 1980 torna-se, assim, o momento em que a indústria cultural se expande no território nacional.

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

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

O contexto político da década de surgimento do “rock brasileiro” foi marcado pelo lento processo de redemocratização da sociedade, expresso no afrouxamento do controle

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

social e político exercido pelo governo ditatorial, iniciado em 1978, quando foi revogado o Ato institucional de número cinco (AI-5) e, por conseguinte, na campanha pelas eleições diretas para presidente. Esse momento de certo relaxamento dos aparelhos de repressão e censura foi certamente importante para o desenvolvimento e difusão dos diversos temas retratados nas canções das bandas de rock. Contudo, algumas bandas tiveram canções censuradas no início da década, num exemplo da ainda temida atuação da censura no Brasil, que só terminou definitivamente com a aprovação da Constituição de 1988.

A década de 1980 apresentou, ainda no âmbito político, outras formas de atuação que não se restringiram às tradicionais. Como vimos, as manifestações culturais da juventude estavam voltadas, nesse período, para uma forma de atuação espetacular no espaço urbano (ABRAMO, 1994), em que o estilo e os elementos que o compõem (dentre os quais a música é um dos principais) tornam-se expressões de visões críticas da sociedade, configurando-se como um modo de atuação não institucionalizada na esfera pública. Acrescentando a tal contexto outra forma de atuação política, Marcelo Coelho, no prefácio de uma das publicações recentes sobre a “cultura jovem” dessa década, afirma que,

[Na década de oitenta,] ocorria entre os jovens, no Brasil e no mundo inteiro, um arrefecimento nas formas tradicionais de organização e protesto político. Pela primeira vez no país, uma geração nascia e crescia sob a égide absoluta da cultura de massas americana, da TV, da sociedade de consumo [...]. Uma nova cultura já descompromissada de qualquer identificação partidária começava a se afirmar [...] como uma abertura também política para questões que não constavam do programa da esquerda tradicional: a reivindicação enfática da liberdade individual e o fato de colocar-se as drogas, a sexualidade e o prazer na ordem do dia (COELHO, 2004, p. 18).

Desse modo, vemos que a identificação dos jovens com o rock dos anos oitenta tem suas raízes estabelecidas nessas novas formas de atuação política não institucionalizadas. Tanto no âmbito político quanto econômico³⁵ e cultural o contexto era favorável ao surgimento dessa nova forma de expressão artística. Músicos, artistas, críticos, cineastas, empresários e políticos afinavam o discurso em favor do “rock brasileiro dos anos oitenta”. Esse discurso e as práticas, produtos e condutas que com ele se relacionavam eram direcionados para um público específico que – em se tratando do rock e dos bens de consumo, formas de comportamento, linguagens, símbolos, ídolos e ícones que, como vimos, integram e circundam historicamente esse produto cultural – era majoritariamente jovem.

Embora a década de 1980 seja considerada por alguns autores como um contexto em que se obteve aumento do poder de consumo da população jovem das grandes cidades – principalmente pela absorção de quantidade significativa dos jovens das classes populares pelo mercado de trabalho (MADEIRA, 1992) –, bem como um acirramento das lutas pela afirmação de direitos iguais para setores “oprimidos” da população brasileira, como mulheres, negros e homossexuais (ABRAMO, 1994), pode-se dizer, contudo, que “o roqueiro ‘padrão’ desse período é concebido como homem, ‘jovem’, ‘heterossexual’, ‘branco’, de classe social abastada ou remediada, e habitante dos grandes centros urbanos [...]. E seu público, de modo

35 Não busco aqui realizar análise pormenorizada dos contextos político e econômico da década de 1980, mas sim realçar alguns aspectos que influenciaram diretamente nos acontecimentos vinculados ao surgimento do “rock brasileiro”, inextricavelmente relacionado à trajetória artística da Legião Urbana, cuja análise é o objetivo deste capítulo. Para interpretações detalhadas do contexto político e econômico da década de 1980, ver respectivamente: SADER, 1988; MADEIRA, 1986.

geral, reconhecidamente tendeu a se concentrar nas camadas médias e altas brasileiras, assim como nos grandes centros” (RIBEIRO, 2005, p. 13)³⁶.

Em outras palavras, não era qualquer jovem que frequentava o Circo Voador e os bares, boates e danceterias que agregavam, tanto no Rio de Janeiro quanto em São Paulo, as novas bandas de rock e seu público de classe média. Foi somente na segunda metade da década de 1980, com a crescente profissionalização dos músicos, que o “rock nacional” atingiu parcelas mais diversificadas da juventude no Brasil. Bandas que iniciaram suas carreiras tocando em bares e danceterias subiam sucessivamente na escalada do sucesso apresentando-se, agora, em casas de show e ginásios, passando, em seguida, para estádios de futebol com mais de 60 mil pessoas reunidas. Segundo os críticos musicais e os próprios músicos, foi a partir da realização do Festival *Rock in Rio*, em janeiro de 1985, que a profissionalização tomou conta desse setor (DAPIEVE, 1995; ALEXANDRE, 2000). O festival, que reuniu plateias de mais de cem mil pessoas por dia em nove dias de apresentações de atrações internacionais e nacionais, trouxe definitivamente para o país todo o aparato industrial e empresarial que já era característico do rock nos Estados Unidos e Europa³⁷. Desse modo, logo após o festival, instaurou-se a filial brasileira da “indústria do rock”, que transformou, instantaneamente, bandas e cantores – que um pouco antes ainda tocavam em garagens e porões – em verdadeiros “ídeos do rock nacional”, transformando e expandindo um movimento que ficara restrito ao eixo Rio-São Paulo para todas as capitais do Brasil.

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

Se no quesito público as bandas convergiam para um tipo característico de ouvinte, em relação às influências musicais apresentavam considerável diferenciação. A mistura de elementos de gêneros musicais como reggae, ska, funk, soul com os ritmos e sonoridades característicos do rock, juntamente com a posterior incorporação de certos ritmos da tradição da cultura popular brasileira configurou uma pluralidade de influências diversas, gerando

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

37 Alguns dados são pertinentes para termos dimensão da megaestrutura montada para o festival: construção da Cidade do Rock (local onde seria realizado o evento), num espaço de 250 mil metros quadrados, onde foram instalados – além de um palco de 5.600 metros quadrados cuja construção custou cerca de 4,5 milhões de dólares – bares, dois shopping centers, uma farmácia, um mini hospital e dois vídeo centers. “O sistema de som também não era nada fraco, propagando-se audível a uma distância de 320 metros. Eram 70 mil watts em cem toneladas de equipamentos. As 250 caixas acústicas eram importadas da Pensilvânia e distribuídas em quatro mesas de 32 canais cada uma. A iluminação, semicomputadorizada, ficava por conta de 3200 refletores e trinta canhões de luz, somando 50 mil watts de potência” (ALEXANDRE, 2002, p. 190).

grupos de rock com sonoridades muito distintas, acompanhando a fragmentada “cena pop internacional [que] passou a funcionar à base de estilhaços de novos ‘movimentos’ [...], todos com direito aos seus 15 minutos de fama e hits” (VIANNA, 1995, p. 1). A fragmentação também era a tônica das manifestações culturais da juventude, que a partir da década de 1980 abriam novas possibilidades para a constituição de agrupamentos juvenis. Os jovens passaram a se organizar em movimentos culturais em que aparece configurada uma multiplicidade de estilos de vida, voltados principalmente para o lazer e o consumo de produtos vinculados a estilos musicais e caracterizado ainda pela forma espetacular de se fazer presente no espaço público. A década de 1980 permitia a combinação, a variação, a apropriação de elementos diversos para forjar uma identidade ou, no caso das bandas de rock, uma sonoridade própria.

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

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

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

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

Elementos gerais da obra: temáticas e sonoridades

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

(Renato Russo)

No decorrer de sua trajetória artística, a Legião Urbana lançou no mercado oito discos. O último deles, *Uma outra estação* (1997), foi lançado após a morte de Renato Russo. Todos foram lançados pela gravadora EMI-ODEON, localizada na capital do Rio de Janeiro, cidade para a qual os integrantes da banda se mudaram quando da gravação do primeiro LP. A formação da banda também se modificou durante seus catorze anos de trajetória artística (1982 – 1996). Sua primeira formação era constituída por Renato Russo (baixo e vocais), Marcelo Bonfá (bateria), Eduardo Paraná (guitarras) e Paulo Paulista (teclados). Em seguida, com a saída do guitarrista Eduardo Paraná e de Paulo Paulista (o primeiro convidado a se retirar porque tocava bem demais o seu instrumento, segundo Renato Russo, algo impróprio para uma banda com influências do punk)³⁸, passa rapidamente pela banda outro guitarrista, Ico Ouro Preto, que é substituído por Dado Villa-Lobos, guitarrista definitivo da banda. No período de gravação do primeiro disco, agrega-se ao grupo o baixista Renato Rocha (Negrete). Sua entrada decorreu de uma tentativa de suicídio de Renato Russo que, ao cortar os pulsos, ficou impossibilitado, por algum tempo, de tocar com a mesma destreza. Renato Rocha permanece na banda até o lançamento do terceiro LP. Após sua saída, a Legião Urbana se apresentará sempre como um trio (Renato Russo, Marcelo Bonfá e Dado Villa-Lobos) acompanhado nos shows por músicos convidados.

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

No entanto, essa oposição não se mantém consistentemente (como o próprio Dapieve assume no posfácio à terceira edição de seu livro (1996:213)). Na verdade, em todos os discos

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

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

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

Outro exemplo de particular interesse é o quarto disco, *As quatro estações*, lançado em 1989, no qual efetivamente houve mudanças na abordagem temática. Durante a série de shows realizada para promover o disco anterior, os músicos retornaram a Brasília depois de quase dois anos sem se apresentar na cidade. O show, realizado no Estádio Mané Garrincha, teve cerca de quarenta e um mil ingressos vendidos e os organizadores se viram forçados a abrir os portões para tentar evitar os tumultos que já ocorriam nas redondezas do estádio. O saldo do espetáculo foi cerca de uma hora e quinze minutos de show – interrompido várias vezes porque a plateia atirava objetos (latas de cerveja, garrafas, tênis) no palco – e uma batalha campal marcada pela invasão da polícia e que teve como consequência um tumulto na cidade: 64 ônibus depredados, 60 pessoas detidas e 385 atendidas pelo serviço médico (DAPIEVE, 1995, p. 136). Devido a esse incidente, que não era o primeiro ocorrido em shows da banda³⁹, os músicos decidiram adotar outra postura e construir uma nova imagem pública. Para tanto, investiram sobre aquilo que era mais valorado pelo público e pela crítica, as canções e, principalmente, suas letras.

No novo disco, Renato Russo citava as fontes que lhe inspiravam poeticamente, embora já tivesse feito isso de modo indireto na canção *Eduardo e Mônica (Dois)* e no texto do encarte de *Que país é este?*, e afirmava, sobre a época de produção das canções daquele disco: “Drummond estava vivo, John Lennon e Sid Vicious também”. Agora, as fontes eram claras e explícitas: Camões, a Bíblia, Tao Te King, Buda. No plano musical, fizeram-se presentes bandolins, teclados e violões; mas Renato Russo, na época, alertava: “é um disco de rock”, e completava afirmando que a temática das canções não era tão leve quanto se poderia imaginar: “[...] mas também é um disco pesado. Fala de Aids, da condição social do Brasil. [...] É um LP que fala de espiritualidade, cuja primeira frase é ‘parece cocaína / mas é só tristeza’”. Tem ‘Pais & Filhos’ que é uma canção sobre suicídio” (apud ALEXANDRE, 1995, p. 362). O que de fato distinguia *As quatro estações* dos anteriores eram as referências à espiritualidade, demarcadas sobretudo pelas fontes citadas. Esse disco significava outra forma de falar sobre

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

amor: “o amor na visão da gente, em *As Quatro Estações*, não é uma coisa importante porque as religiões dizem que seja, ou então porque é da natureza humana, mas sim porque pode ser uma espécie de passaporte para outras reflexões e outras sensações” (RUSSO, 1996, p. 77), e política: “o novo disco é todo político. Neste disco a gente está falando do espiritual, e hoje em dia não existe nada mais político do que o espiritual” (ASSAD, 2000, p. 208).

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

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

Embora tenham efetuado transformações na imagem pública da banda, que acarretou mudanças nas performances realizadas ao vivo (nos shows da turnê de *As quatro estações*, Renato Russo distribuía rosas para a plateia), os temas abordados nas letras de canções mantinham a continuidade do grupo, não privilegiando apenas uma ou outra esfera, mas tentando conciliar justamente a esfera pública e a esfera privada, o político e o existencial, a rebeldia e o amor para poder falar e cantar de temas relacionados à juventude.

Os quatro outros discos, lançados na década de 1990, exprimem com ainda mais clareza essa proposta de reunir, numa mesma canção, política, amor, rebeldia e espiritualidade. O primeiro disco do grupo lançado nessa década foi *V* (1991), que, quando comparado à “bem-aventurança pacífica” do quarto, soa “triste”, segundo Dapieve. *Legião Urbana V* é ainda um disco enigmático, não só pelas inúmeras referências à Idade Média (castelos, espadas, dragões e serpentes, que fazem parte da atmosfera de *Metal contra as nuvens*; além da primeira canção, *Love song*, cuja letra é extraída de uma cantiga amorosa do séc. XIII, e do título de outra, *A Ordem dos Templários*), mas, em especial, por uma frase presente no encarte: “Bem-vindos aos anos setenta”, que evoca as influências melódicas advindas do rock daquela década. As melodias apresentam agora um flerte com a “música clássica”: a introdução de *Metal contra as nuvens*, uma suíte com quatro partes é creditada a Johann Pachelbel, do séc. XVII e *A ordem dos Templários* inclui *Douce Dame de Jolie*, de Guillaume de Machaut, do séc. XIV. Contudo, as guitarras e a batida seca da bateria permanecem.

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

Com o lançamento do sexto disco, *Descobrimento do Brasil* (1993), a Legião Urbana parece recuperar a felicidade e a harmonia perdidas no disco anterior, mas uma observação mais atenta demonstra que isso ocorre apenas em parte. *Perfeição*, a quarta canção do disco, questionava a retomada de uma alegria possível: “Vamos celebrar a estupidez

humana / A estupidez de todas as nações / O meu país e sua corja de assassinos / Covardes, estupradores e ladrões”. *Perfeição* termina com uma ode ao amor, em que a rebeldia punk se casa *perfeitamente* com a espiritualidade: “Venha, meu coração está com pressa / Quando a esperança está dispersa / Só a verdade me liberta / Chega de maldade e ilusão. / Venha, o amor tem sempre a porta aberta / e vem chegando a primavera / Nosso futuro recomeça / Venha que o que vem é perfeição”.

Invertendo a ordem exposta em *Perfeição*, a última canção do disco, *Só por hoje*, começa com uma expressão do plano íntimo e existencial (“Só por hoje eu não quero mais chorar / Só por hoje eu espero conseguir / Aceitar o que passou e o que virá / Só por hoje vou me lembrar que sou feliz”) e termina com um grito (“Yeah!”) “virtuosamente punk” (VIANNA, 1995, p. 7).

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

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

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

Uma outra estação exemplifica essa continuidade e coerência por se tratar de uma antologia composta com o intuito de demonstrar a história da banda, como se pode notar na frase presente no encarte: “Ouça este disco da primeira à última faixa. Esta é a história de nossas vidas”. Encerrando uma trajetória de catorze anos, apresenta, além de canções que não foram incluídas em *A Tempestade*, outras que permaneceram fora dos álbuns anteriores, ou seja, composições realizadas em momentos distintos da trajetória da banda: *Dado Viciado*, *Mariane* e *Os Marcianos Invadem a Terra*. Nas quinze canções que o compõem, estão

intensamente presente as diferentes influências da Legião Urbana. No plano das influências musicais, estão presentes tanto canções que dialogam com a música clássica, como *Schubert Ländler*, quanto canções que estabelecem pontos de contato com sonoridades das culturas populares do Brasil, como na última canção do disco *Travessia do Eixão*, além (é claro) das guitarras distorcidas e da batida seca da bateria, características do punk. No plano temático, o disco encerra com continuidade o projeto poético da banda, demonstrando que a busca por princípios éticos se faz de igual modo na esfera pública e na esfera privada. Temas como ditadura (*La Maison Dieu*), suicídio (*Clarice*) e críticas à indústria cultural (*Marcianos Invadem a Terra*) estão presentes em conjunto com temáticas amorosas (*A Tempestade*) e espirituais (*Sagrado Coração*).

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

O primeiro álbum, *Legião Urbana*, apresenta ecletismo de estilos musicais, algo que também se vê nos primeiros álbuns de outras bandas daquele momento (por exemplo, *Cinema mudo* (1982), dos *Paralamas do Sucesso*). Ainda que a maioria das músicas misture elementos do punk e do pop com andamento rápido e o trio de instrumentos formando uma massa compacta (como em *Será*, por exemplo), outros estilos se fazem claramente presentes: reggae (*O Reggae*), música eletrônica (*Por enquanto*, música em que o sintetizador substitui as guitarras) e certo funk (*A Dança*). Duas outras músicas remetem à sonoridade pós-punk (a exemplo da banda inglesa *U2*): *Ainda é Cedo*, com melodia levada no baixo e o teclado imitando piano; *Soldados*, com a bateria marcial e teclado-piano. Em resumo: uma base fundamentalmente punk na qual se integram outros estilos.

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

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

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

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

O que faz a diferença (ou como cantar para os jovens)

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

(Renato Russo)

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

Outro discurso, em parte oposto a esse, afirma que ao lado do modo de produção industrial da música popular comercial conviveria outro, denominado “artesanal”, compreendendo artistas “criadores de uma obra marcadamente individualizada, onde a subjetividade se expressa, lírica, satírica, épica e parodicamente” (WISNICK, 1979, p. 7). Argumentando nesse sentido, Wisnick faz a crítica ao primeiro discurso mencionado anteriormente, afirmando que ele só é válido quando se compara a “música erudita” com a “música popular”, algo impossível de se estabelecer no contexto brasileiro no qual “a música erudita nunca chegou a formar um sistema em que autores, obras e público entrassem numa relação de certa correspondência e reciprocidade” (WISNICK, 1979, p. 13). Na verdade, Wisnick critica as bases desse discurso pautando suas análises no principal defensor desse ponto de vista, o sociólogo alemão

T. W. Adorno que, em seu ensaio *O fetichismo da música e a regressão da audição* (2000), apresenta os principais aspectos do discurso descrito anteriormente. Desse modo, o autor, contextualizando o ponto de vista de Adorno, afirma que

A má vontade para com a música popular em Adorno é grande. Podemos entendê-la num europeu de formação erudita. Por um lado, o uso musical para ele é a escuta estrutural estrita e consciente de uma peça, a percepção da progressão das formas através da história da arte e através da construção de uma determinada obra. Por outro, o equilíbrio entre música erudita e popular, num país como a Alemanha, faz a balança cair espetacularmente para o lado da tradição erudita porque a música popular raramente é penetrada pelos setores mais criadores da cultura, vivendo numa espécie de marasmo kitsch e digestivo (aliás, nos países europeus o que trouxe de volta a grande vitalidade da música popular, quando foi o caso, foram os meios elétricos e o rock) (WISNICK, 1979, p. 12-13).

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

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

Em seu livro *Cultura de massas no século XX* (1984), Morin se dispõe a analisar o surgimento e o funcionamento da indústria cultural, ou seja, a instância responsável pela produção e reprodução dos bens culturais de consumo nas sociedades capitalistas. Já nas primeiras páginas, o autor postula um dos princípios que envolvem justamente a questão debatida até agora. Segundo ele, “a criação cultural não pode ser totalmente integrada num sistema de produção industrial” (MORIN, 1984, p. 26). Em outras palavras, essa afirmação expressa a impossibilidade da indústria cultural em padronizar por completo a criação cultural, na medida em que ela mesma depende da invenção para fazer funcionar suas engrenagens. Assim, existe sempre uma margem de criação proporcionada pela indústria cultural, estabelecida a partir do conflito entre o artista – ou seja, aquele que, ao contrário do trabalhador convencional, imprime no produto final a marca de sua individualidade – e os outros atores sociais envolvidos no processo de produção que, no caso da indústria fonográfica, é representado pela figura do “produtor”⁴⁰, isto é, o detentor dos conhecimentos técnicos e

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

padronizados através dos quais o produto cultural será finalmente produzido e lançado no mercado. Desse modo, o embate entre o produtor e o artista expressa a tensão no interior da indústria cultural, que tende a ver na criação do artista sua “salvação” e seu “calvário”, buscando de todo modo a padronização das formas de criação, algo que não pode realizar com total eficiência sob pena de entrar em crise.

Nesse sentido, Morin enfatiza a existência em relação aos produtos culturais dessa tensão, caracterizada de um lado por um impulso em direção ao conformismo e o produto padrão e de outro lado por um impulso em direção à criação artística e à livre invenção. Processo singular, já descrito quando da discussão em torno das manifestações culturais da juventude e sua absorção pela indústria cultural. Do mesmo modo que essas manifestações podem ser vistas como “o fermento vivo da indústria de massas”, uma vez que alimenta com suas inovações culturais o bolo mercadológico da indústria cultural, o processo de criação artística, quando inserido na indústria cultural, também alimenta sua produção: ela é “em certo sentido fundamentalmente dependente da invenção e da criação” (MORIN, 1984, p. 49).

Os integrantes da banda de rock Legião Urbana pareciam conhecer profundamente o funcionamento da indústria cultural, pois souberam conjugar de modo singular a criação e a padronização, dois polos da indústria cultural. Talvez isso possa ser atribuído a algumas características da trajetória biográfica de pelo menos dois dos integrantes do grupo, Renato Russo e Dado Villa-Lobos. O primeiro formou-se em jornalismo em Brasília e era profundo conhecedor da história do rock, tendo inclusive montado “bandas imaginárias”⁴¹ antes de adentrar pelo meio artístico. Dado Villa-Lobos estudou sociologia na UnB (Universidade de Brasília) antes de entrar para a Legião Urbana e demonstrando os conhecimentos aprendidos em seus contatos conflitantes com a indústria fonográfica, montou sua própria gravadora em 1994, a exemplo de outros músicos de rock⁴².

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

“Eduardo e Mônica” – hit single fortíssimo e imediato. Faixa de abertura ideal para o lado 2, não fossem as dificuldades apresentadas pelo resto do material em termos de ordem de apresentação. Não parece convencer muito na única posição encontrada até agora, faixa 4, lado 1, seguida por “Tempo perdido” – até agora imbatível como a última faixa do primeiro lado e densa demais para o airplay extensivo. Muitos acreditam, no entanto, que é a faixa mais forte do disco e, conseqüentemente, hit single instantâneo. Mas não é faixa para ser trabalhada de início. A concepção incluía originalmente uma seqüência final acústica que seria um improviso (violão, vento, fogueira, ondas,

41 Num dos livros sobre o rock produzido na década de 1980, pode-se ler o seguinte trecho sobre os conhecimentos de história do rock adquiridos por Renato Russo em sua formação: “Durante a adolescência, no quarto, devorava revistas e jornais estrangeiros sobre música pop e criava um universo fantástico povoado de heróis do rock e lendas da música. [...] Na pré-adolescência, Renato criava uma banda imaginária na qual ‘interpretava’ Eric Russel. Seu grupo se chamava 42nd Street Band. [...] A Legião Urbana foi o canal por onde exteriorizou tudo o que armazenara desde a infância” (ALEXANDRE, 2002, p. 256).

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

efeitos) comentando o tema e as ideias apresentadas pela própria canção e preparando o terreno para a segunda parte do trabalho, no lado 2 [...]; “Central do Brasil” – esta faixa serviria de ponte temática e instrumental para eventuais problemas de incompatibilidade entre as diferenças individuais das outras canções, uma interação entre o elétrico e o acústico (quanto à textura instrumental) e o oblíquo em contraste ao acessível (letras e temática), sendo útil também como complementação quanto ao timing (determinando o equilíbrio entre a duração de tempo dos lados 1 e 2). O impasse tem solução, no entanto: basta que as faixas acústicas, por permitirem sulcos bem mais aproximados, possibilitem a duração de tempo maior em cada lado, sem haver prejuízo para a qualidade de reprodução sonora final (Russo apud ALEXANDRE, 2002, p. 257-8).

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

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

Renato era completamente obcecado com esses detalhes. Era a pessoa mais instável do mundo, apresentando sinais de... loucura, até. Mas em momento algum foi incoerente. Era um profundo conhecedor da música pop, fosse Motown, fossem as últimas novidades da época. Entendia como um disco funciona, quais os ingredientes que têm de estar ali para despertar o interesse e os elementos que lhe permitem fazer sentido e não deixar que nada seja em vão. Afinal, estávamos fazendo um negócio no qual colocávamos nossa vida. Tudo isso precisava ficar claro para as pessoas também. Éramos uma banda de rock falando de temas atemporais, como meninos / meninas, drogas. Fazíamos muito sentido e éramos muito profundos, às vezes. As pessoas se identificavam de verdade com aquilo. Era uma mistura louca de raiva, energia, distorção, amor e convivência, sintetizada. Por outro lado, Renato vinha com essa carta, parecia um organograma, técnico e didático. Ele gostava do Menudo, de verdade, porque sabia o poder e o potencial de um grupo pop, até onde ele pode chegar. Procurávamos aliar as duas coisas [...] Uma foto é importantíssima para saber se eu me identifico ou não com um artista. É fundamental. Tudo faz parte do pacote: a essência do que você está fazendo, o discurso que você tem, o tipo de som que você toca, os instrumentos que você usa, a sonoridade que você tira. E, também, a roupa que você veste, o brinco certo no lado certo. Tudo faz parte (Dado Villa-Lobos apud ALEXANDRE, 2002, p. 258-259).

Contudo, para não cairmos em afirmações pejorativas e superficiais, como as divulgadas em certas reportagens jornalísticas que afirmam que a importância da Legião Urbana estaria relacionada sobretudo aos conhecimentos de marketing de alguns de seus integrantes⁴³, devemos olhar com certa profundidade para os aspectos que de fato contribuíram para a

43 Exemplo deste ponto de vista é a reportagem de Sérgio Martins, intitulada “O roqueiro marketeiro”, na qual pode-se encontrar a seguinte frase que realça o tom pejorativo, superficial e determinista da matéria: “[Renato Russo] tinha talento para criar canções que veiculavam, em doses fartas, aquela mercadoria que os adolescentes consomem por questões hormonais: a rebeldia”. Matéria extraída do site: http://veja.abril.com.br/090800/p_158.html. Consultado em 06\12\2015.

singularidade da Legião Urbana no interior do “rock brasileiro dos anos oitenta”. Para além das estratégias de marketing, sem dúvida muito bem conhecidas por Renato Russo e Dado Villa-Lobos, outros aspectos, inclusive já demonstrados nas narrativas anteriores, demarcam a especificidade da Legião Urbana. O principal deles, e reconhecido tanto por fãs quanto por críticos musicais e literários como o que demarca a diferença da banda, diz respeito por um lado ao tratamento poético⁴⁴ dado às letras de canções e por outro, à temática das composições.

Ao lado de Cazuza e Arnaldo Antunes, Renato Russo foi considerado pela crítica e pelo público um dos principais “poetas” do rock brasileiro dos anos 1980. Sua poética é marcada, sobretudo pela busca de uma expressão simples, mas não simplória, expressão essa intimamente relacionada com o gênero musical em que eram produzidas as canções, o rock, e também ao público que buscava atingir, os jovens. A busca pela simplicidade está relacionada, ainda, às influências advindas do punk. Essa forma de expressão guarda também preocupação em transmitir uma mensagem, e a simplicidade se coloca como forma de garantir o entendimento do ouvinte. Nesse ponto, encontramos novamente a necessidade da criação artesanal dentro dos ditames da indústria cultural, uma vez que as letras de canção de Renato Russo expressam a tentativa de transmitir informações culturais para o público. Nas construções poéticas do compositor, nota-se a preocupação em inserir, num produto cultural para as massas, certos conhecimentos que extrapolariam as exigências de um produto “bem-acabado” dentro dos limites e padrões mercadológicos. Exemplo dessa busca por transmitir informações culturais relevantes é a canção *Eduardo e Mônica*, em que o narrador faz uma série de referências a escritores, artistas, cineastas e músicos ao contar (ou cantar), no formato de “fábula”, a história de amor que envolve os dois personagens: “O Eduardo sugeriu uma lanchonete / Mas a Mônica queria ver o filme do Godard [...] / Ela fazia medicina e falava alemão / E ele ainda nas aulinhas de inglês / Ela gostava do Bandeira e do Bauhaus / De Van Gogh e dos Mutantes, / De Caetano e de Rimbaud”.

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

Outra característica da poética do compositor são as diversas formas literárias nas quais as canções são apresentadas, transitando ora entre uma estrutura poética construída na primeira pessoa do singular – o que para o autor demarcaria um elo com o público, pois quando uma pessoa canta “aquelas palavras passam a ser delas” (ASSAD, 2000, p. 130) – ora em construções épicas em que personagens diversos, mas sempre jovens, são constituídos, misturando elementos da prosa e da poesia, estabelecendo, por outro lado, outra forma de identificação com o público, uma vez que nessas canções há sempre indefinição dos personagens, podendo representar, metaforicamente, qualquer pessoa que possua algumas características comuns as dos personagens constituídos. Além desses aspectos que já demarcariam uma busca em atingir um público diversificado, existe ainda outro que faz com que as letras de canções de Renato Russo possam ser cantadas e identificadas por pessoas dos mais diferentes estratos da população brasileira. Essa característica é registrada pelo antropólogo Hermano Vianna

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

quando mapeia alguns traços da poética de Renato Russo e da sonoridade da banda em um “texto de apresentação” contido numa coletânea dos seis primeiros discos do grupo lançada em 1995 pela gravadora EMI. Hermano Vianna registra a polifonia que define toda a produção musical e poética do grupo.

Muitos pontos de vista musicais convivem em cada faixa. Muitas vezes conflitantes cantam cada letra [...]. Muitas vezes quem canta é uma personagem, que pode citar (veja as letras presentes no encarte e conte o número de aspas e travessões) outras personagens. Outras vezes são cantadas histórias (vide o Reggae) sem que se saiba quem está no comando da narrativa. Não existe uma visão de mundo privilegiada, não existe ideologia única, não existe futuro para quem não acredita em futuro (VIANNA, 1995, p. 2).

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

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

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

Formação que, como vimos, foi imprescindível para aliar seu processo criativo às normas da indústria cultural. *Informação* que caracterizou um projeto poético que buscava transmitir conhecimento de maneira simples, mas não simplória. *Formação* e *informação* que juntas contribuíram ainda para que fosse possível desafiar os padrões radiofônicos produzindo canções como *Faroeste Caboclo* – com seus 159 versos e nove minutos de duração – e *Metal contra as nuvens*, que contabiliza onze minutos. E num dos raros momentos em que os

rígidos padrões das “cartilhas das gravadoras” são superados pela criação artesanal, essas duas canções tornam-se sucessos nas rádios de todo o país rompendo com os padrões de transmissão radiofônica que estabelecem o formato das canções da música popular com no máximo quatro minutos de duração.

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

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

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

Todavia, essa aproximação torna-se possível principalmente devido às características específicas das letras de músicas de Renato Russo quando observadas dentro de uma tradição de construções poéticas na música popular brasileira. Tradição iniciada na década de cinquenta, com Vinícius de Moraes⁴⁵, poeta que escreveu várias letras de canção para

45 Charles Perrone, em seu trabalho *Letras e Letras da MPB*, mapeia historicamente as relações entre a música popular e a literatura no Brasil, demonstrando que em diferentes períodos da história literária brasileira ocorreram intensos diálogos entre escritores e compositores de música popular. Dentre os escritores que contribuíram com suas poesias na constituição de canções estão o poeta do período barroco Gregório de Matos, arcadistas como Domingos Caldas Barbosa e românticos da primeira e segunda geração como Gonçalves de Magalhães e Laurindo Rabelo. Além disso, Perrone lembra que Noel Rosa pode ser considerado, “com sua genialidade e sabedoria, como exemplo isolado em seu tempo, sendo o único com-

compositores da bossa nova. O ápice dessa tradição será atingido nos fins da década de 1960 e início da de 1970 com a produção poético-musical de Caetano Veloso e Chico Buarque fortemente influenciados pela leitura de escritores consagrados, como: Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto e Mário de Andrade. O que marcou a produção desses compositores foram justamente seus diálogos com a literatura, fazendo-se valer de técnicas e temáticas recorrentes na poesia impressa para construir suas letras de canções. Pode-se dizer, inclusive, que esses compositores inauguraram uma nova modalidade de artista, o “poeta-músico” ou o “compositor-cantor”, que instauraram na vida artística brasileira a preocupação com a qualidade literária das letras, igualadas, ou mesmo para alguns críticos, superiores às composições musicais. A inovação produzida por esses artistas provocou a seguinte reação do poeta-crítico Augusto de Campos, pioneiro na percepção da linguagem inovadora e da criatividade única dos dois artistas.

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

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

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

Desse modo, não seria exagero inserir numa mesma tradição compositores advindos não só de gerações distintas, mas que além disso propunham formas diversas de atuação no campo musical. Em primeiro lugar, porque, como já demonstrado, Renato Russo faz uso de elementos poéticos na constituição das letras de canções utiliza como referência alguns dos escritores que influenciaram a geração dos compositores da década de 1970. Segundo, porque, embora houvesse enfatizado no contexto da década de 1980 que o rock brasileiro daquele período apresentava como principal ruptura “um corte proposital em relação à MPB” (o que de fato aconteceu naquele contexto), Renato Russo, assim como outros artistas (Cazuza, Arnaldo Antunes, Herbert Vianna), iria reconhecer posteriormente as influências herdadas das composições poético-musicais de Caetano Veloso e Chico Buarque e de outros músicos da MPB, afirmando que certas obras desses compositores serviram também como referências na confecção de suas letras de canções⁴⁶. Terceiro, e mais importante, é o fato de que as tradições, sejam elas artísticas ou culturais, estão sempre em movimento, são constantemente

positor pré-60 que atrai a atenção dos críticos literários” (PERRONE, 1988, p. 18). Para mais informações sobre as relações entre literatura e música popular no Brasil, ver também: NAVES, 1998.

46 As bandas de rock que dialogaram com elementos musicais, poéticos e temáticos da MPB foram acusadas por seus pares de perda de autenticidade e atitude em relação às bases iniciais sobre as quais teriam se pautado as bandas do rock brasileiro dos anos 1980. Para uma discussão sobre as categorias de autenticidade e atitude nos discursos que permearam o rock produzido nesse período, ver: RIBEIRO, 2005.

reelaboradas num contínuo processo em que certos elementos são aproveitados e outros são substituídos por novos elementos que demarcariam essa reinvenção da tradição proposta pela geração seguinte.

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

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

Nesse sentido, pode-se afirmar que os principais elementos inseridos por Renato Russo em sua reelaboração singular da tradição poética na música brasileira estão relacionados a uma forma de expressão que busca atingir um público específico (por mais genérico que ele possa parecer), a juventude urbana. E essa forma de expressão específica pauta-se justamente na elaboração de uma linguagem simples, na qual questões, problemas, situações e experiências vivenciadas pelo compositor enquanto jovem situado numa sociedade possam ser compartilhados com o público e receber, sem dúvida, tratamento poético que faz com que essas experiências assumam aspecto literário, deixando o estatuto do biográfico e tornando-se poesia.

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

Um disco que me marcou muito foi *Construção* do Chico Buarque. Aquela coisa da primeira letra feita com proparoxítonas. [...] Eu fiz uma anotação mental: se algum dia eu escrever alguma coisa, será algo assim. Depois, fui aprendendo a deixar apenas o essencial. Mas as letras da Legião não tem nenhuma palavra difícil: 'todos os dias quando acordo / Não tenho

mais o tempo que passou' [trecho da canção *Tempo Perdido*, incluída no disco *Dois*, de 1986] (ASSAD, 2000, p. 78-9).

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

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

3

SOMOS TÃO JOVENS: JUVENTUDE E GERAÇÃO NAS LETRAS E NARRATIVAS

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

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

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

O conceito de juventude: condições e situações juvenis

A primeira dificuldade que toma forma ao nos depararmos com o conceito de juventude diz respeito a uma “confusão semântica” a ela associada. Confusão que expressa o paradoxo do conceito, pois ele encapsula num mesmo nome ideias e definições distintas, geralmente confundidas e sobrepostas, mas que, no entanto, devem ser distinguidas sob pena de cairmos

em sérios erros de análise, colocando sob o mesmo prisma noções que exprimem estatutos teóricos e metodológicos distintos (SPOSITO, 2003, p. 61)⁴⁷. Ao não atentar para o paradoxo do conceito, corre-se o risco de transformar a juventude, como disse certa vez Pierre Bourdieu (1983), em “apenas uma palavra”, pois passariam ao largo da análise desenvolvida todas as distinções, diferenciações, manipulações e construções socioculturais inerentes à categoria. Ao falar de juventude, é preciso então diferenciar *fase da vida* e *sujeitos concretos*, ou, em outras palavras: *juventude* – termo que expressa um determinado momento do ciclo vital – dos *jovens* – sujeitos que vivenciam tal momento de modo singular. Não confundir essas definições é o primeiro passo para escapar ao efeito perverso de categorias como a de juventude, em que o nome atribuído ao conceito não necessariamente é fielmente correspondente, e até encoberta a realidade nomeada e idealizada.

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

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

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

Mesmo desvinculando a juventude enquanto fase da vida dos indivíduos que a vivenciam, as imprecisões e ambiguidades conceituais permanecem. Tomando separadamente a noção de juventude como dada etapa da vida, a própria “aparente unidade” que demarcaria essa noção parece não fazer sentido. Como já demonstrou Phillipe Ariès (1981), as “idades da vida”, embora ancoradas no desenvolvimento biopsíquico do indivíduo, não são fenômenos puramente naturais, mas, ao contrário, cultural e historicamente construídos “e inseparáveis do lento processo de constituição da modernidade” (PERALVA, 1997, p. 15). É preciso, então, considerar que as etapas do ciclo da vida, além de serem constructos culturais, se modificam no decorrer da história das sociedades modernas, sendo sempre reflexo de disputas e conflitos “no campo político, no campo econômico, e também entre as gerações” (NOVAES, 2003, p. 121). Só para citar um exemplo, segundo Ariès (1981, p. 49), “a fase da vida correspondente à juventude na França do século XVII, compreendia indivíduos situados entre os quarenta e

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

quarenta e cinco anos”. As definições de juventude enquanto fase da vida e que se prendem única e exclusivamente a categorias como faixa etária, costumam não levar em consideração seu sentido cambiável, sua permanente instabilidade, naturalizando a noção questionável de idade. Desse modo, a noção de juventude enquanto fase da vida coloca também a questão de como as etapas do ciclo da vida humana são elaboradas e reelaboradas culturalmente e essas elaborações são modificadas no decorrer da história.

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

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

No primeiro deles, já rapidamente abordado, coloca-se a questão de como a juventude, enquanto fase da vida singularmente destacada, é elaborada social e culturalmente no seio da sociedade moderna ocidental. Pelo mapeamento da elaboração histórica da juventude torna-se possível compreender quais foram os aspectos que definiram a condição juvenil na modernidade, definindo também a singularidade dessa fase da vida em relação às outras e, ainda, como esses elementos se transformaram no decorrer da história, apresentando outras questões para a condição juvenil contemporânea.

Retomando as análises efetuadas por Ariès, pode-se perceber como se deu o processo histórico no qual a juventude, enquanto etapa singular da vida humana, se cristalizou nas sociedades modernas ocidentais. Segundo o autor, na sociedade europeia tradicional, as crianças eram socializadas através do contato contínuo com os adultos: “a criança mal adquiria algum desembaraço físico, era logo misturada aos adultos e partilhava de seus trabalhos e jogos. De criancinha pequena ela se tornava imediatamente homem jovem, sem passar pelas etapas da juventude” (ARIÈS, 1981, p. 10). Foi somente no século XVII, com o crescente retraimento da família para a esfera privada e também com as mudanças e prolongamentos da instituição escolar, que se começa a separar a criança dos adultos, destinando a ela lugares sociais distintos dos indivíduos já formados, inaugurando, portanto, o sentimento de “infância”⁴⁸. Entretanto, no que se refere à juventude, a escola desempenhou papel social mais significativo, uma vez que foi pela progressiva extensão do período de aprendizado escolar que a etapa intermediária entre a infância e a vida adulta ganhou maior consistência e visibilidade social, atingindo, no século XX, seu ápice enquanto fase da vida socialmente distinta.

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

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

A noção de condição juvenil que se cristalizou na sociedade moderna expressa, portanto, a experiência dos jovens burgueses inseridos numa instituição escolar e por isso separados da vida produtiva, “privilégios” nem sempre vivenciados pelos jovens dos estratos mais baixos da sociedade⁴⁹. A condição juvenil moderna, consolidada no pensamento sociológico, tem como aspecto central a preparação do indivíduo situado entre a infância e a vida adulta para a realização das tarefas de produção. A inserção no mundo produtivo marcaria, então, a passagem para o mundo adulto. Em conjunto com a entrada na esfera produtiva, outros marcos sociais, como sair da casa dos pais, casar e ter filhos, também seriam formas cristalizadas de adentrar nesse mundo.

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

Nos contextos contemporâneos, esses marcos perdem em muito sua significância social, pois, com as mudanças ocorridas, nem a inserção contínua no mundo do trabalho é garantida – devido à alta competitividade do mercado de trabalho e à escassez de emprego nos países capitalistas –, não sendo portanto um marco social concreto; nem tampouco a saída da instituição escolar se configura como garantia de entrada no mundo adulto, uma vez que há, por um lado, crescente valorização da escolaridade que passa a ocupar tempo cada vez maior, e por outro, contraditoriamente, ela “não afigura mais como um elemento garantidor da entrada no mundo do trabalho” (SPOSITO, 2005, p. 90) e, conseqüentemente, da passagem para a vida adulta. Do mesmo modo tem se prolongado cada vez mais o tempo de permanência na casa dos pais, e mesmo quando a saída acontece, não representa necessariamente algo definitivo. O caráter provisório do emprego no contexto atual, bem como a instabilidade das relações conjugais nem sempre oferecem condições concretas para que se possa sair definitivamente da família de origem.

49 Estudos históricos recentes têm enfatizado a necessidade de lembrar que a condição juvenil constituída na modernidade como resultado das experiências dos jovens burgueses se impôs como padrão em detrimento de outras experiências juvenis que só agora têm sido objeto de estudos históricos. Esses trabalhos demonstram a existência de experiências juvenis tanto em sociedades anteriores à modernidade, como é o caso das sociedades medievais, como em outras classes sociais das sociedades modernas. Sobre essas outras condições juvenis, ver LEVI; SCHMITT, 1996.

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

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

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

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

O conceito de geração: continuidades e descontinuidades

Outra chave interpretativa para o entendimento dos aspectos que envolvem a noção de juventude, principalmente quando referida a uma fase da vida, diz respeito ao conceito de geração. Esse conceito apresenta duas questões centrais: por um lado coloca a possibilidade de se pensar a herança cultural, inserindo a problemática da reprodução contínua ou não dos valores, códigos e normas da sociedade; e por outro, põe em evidência aspectos que definem a similaridade situacional no interior de um mesmo contexto histórico, social e cultural – similaridade que, em tese⁵⁰, distingue as gerações umas das outras.

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

O trabalho de Karl Manheim, *O Problema sociológico das gerações* (1982), apresenta a forma como esse conceito tem sido historicamente utilizado nas ciências sociais. Manheim define geração de acordo com uma similaridade de situações num mesmo tempo histórico. Ou seja, seriam membros de uma geração indivíduos presentes no mesmo grupo etário e que por isso apresentam situação comum em determinado período histórico. Para o autor, uma geração se define pelo lugar ocupado por indivíduos contemporâneos no processo social: “os indivíduos que pertencem a uma geração, que nasceram no mesmo ano, são dotados, nessa medida, de uma situação comum na dimensão histórica do processo social” (MANHEIM, 1982, p. 72).

Nesse sentido, Manheim distingue a situação geracional da situação de classe, pois a última baseia-se numa estrutura econômica e de poder em transformação na sociedade (daí a possibilidade de um indivíduo situado numa classe poder ascender ou descender socialmente). Já a primeira é definida pelo ritmo biológico da vida humana: os fatores de vida e morte, um período limitado de vida, o envelhecimento. No entanto, Manheim descarta a possibilidade de explicar o fenômeno da situação de determinada geração única e exclusivamente por esses fatores biológicos. Ao contrário, se o fenômeno sociológico das gerações está baseado, em última instância, no ritmo biológico de nascimento e morte, isso não significa necessariamente que ele possa ser reduzido a esse ritmo. Isto é, embora o fenômeno das gerações só possa existir porque está diretamente vinculado ao ciclo biológico da vida humana, ele pode ser sociologicamente equacionado (FORACHI, 1972), uma vez que possui certas características peculiares a si próprio que, de modo algum, são emprestadas do ritmo biológico⁵¹. Assim, de acordo com Manheim, “não fosse pela existência de interação social entre seres humanos, pela existência de uma estrutura social definida, e pela história estar baseada em um tipo peculiar de continuidade, a geração não existiria

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

51 Essas afirmações de Manheim sobre o conceito de geração podem ser estendidas para outros conceitos, como infância, juventude ou adolescência e envelhecimento, que, se por um lado estão vinculados ao ciclo biológico dos seres humanos – fator universal para todas as sociedades e culturas –, por outro, a ele não se resumem e não são por ele determinados, recebendo de cada sociedade elaborações culturais distintas.

como um fenômeno de localização social; existiria apenas nascimento, envelhecimento e morte” (MANHEIM, 1982, p. 72).

O conceito de geração tem como definição básica uma similaridade de situações no processo histórico e social. Entretanto, a similaridade não é dada somente pela contemporaneidade, mas, sobretudo, pela possibilidade que os indivíduos pertencentes à mesma geração têm de compartilhar experiências específicas, predispondo-os a certos modos característicos de pensamentos, ações e comportamentos definidos pelos contextos históricos, sociais e culturais em que estão situados. Nesse sentido, Manheim registra que a mera contemporaneidade cronológica não pode por si própria produzir uma situação de geração real. Somente quando vinculados a uma região geográfica, histórica e cultural comum, é que os indivíduos viverão a similaridade de situação e estarão, por isso, vinculados a uma geração específica, distinguida das demais. O autor toma como o exemplo o fato de que seria impossível pensar que havia similaridade de situação entre os jovens da China e da Alemanha por volta de 1800.

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

Outra dimensão já mencionada do fenômeno sociológico das gerações, mas não discutida, é o processo pelo qual se conforma a transmissão da herança cultural de uma geração para a outra. Segundo Manheim, o fato de as gerações se sucederem no tempo histórico implica que a criação e acumulação culturais nunca são realizadas pelos mesmos indivíduos. O surgimento recorrente e contínuo de novos grupos etários na sociedade põe em evidência a necessidade de transmissão contínua da herança cultural acumulada, bem como a criação de “elementos originais” por parte dos grupos etários recentes⁵².

A juventude assume então um papel significativo no fenômeno sociológico das gerações. De acordo com Manheim, é na juventude que pode se constituir o que ele denomina “estilo geracional”. É nessa etapa da vida que o indivíduo tem a possibilidade de problematizar a herança cultural transmitida. A reflexão e crítica dos padrões culturais recebidos se dá

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

principalmente na juventude, momento em que o indivíduo penetra num mundo em que os hábitos, costumes e valores são diferentes dos vivenciados e apreendidos até então: é especialmente na juventude que os “problemas da vida” são localizados em um “presente” e a partir daí podem ser experienciados como tais. Para o autor, as experiências só se tornam relevantes quando são “concretamente” atribuídas ao presente. Daí Manheim (1982, p. 83) afirmar que a “modernidade” da juventude “consiste em estar mais próxima dos problemas atuais”. A nova geração vivencia potencialmente as transformações sociais, culturais e tecnológicas presentes na sociedade. É ela que tem a possibilidade de desenvolver “contatos originais” com a cultura, renovar e reformular a sociedade na qual paulatinamente se dá conta de que está inserida. Em outro ensaio, *O problema da juventude na sociedade moderna*, Manheim (1968, p. 74) define a juventude como “uma força latente da sociedade”, um “agente revitalizador”, isto é, “o pioneiro predestinado de qualquer mudança da sociedade”.

Estudos recentes têm enfatizado esse caráter contemporâneo da juventude. Margulius (1998), por exemplo, afirma que os jovens podem ser entendidos do ponto de vista dos adultos - ponto de vista comumente assumido pelos pesquisadores - como *nativos do presente*, uma vez que vivenciam com maior potencialidade os problemas e questões colocadas pela sociedade. No entanto, se a geração mais nova tem como atributo principal o fato de que vive potencialmente as questões colocadas pela sociedade, isso não quer dizer que os indivíduos ou grupos que a compõem elaborem de maneira comum as experiências de contato com esses problemas. Ao contrário, numa mesma geração podem ser encontradas formas distintas de elaboração e construção tanto da herança cultural recebida quanto das características similares no processo histórico, definidoras de uma situação geracional. Desse modo, para Manheim (1982, p. 87),

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

Ou seja, do mesmo modo que a juventude, compreendida enquanto fase da vida, configura “aparente unidade” logo desfeita quando se reconhecem as diversas formas de se vivenciar essa fase, a noção de geração também coloca essa ambiguidade entre unidade e diversidade. Como demonstra o autor, se por um lado uma “geração real” pode ser entendida pelo conjunto de indivíduos que experienciam um mesmo contexto histórico, social e cultural; por outro, tais indivíduos, sozinhos ou em grupos, se diferenciam entre si de acordo com a elaboração distinta de suas experiências de contato com esses contextos. Assim, em uma mesma geração real – definida de acordo com a similaridade de situações num mesmo contexto – configuram-se grupos diversos ou, nos termos do autor, unidades geracionais distintas.

As relações intergeracionais nas sociedades contemporâneas

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

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

Outro ponto relevante considerado por Manheim que complementa e problematiza a questão da transmissão da herança cultural de uma geração para a outra, deve ser mencionado, se quisermos, como é um dos objetivos aqui, para entender como se configuram as relações entre as gerações nas sociedades contemporâneas. Para Manheim, existem modos diferenciados de relações intergeracionais. Essas diferenças são determinadas pelo ritmo das mudanças sociais de uma sociedade. As “sociedades estáticas”⁵³, cujo desenvolvimento é gradativo e a “taxa de mudança” é relativamente baixa, tendem a desenvolver uma relação hierarquizada entre as gerações. Isto é, cabe à geração mais velha transmitir a herança cultural para os membros da geração mais nova. Nessas sociedades o aspecto central sobre esse ponto é a passagem quase que automática dos modos tradicionais de vida, sentimentos e atitudes às novas gerações. Por isso nessas sociedades configuram-se os ritos de “iniciação e passagem”, responsáveis por regular continuamente os momentos de transição para as etapas subsequentes. O que importa ressaltar é que, nesse tipo específico de sociedade, os relacionamentos entre as gerações são caracterizados principalmente pela continuidade dos valores transmitidos.

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

[...] entre uma orientação definida pela lógica da modernização (portanto, orientação para o futuro, através da afirmação conquistadora da renovação enquanto valor) e o fundamento normativo da ordem moderna, que afirma, ao contrário, a primazia do passado enquanto

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

elemento de significação do futuro. Cabe ao passado, isto é, à ordem social já constituída, domesticar, sem destruir, os elementos de transformação e modernização inerentes à vida moderna (PERALVA, 1997, p. 18).

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

Com a concepção e o nascimento, os pais não somente deram a vida a seus filhos; eles ao mesmo tempo os introduziram em um mundo. Ao educá-los, eles assumem a responsabilidade pela vida e pelo desenvolvimento da criança, *mas também pela continuidade do mundo*. Essas duas responsabilidades não coincidem de modo algum e podem mesmo entrar em conflito. Em certo sentido, essa responsabilidade pelo desenvolvimento da criança vai contra o mundo: a criança precisa ser particularmente protegida e cuidada para evitar que o mundo possa destruí-la. Mas o mundo também tem necessidade de proteção, de forma a evitar que ele seja devastado e destruído pela onda de recém-chegados que o invade a cada nova geração (ARENDE apud PERALVA, 1997, p. 18, grifo da autora).

Pode-se dizer, então, que na modernidade a educação assumiu caráter essencialmente conservador, tanto no que diz respeito à socialização da nova geração quanto no que se refere à preocupação em preservar o mundo da contínua sucessão das gerações. Peralva lembra que Durkheim, em seu livro *Educação e sociologia*, já afirmava que a educação é “a ação exercida, pela geração adulta, sobre as gerações que não se encontram ainda preparadas para a vida social” (DURKHEIM apud PERALVA, 1997, p. 18)⁵⁴. Desse modo, as relações entre as gerações nas sociedades modernas ocidentais têm como princípio básico a ação do velho sobre o novo, o passado informando e incidindo sobre o futuro, princípio que “define também as relações entre os adultos e os jovens, definido o lugar no mundo de cada idade da vida” (DURKHEIM apud PERALVA, 1997, p. 18).

Contudo, as sociedades modernas enquadram-se naquilo que Manheim define como “sociedades dinâmicas”, ou seja, sociedades em que a mudança social se dá em ritmo acelerado. E é justamente nas sociedades desse tipo que as relações intergeracionais podem assumir formas diversas, não se fixando num único modelo, uma vez que são determinadas exatamente por seu dinamismo social. Para o autor, em uma sociedade dinâmica, as relações entre as gerações não necessariamente se conformam do modo descrito anteriormente, isto é, uma transmissão verticalizada da cultura. Ao contrário, dependendo do grau de aceleração da sociedade, os comportamentos, experiências e atitudes da geração mais nova podem incidir sobre as gerações anteriores. Isso implica dizer que, em uma sociedade com um ritmo acelerado de transformações sociais, as gerações anteriores também se encontram suscetíveis às influências dos comportamentos e atitudes das novas gerações. Nessa direção, afirma Manheim (1982, p. 92):

54 A autora registra também que toda uma vertente da sociologia da juventude herdeira de Durkheim pautou suas análises na categoria de socialização, constituindo-se como sociologia do desvio: “*jovem* é aquilo ou aquele que se integra mal, que resiste à ação socializadora, que se desvia em relação a certo padrão normativo” (DURKHEIM apud PERALVA, 1997, p. 18). Para um estudo que problematiza alguns aspectos centrais da sociologia do desvio, ver: VELHO, 1985.

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

Na sociedade, duas são as consequências dessa modificação nas relações entre as gerações. A primeira delas é o fato de que, quando as atitudes e comportamentos das novas gerações passam também a influenciar os comportamentos das gerações antigas, a sociedade rejuvenesce. Ao mesmo tempo em que a sociedade tende a modelar a juventude à sua imagem e semelhança, por outro lado, ela tende a rejuvenescer. Na sociedade contemporânea, tem ocorrido uma radicalização desse processo denominado por alguns autores de *juvenilização* da sociedade. Esse processo está ligado aos fatores já discutidos no capítulo anterior que fizeram da juventude⁵⁵, enquanto imagem, a fase da vida mais valorizada social e simbolicamente.

No entanto, como vimos, o processo de *juvenilização* da sociedade tem raízes históricas. Para outras gerações, essa questão não se colocava. A antropóloga norte-americana Margaret Mead explicava num livro cujo subtítulo era *A Study of the Generation Gap* (1971), que na década de 1960, com a emergência dos movimentos políticos e culturais juvenis, configurava-se um *fosso* entre as gerações ou, em outras palavras, o engajamento político maciço da juventude nos mais diferentes países constituía uma tensão entre as gerações, delimitando, desse modo, distintas identidades geracionais. Para Mead, as identidades geracionais se conformam de acordo com a tensão entre duas ordens diversas de significados expressas por gerações diferentes e é tanto mais forte quanto mais forte é a própria tensão. Nessa perspectiva, ela afirma que, “Enquanto os adultos pensarem que, como seus pais e os senhores de outrora, eles podem proceder por introspecção, invocando sua própria juventude para compreender a juventude atual, eles estarão perdidos” (MEAD, 1971, p. 93).

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

[...] quanto mais o ritmo da mudança social e cultural se acelera, maiores são as chances de que situações de geração determinadas reajam às mudanças com sua própria ‘enteléquia’ a partir de sua nova situação

55 É preciso aqui realizar outra distinção para escapar de mais uma armadilha implícita no conceito de juventude. Ao mencionar o processo de *juvenilização* da sociedade, torna-se necessário diferenciar a *juventude*, enquanto etapa do ciclo da vida, da *jovialidade*. A mesma distinção deve ser feita entre *jovem* e *juvenil*. Uma pessoa juvenil, ou que possui a qualidade de jovialidade, não necessariamente é jovem e também pode não estar situada na juventude, entendida como uma fase da vida. O juvenil e a jovialidade estão referidos às dimensões estética e mercadológica das sociedades contemporâneas, que por razões históricas e sociais já mencionadas elegeram a aparência juvenil e um conjunto de signos e valores a ela vinculados como o *look* dominante expresso nas capas das revistas, nos *outdoors* espalhados pelas grandes cidades e nos meios de comunicação em geral. Desse modo, ao não realizar a distinção entre o jovem e o juvenil, a juventude e a jovialidade, corre-se o risco de confundir sujeitos e predicados. Para uma discussão dessas categorias, ver MARGULIUS, 1998.

de geração. Por outro lado, um ritmo excessivamente rápido pode conduzir a um recobrimento dos germes das enteléquias de geração uns pelos outros. Nós, contemporâneos, podemos talvez perceber, graças a uma observação mais atenta, que faixas etárias diferentes se seguem, exatamente escalonadas, e coexistem em sua maneira de reagir, mas sem conseguir alcançar a formação de novas enteléquias de geração e princípios estruturadores correspondentes (MANHEIM, apud PERALVA, 1997, p. 21; grifo da autora).

Manheim, como um exímio analista da sociedade, parece antever os processos que constituem as relações intergeracionais nas sociedades contemporâneas. Nessas sociedades, nas quais a aceleração das transformações é excessivamente rápida, as distinções identitárias que determinam a especificidade das gerações tendem a se dissolver (e é essa a segunda consequência sobre a sociedade do processo mencionado anteriormente).

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

Em uma sociedade em que o “futuro se torna presente, absorvendo o passado” (PERALVA, 1997, p. 21), as relações entre as gerações não se configuram mais, como quis o modelo moderno, na transmissão da experiência passada como elemento de ordenamento e domesticação do futuro. Ao contrário, se o presente passa a ser o tempo ordenador da sociedade e se o futuro está agora ancorado no presente e não mais no passado, as relações intergeracionais cristalizam-se de outra forma. Se recorrermos às categorias construídas por Mead para explicar a reprodução sociocultural, perceberemos que essas transformações apontam para um modo de ordenamento entre as gerações mais *configurativo*, no sentido de que tanto os adultos quanto os jovens aprendem de seus pares, constituindo “um aprendizado comum realizado pelos diferentes grupos etários face às injunções de um mundo que lhes aparece como fundamentalmente novo (PERALVA, 1997, p. 23)” do que *pós-figurativo*, modelo no qual se fundamentou a modernidade: aquele em que o futuro dos jovens e por conseguinte da sociedade está sedimentado na transmissão da experiência passada pelos adultos; ou *pré-figurativo*, modelo que, segundo Mead, foi o fundador das utopias da geração da década de 1960 e que consistia, para ela, num momento histórico sem precedentes “em que os jovens assumiam e adquiriam uma nova autoridade mediante sua captação pré-figurativa do futuro ainda desconhecido” (MEAD, 1971, p. 35)⁵⁶.

56 É importante lembrar aqui que os modelos traçados por Mead não são excludentes, podendo conviver numa mesma sociedade, principalmente quando esta se configura como uma sociedade moderna, isto é, quando temos na sociedade uma heterogeneidade cultural em que múltiplas tradições convivem em conflito. No entanto, o que quero ressaltar aqui é que o modelo configurativo tem tido certa hegemonia frente aos outros, devido às transformações sociais apontadas.

Na configuração atual do problema sociológico das gerações, a “experiência é cada vez menos uma realidade transmitida e cada vez mais uma realidade construída com representações e relacionamentos: menos algo para se ‘ter’ e mais algo para se ‘fazer’” (MELUCCI, 1997, p. 9). O contexto contemporâneo de onde emergem as novas gerações é profundamente marcado por transformações nas “instituições tradicionalmente consagradas à transmissão de uma cultura adulta hegemônica, cujo prestígio tem se debilitado pela perda de sua eficácia simbólica como ordenadora da sociedade” (ABAD, 2003, p. 25). Assim, as transformações ocorridas nessas instituições colocam também em questão a própria noção de condição adulta que se configurou na modernidade. Atualmente, a condição adulta que emerge nas sociedades contemporâneas não mais se centra na questão da autonomia, definidora dessa condição na modernidade.

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

Com a emergência desses novos elementos que redefinem a condição adulta e também com as modificações ocorridas nas instituições consagradas a transmitir uma “cultura adulta”, bem como nas imagens e representações das fases da vida, pode-se supor que, na sociedade contemporânea, ao contrário do que ocorria há décadas atrás, as novas gerações não mais buscam tecer suas experiências em relação ao adulto ou ao que a vida adulta representava: a autonomia econômica, política e sexual, por um lado; e as responsabilidades e deveres decorrentes da autonomia, por outro. Se para as gerações jovens anteriores a ascensão à condição de adulto era esperada com impaciência e muitas vezes celebrada pelos adultos quando se dava com rapidez; para as gerações jovens atuais, ascender a essa posição torna-se tarefa cada vez mais adiada. Dito de outro modo: se alguns tempos atrás a juventude era vivida “como um adiamento forçado das ‘melhores coisas da vida’ que estavam reservadas aos adultos [...], um período de privações, com pouca autonomia e constrangido pelas convenções sociais, uma etapa de dura aprendizagem das ‘coisas da vida’, pela qual se havia de passar para adquirir a *suficiente experiência*, quase sempre de maneira penosa e árdua” (ABAD, 2003, p. 25), atualmente, o que ocorre é justamente o contrário. As gerações jovens atuais não só não desejam ou não conseguem ascender à condição de adulto, como os próprios adultos esforçam-se para não permanecer nessa condição. As vivências das experiências juvenis parecem ter adquirido, nas sociedades contemporâneas ocidentais, sentido em si mesma e não mais apenas como preparação para a inserção na vida adulta (ABRAMO, 2005, p. 43).

Desse modo, para utilizar o conceito de geração de maneira profícua, deve-se levar em conta, além das ambiguidades nele presentes, as transformações das sociedades contemporâneas. Transformações que desaguaram tanto em uma “descronologização” das etapas da vida, consequência direta do rompimento com a representação linear do tempo, tal como se configurou na modernidade pela subsequente constatação de que o tempo, nas sociedades contemporâneas, é multifuncional, e que o futuro não é mais ordenado pelo passado, mas sim pelas experiências construídas no presente (MELUCCI, 1997); quanto em uma modificação significativa nas relações intergeracionais que se pautam atualmente mais

em uma relação horizontal, no sentido de que as experiências são construídas principalmente nas interações realizadas no interior de cada geração, do que nas relações hierárquicas estabelecidas entre elas. Por outro lado, essas transformações incidiram também sobre as condições juvenis e adultas devido à perda da autonomia que essa última condição apresenta na configuração atual e ainda pela plasticidade das vertentes de acesso ao mundo adulto, que se mostram atualmente flutuantes, flexíveis e diversificadas.

Finalmente, a seguir, verificaremos como essas questões configuram-se nas letras de canção da banda Legião Urbana e nas narrativas colhidas dos entrevistados. Devido à grande quantidade de canções produzidas pela Legião Urbana (92 canções), são privilegiadas, na análise que se segue, aquelas que tocam explicitamente em temáticas, representações e situações juvenis. Contudo, na constituição desse corpus temático, foram inseridas canções de todos os discos lançados pela banda⁵⁷ para demonstrar como determinadas representações presentes nas letras dialogam entre si e também como ocorrem mudanças no tratamento de algumas questões referentes à juventude no decorrer da trajetória artística da banda.

Letras e narrativas: as juventudes no texto e no verbo

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

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

Desse modo, pode-se dizer que a cidade, tal como apresentada em *Música Urbana 2*, é o cenário no qual estão inseridos os diversos personagens juvenis que se encontram nas letras de música da Legião Urbana. Personagens que se multiplicam tanto nos títulos

57 Excluindo-se aqueles lançados após o fim do grupo.

das canções (*Leila* (1996), *Natália* (1996), *Maurício* (1994), *Andrea Dória* (1986), *Eduardo e Mônica* (1986), *Clarisse* (1997), *Mariane* (1997), *Daniel* (1986)), quanto nas histórias nelas narradas (“João Roberto” (*Dezesseis*, 1996) e “João de Santo Cristo” (*Faroeste Caboclo*, 1987)), e ainda nas diversas vozes assumidas pelo eu-lírico em outras tantas canções. A cidade torna-se, assim, o palco em que desfilam esses personagens (diversos) com suas dúvidas, anseios, inseguranças e experiências desenhadas num contexto marcado pelo conflito, pelo risco e pela descontinuidade, como se pode ver neste trecho da letra da canção *Baader-Meinhof Blues*.

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

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

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

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

A voz da narrativa, como se percebe, é personificada por um jovem imerso nas teias do tráfico de drogas. Um jovem morador da favela da periferia das grandes cidades brasileiras. O outro, também jovem, ao qual o eu-lírico se dirige, é branco e está colocado na posição de consumidor de drogas⁵⁸ ilícitas. A ação de “subir o morro pra tentar se divertir” (que remete

58 Entramos aqui em um terreno movediço e escorregadio. É importante deixar claro que temas como a inserção juvenil no tráfico de drogas é um dos que mais geram julgamentos morais, soluções mirabolantes e, pior, saídas ainda mais autoritárias e repressivas para os jovens imersos nessa situação. Desse modo, é necessário frisar que o objetivo aqui não é apontar saídas ou solucionar questões referentes ao tema, tampouco julgar se as escolhas desses jovens são corretas ou não. Antes,

implicitamente a certa visão hedonista dos jovens de classe média em relação ao consumo de drogas) define o segundo personagem como provável pertencente às **camadas médias da população brasileira. A letra expõe, desse modo, uma situação recorrente para dois tipos específicos de jovens que ocupam lugares sociais distintos. Situados no contexto urbano, os dois se encontram no momento da troca econômica que por sua vez explicita, pela posição e pela ação diferenciada de cada um, as distinções sociais entre esses dois personagens da “cidade partida”**. Distinções que se tornam ainda mais claras nos versos seguintes.

Desses vinte anos nenhum foi feito pra mim
E agora você quer que eu fique assim igual a você
É mesmo, como vou crescer se nada cresce por aqui?
Quem vai tomar conta dos doentes?
Quando tem chacina de adolescentes
Como é que você se sente?
(*Mais do Mesmo*, 1987)

Destaque-se nesse trecho a impossibilidade de vivenciar a condição juvenil com as mesmas garantias, atributos e requisitos sociais de um jovem de classe média. O eu-lírico, personificado na representação do jovem pobre, morador de favela, onde ocorrem constantemente as chacinas praticadas pelos grupos de extermínio, apresenta ao ouvinte / leitor as dificuldades de “subir na vida”, ascender socialmente e ser reconhecido. A expressão “como vou crescer se nada cresce por aqui”, nada mais é do que uma referência explícita às faltas e carências a que estão relegadas parcelas significativas dos jovens brasileiros, podendo significar, também, as dificuldades de acesso aos marcos sociais que definiriam idealmente a passagem para a vida adulta. Esse fato é acentuado pelo próprio título da canção *Mais do mesmo*, que exprime a inércia e a situação de abandono a que esses jovens estão relegados. A juventude, muitas vezes entendida e codificada pelo “senso comum” como a “melhor fase da vida”, marcada pela “alegria de viver”, aparece aqui representada justamente pelo seu contrário, ou seja, pelas dificuldades concretas de se viver tal fase em um contexto marcado pelo desemprego, pela falta de acesso à escola e demais direitos sociais como saúde e lazer.

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

Ao tornar-se traficante de drogas, o personagem ascende socialmente, usufruindo alguns códigos normalmente vistos como símbolos dos jovens de classe média: *Fez amigos, frequentava a Asa norte / Ia pra festa de rock para se libertar*. Contudo, a mesma “profissão”

o que busco é analisar a situação na qual esses jovens se encontram e que consequências sociais surgem dessas escolhas, além, é claro, de refletir a respeito das responsabilidades que a própria sociedade tem na formação da “delinquência”, da “transgressão”, do “crime”. O próprio termo “droga” vem sendo intensamente questionado no âmbito das ciências sociais. Para um estudo que trata tanto da naturalização desse termo como também da complexidade das relações entre os atores sociais imersos no tráfico de drogas, ver: BARBOSA, 1998.

que lhe roga a possibilidade de vivenciar esses códigos e espaços, retira-lhe a vida. É por conta de uma desavença com outro traficante, provocada pelo fato de que este último casou-se e teve um filho com Maria Lúcia - personagem à qual João havia jurado seu amor - que ocorre o desfecho trágico da narrativa, culminando com a morte dos três personagens num “duelo midiático” entre João de Santo Cristo e o traficante Jeremias.

Na constituição da narrativa e mais especificamente na construção do personagem, podem-se ver algumas características que aproximam João de Santo Cristo dos jovens imersos no tráfico de drogas. Primeiro, pelo fato de ser, como a maioria deles, negro e pobre. Segundo, por compartilhar com eles a afirmação da virilidade, um *ethos* masculino que possui como principais atributos a coragem e a defesa da honra (ZALUAR, 1985; SOARES, 2004)⁵⁹, evidenciado na passagem em que a personagem desafia o traficante Jeremias para o duelo que encerra tragicamente a narrativa. Por último, pelo fato de que tal como os jovens traficantes da “vida real”, João de Santo Cristo morre precocemente. Esses jovens, inseridos nas fileiras do tráfico de drogas, têm sua expectativa de vida reduzida ao extremo: vinte e cinco anos. O antropólogo Luiz Eduardo Soares (2004, p. 130) denomina “genocídio” o que ocorre historicamente no Brasil com os jovens pobres e negros do sexo masculino, afirmando que já existe “um *déficit* de jovens do sexo masculino na estrutura demográfica brasileira [que] só se verifica em sociedades que estão em guerra”.

O “genocídio” de que fala Soares remete rapidamente à dizimação das populações indígenas do Brasil, retratadas em algumas canções, como na já citada *Mais do Mesmo (E todos os índios foram mortos)*, em *Que país é este* (1987) (*Mas o Brasil vai ficar rico / Vamos faturar um milhão / Quando vendermos todas as almas / Dos nossos índios em um leilão*), e ainda na contundente “Índios” (1986), com aspas no original (*Como a mais bela tribo, dos mais belos índios / Não ser atacado por ser inocente*).

Essa canção, cujo título remete sem dúvida ao que o Ocidente nomeou de “selvagem”, pode ser vista como mais uma expressão da multiplicidade de formas de abordar os fenômenos da juventude. Como disse certa vez Hermano Vianna (1995, p. 3), em “Índios”, “quem canta ocupa o lugar de *outsider*, daquele que vem de fora para fazer ver. O *outsider*, contudo, não é o dono da verdade [...] apenas acrescenta outros pontos de vista”. De fato, se olharmos para além do título ou mesmo se prestarmos atenção na ambiguidade causada pelas aspas que o acompanham, podemos pensar que não é só de índios que trata a letra. Ao contrário, nota-se a utilização de um fato já conhecido (o massacre dos índios no Brasil e em toda a América) para inserir, nas entrelinhas, uma problematização acerca de qualquer grupo “exótico” e oprimido pela sociedade. Assim, “Índios” (com aspas) podem ser homossexuais, loucos, mulheres, negros e (por que não?) jovens. Enfim, todos os grupos que são interpretados e rotulados como “anormais”.

Como já dito no capítulo anterior, nos Estados Unidos da década de 1950, qualquer aglomeração de jovens era seguida de um “pânico moral”. Naquele contexto, foram realizadas, inclusive, ações que resultaram “no conhecido processo de ‘demonização’ do rock’n’roll”

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

(ABRAMO, 1997, p. 30). Essas ações não estão, porém, restritas a essa época e a esse contexto. Ao contrário, são atualizadas constantemente, como demonstram os relatos colhidos durante a pesquisa.

– Hoje a gente tem menos, mas há uns cinco anos atrás, a gente saía em grupos muitos grandes, então a gente saía com grupos de vinte, vinte e cinco pessoas. E a gente ia de ônibus, sabe, todo mundo com camisa da Legião ou do fã-clubes, de roupa preta, porque é rock, né? E assim, as pessoas não entendiam, definitivamente (risos). E era muito engraçado porque a gente era super do bem, só se divertia e tal (MC. 26 anos, sexo feminino).

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

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

Em outra entrevista, um jovem afirmou:

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

Assim também como os diversos “Índios” das sociedades contemporâneas, os jovens sofrem com o preconceito, o estigma⁶⁰ vinculado ao estereótipo do roqueiro como “baderneiro” e “drogado”⁶¹. Contudo a visão do jovem como potencial ameaça à ordem social não está restrita apenas aos olhos decodificadores dos seguranças particulares, dos policiais e dos “zelosos pais de família”.

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

61 Estereótipos muito bem retratados por Rita Lee quando na canção *Orra Meu* afirma que “Roqueiro brasileiro sempre teve cara de bandido” (apud DAPIEVE, 1995, p. 11).

Em um estudo sobre as percepções do risco construídas por “mulheres de terceira idade”, Moraes (2001, p. 225) aponta que uma das principais fontes de risco reconhecidas por elas como possibilidade potencial de perigo é o jovem. Nesse sentido, a autora afirma que “O outro que surge como potencial agressor, na maioria das entrevistas, é sempre jovem. Oito das dez entrevistadas referiram-se explicitamente ao jovem e ao *ethos* do ‘jovem moderno’, tomado como resultado da quebra dos valores tradicionais”. Em seguida, complementa: “a ameaça aqui é tomada num sentido amplo, não se trata exclusivamente de agressão física, mas também moral. Esse aspecto inclusive é ressaltado em cinco das oito entrevistas que citam os jovens como ameaçadores” (MORAES, 2001, p. 235, nota 5).

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

No entanto, em algumas letras de canções narradas do ponto de vista do jovem, é a sociedade e suas instituições que aparecem configuradas como um “problema”. Na canção *O Reggae*, o eu-lírico se debate em meio à opressão e à violência exercidas pelas instituições da sociedade. Já na primeira estrofe pode-se constatar a recusa em (ou impossibilidade de) adequar-se às **regras** e normas da instituição escolar.

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

A personagem em questão se vê diante dos discursos e práticas normativas da instituição escolar, evidenciadas pela representação dela como lugar eminentemente opressivo, em que as “grades” são evocadas como elemento representativo da violência. Não por acaso, em outro trecho da letra, é a polícia que aparece implicitamente como representante de outra forma de violência sofrida pela personagem.

Vêm falar de liberdade pra depois me prender
Pedem identidade pra depois me bater
Tiram todas as minhas armas
Como posso me defender?
(*O Reggae*, 1985)

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

Assistia o jornal da TV
E aprendi a roubar para vencer
Nada era como eu imaginava
Nem as pessoas que eu tanto amava
Mas, e daí, se é mesmo assim
Vou ver se tiro o melhor pra mim.
[...]
Ninguém me perguntou se eu estava pronto
E eu fiquei completamente tonto
Procurando descobrir a verdade
No meio das mentiras da cidade
Tentava ver o que existia de errado
Quantas crianças Deus já tinha matado.
(O Reggae, 1985)

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

A intenção parece ser a de apontar não para a representação do jovem como “delinquente”, mas para a construção social da “delinquência” em uma sociedade marcada profundamente por situações de violência e opressão⁶². Assim, a representação da juventude que emerge na letra em questão não é a imagem do “delinquente juvenil”, mas justamente o seu avesso. Ao contar a história do ponto de vista do oprimido, aquele que é potencialmente um perigo para a sociedade torna-se indefeso frente à violência que a mesma sociedade lhe impõe.

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

Além do sentimento de ódio e revolta, outros sentimentos também são experimentados por personagens juvenis retratados nas letras. A dor, promovida pelo sentimento de abandono,

62 Cabe aqui uma referência à questão proposta por Alba Zaluar ao analisar o aumento significativo, nos últimos anos, da violência da / e sobre a juventude na sociedade brasileira. Pergunta a autora: “Com tantos focos reticulares de violência, como definir o mal? Ou se preferirmos a opção de Paul Ricoeur, como combater o mal?” E diz em seguida: “A verdade é que não temos nenhuma resposta substantivista, essencialista, de ordem geral (ZALUAR, 1997, p. 42-43)”.

incerteza e falta de perspectivas em relação ao futuro é o sentimento que prevalece nas situações vividas por essas personagens. Na canção *Há tempos* (1989), tal sentimento é colocado de modo explícito: *Disseste que se tua voz tivesse força igual / À imensa dor que sentes / Teu grito acordaria / Não só a tua casa / Mas a vizinhança inteira.*

Nos versos seguintes, a sensação de abandono que provoca a dor toma vulto diante da situação dos jovens: *E há tempos nem os santos têm ao certo / A medida da maldade / Há tempos são os jovens que adoecem / Há tempos o encanto está ausente / E há ferrugem nos sorrisos / E só o acaso estende os braços a quem procura abrigo e proteção (Há tempos, 1989).*

O acaso, o abandono, as incertezas em relação ao futuro, a falta de perspectivas sociais, ao que tudo indica, parecem ser os principais causadores da dor sentida pelos jovens de diferentes classes sociais retratados nas canções. Talvez por isso no decorrer da obra da Legião Urbana o questionamento, a dúvida, e a imprevisibilidade diante do futuro sejam tão recorrentes, estando em consonância com a denominação que alguns autores têm dado à sociedade contemporânea (BECK, 1999; LECARDI, 2005; LA MENDOLA, 2005). A “sociedade do risco”, segundo a denominação de Beck, se destaca pelo modo distinto com que está nela configurado o futuro. O futuro na “sociedade do risco” seria marcado pelo indeterminado, pela falta de dimensões como certeza, garantia, segurança e controle⁶³, aspectos antes definidores “do perfil social da primeira modernidade” em que “o risco era substantivamente conceituado como uma modalidade de cálculo de consequências não previsíveis – tratava-se, em suma, de ‘tornar previsível o imprevisível’ mediante o cálculo probabilístico” (LECARDI, 2005, p. 43). Já na modernidade contemporânea, “a reflexão sobre os riscos impõe instrumentos conceituais de outra ordem. Esses riscos não parecem governáveis pelos métodos da racionalidade instrumental, são riscos de alcance global e sua prevenção torna-se particularmente difícil” (LECARDI, 2005, p. 44).

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

Mesmo se as estrelas comessem a cair
E a luz queimasse tudo ao redor
E fosse o fim chegando cedo
E você visse nosso corpo em chamas
Deixa pra lá
Quando as estrelas começarem a cair
Me diz, me diz pra onde a gente vai fugir?
(*Angra dos Reis*, 1987)

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

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

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

Retomando e aprofundando as reflexões propostas no primeiro item deste capítulo, podemos dizer que as ocorrências dessas transformações na sociedade implicaram mudanças substanciais no que o pensamento sociológico – desenvolvido em torno das questões relativas à juventude – definiu como condição juvenil. Está implícita na configuração moderna dessa condição a ideia central de que a juventude é uma fase da vida transitória de preparação para o ingresso na vida adulta através do rompimento de sucessivas etapas que conduzem o jovem à fase subsequente da vida. Segundo Lecardi (2005, p. 48-49), tal condição guardava também em seu íntimo a noção de que tanto a autonomia (interior) quanto a independência (social) podiam entrar em conjunção positiva. Ou, em outras palavras,

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

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

O mundo do trabalho, fonte tão requerida de identidade e continuidade social na modernidade, tampouco oferece a possibilidade de se desenhar com linhas marcantes uma biografia juvenil que não seja caracterizada por entradas e saídas ou, em casos mais graves, pela própria impossibilidade da entrada nesse mundo. Desse modo, as constantes idas e vindas e sobretudo a impossibilidade de se inserir em um mercado de trabalho cada vez mais

flexível e competitivo dificilmente configuram-se como passagem concreta para a vida adulta. Na pesquisa realizada para este livro, um entrevistado concedeu o seguinte relato sobre suas experiências no mercado de trabalho.

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

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

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

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

Rompe-se a equiparação entre trabalho e emprego remunerado (vigente no contexto patriarcal do ‘pleno emprego masculino’ do pós-guerra); cai por terra o modelo do trabalhador permanente e contratado a

tempo completo (multiplicando-se as formas alternativas de relação de trabalho, como tempo parcial, auto emprego, trabalho no domicílio, entre outros); e saem de cena os contratos de longa duração, em que o vínculo empregatício ‘casa’ o trabalhador a um mesmo empregador por toda (ou quase) a sua vida produtiva (de sorte que o emprego deixa de ser uma salvaguarda para o desemprego) (GUIMARÃES, 2005, p. 155).

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

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

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

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

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

Sem trabalho eu não sou nada
Não tenho dignidade
Não sinto o meu valor
Não tenho identidade
Mas o que eu tenho é só um emprego
E um salário miserável
Eu tenho o meu ofício
Que me cansa de verdade
Tem gente que não tem nada
E outros que tem mais do que precisam
Tem gente que não quer saber de trabalhar.
(*Música de Trabalho*, 1996)

Além de apresentar diversas situações individuais diante do mundo do trabalho, esse trecho revela, principalmente nos primeiros versos, um sentimento experimentado por grandes contingentes de jovens que aguardam, com quase nenhuma garantia, a inserção no mundo do trabalho. O trabalho, ou melhor, a falta dele provoca, como bem lembrado na letra e bem denominado por Sennett, a “corrosão do caráter”, a dificuldade de se configurar identidades e, nos casos mais extremos, o sentimento da perda de dignidade. Tais consequências, principalmente a última, só podem ser pensadas se atentarmos para uma modificação significativa ocorrida na sociedade, em que o sentimento de dignidade deixa de estar vinculado somente ao respeito pela integridade física do corpo e passa a se estabelecer também mediante as relações de trabalho, principalmente com o surgimento do capitalismo moderno em que a “dignidade do trabalho” assume o status, segundo Sennett (2004, p. 76-77), de “valor universal”.

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

Considerando os altos índices de desemprego na configuração atual dos mercados de trabalho, pode-se dizer que a desigualdade das condições de trabalho reflete a desigualdade na aquisição da dignidade através do trabalho. O desemprego impõe à pessoa uma percepção negativa de si, provoca corrosões significativas na autoimagem, culminando no sentimento de vazio representado na letra citada pelo verso: “sem trabalho eu não sou nada”. Além disso, interfere também na constituição da autoimagem negativa e corroída pela percepção dos outros, uma vez que a própria ética do trabalho, ainda segundo Sennett (2004, p. 76-77), “é

uma ética competitiva que requer julgamentos comparativos de valor; aqueles que vencem podem fazer vista grossa aos que perdem”.

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

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

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

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

Ou seja, resta a esses jovens um *tempo perdido* (1986), expressão contida no título de uma das mais executadas canções da Legião Urbana. Ou para citar outra canção, um tempo em que “*todos os meus amigos estão procurando emprego*” (*Teatro dos Vampiros*, 1991), uma vez que estar “fora do mercado”, um dos principais “sintomas” da “sociedade do risco”, parece

ser uma experiência temida por todos os jovens independente das diferenças entre as classes sociais. Nesse sentido, um jovem de classe média afirmou o seguinte:

A gente é jovem assim, sacô? Por isso a gente tem pouca experiência e pouco título. Então, fica difícil de arranjar emprego. Normalmente quando a gente arranja, ganha uma misérrima só, sacô? Ou então consegue estágio que não é emprego fixo e é foda, né cara?! A gente precisa de trabalho pra crescer (I., 23 anos, sexo masculino).

Dados recentes publicados como resultado da pesquisa “Perfil da juventude brasileira”, realizada pela Fundação Perseu Abramo em parceria com o Instituto Cidadania, em que foram entrevistados 3.501 jovens de todas as classes sociais, com idades variando entre 15 e 24 anos, em 198 municípios do país, são significativos a esse respeito (ABRAMO; BRANCO, 2005). Quando perguntados sobre os principais problemas do Brasil na atualidade, o desemprego, com 30% das respostas, ficou em primeiro lugar, ganhando de questões como violência e segurança, fome e miséria. Além disso, o emprego e a ocupação profissional foram ainda citados por 26% dos jovens como o problema que mais os preocupa; por 17% dos jovens como um dos assuntos que mais os interessa atualmente; e por 20% deles como uma das piores coisas de ser jovem (no primeiro caso, quase empatando com o item segurança/violência citado por 27% dos jovens; no segundo, ficando novamente por pouco em segundo lugar uma vez que 18% afirmaram ser a educação seu assunto de maior interesse; e no terceiro, ocupando a quarta posição).

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

Pais e filhos na grande fúria do mundo

Até este ponto, a análise se concentrou nas representações de diferentes situações juvenis presentes nas canções da Legião Urbana e em algumas narrativas dos jovens entrevistados. Situações que, como apontado, evidenciam como jovens de classes sociais e origens diversas experimentam uma condição juvenil marcada, atualmente, pela instabilidade e flexibilidade das etapas definidoras da transição para o mundo adulto. A partir de agora, estaremos voltados para outra questão também referente às representações de juventude presentes nas canções, mas vistas de outro ângulo. As análises que se seguem têm o intuito de

demonstrar como algumas canções tematizam a questão geracional e como esse tema assume roupagens diversas no decorrer da trajetória da banda.

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

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

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

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

Nota-se, aqui, a ideia de que a juventude é uma fase transitória da vida, e embora seja preenchida por uma série de elementos que definem a condição juvenil, esses elementos não são entendidos, nesse caso, como representativos de ruptura com os valores dominantes da sociedade. Ao contrário, temos a adesão do modelo de jovem representado na letra a valores claramente convencionais: as manifestações de relativo confronto intergeracional (consumo de drogas e rebeldia) podem ser entendidas mais “como um processo de ritualização de afirmação de independência em relação ao mundo

adulto, do que propriamente a contestação compulsiva das instituições de socialização dominadas pelas gerações mais velhas (PAIS, 1990, p. 156)”. A juventude, vista apenas como “questão de idade” e não como fase da vida em que se constrói uma identidade geracional calcada na renúncia aos valores transmitidos pela geração anterior, coloca a questão, já mencionada, da impossibilidade na sociedade contemporânea de se construir, para usar a expressão de Manheim, “enteléquias geracionais distintas”.

Nesse sentido, configura-se a ideia de que a juventude, enquanto fase transitória da vida, nada mais é do que simples passagem progressiva, significativa de uma adesão destituída de crítica aos valores e normas da sociedade personificados na figura do adulto. A “modernidade” da juventude, que permite a ele estar em contato direto com as principais mudanças da sociedade, não é aqui vista como a possibilidade de problematização e absorção dessas mudanças para a constituição de uma identidade geracional que coloque em questão os valores da sociedade. Ao contrário, o que se nota é a representação de um momento histórico em que os valores, códigos e símbolos da juventude estariam conectados “ao tecido social compartilhado pela cultura adulta: isto é, as pautas culturais de jovens e adultos seriam compatíveis e, inclusive, complementares” (PAIS, 1990, p. 154).

Um contexto em que os movimentos culturais da juventude e toda a sua carga simbólica de contestação têm nas portas abertas do mercado sua concretização enquanto bem de consumo oferecido a todas as parcelas da população. Nesse contexto, o que parece diferenciar a nova geração das gerações anteriores é ter “o poder, inédito até hoje de influir no mundo adulto, ao propor pautas e estilos de conduta que os mais velhos aceitariam, muitas vezes com avidez” (PAIS, 1990, p. 156). Desse modo, parece ter ironicamente se concretizado a afirmação proposta em outra letra de canção que tematiza a questão geracional, *Geração Coca-Cola*, em que se pode ler (ou ouvir) o seguinte:

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

Assim, ao invés do tão propalado “gap geracional”, configura-se, ao contrário, uma confluência contínua de certos valores, códigos e signos relativos à juventude e à avidez com que os adultos aderem a eles. Toda carga simbólica de contestação presente nesses símbolos deixa de fazer sentido enquanto expressão autêntica quando adentram nos também ávidos mercados contemporâneos e passam a não ser mais expressão de uma identidade geracional singular, mas sim da continuidade entre as gerações. A juventude, segundo essa visão, torna-se, como registrou Humberto Gessinger, outro letrista da geração de Renato Russo, “uma banda numa propaganda de refrigerante”⁶⁴.

Desse modo, os versos de *A Dança* apontam tanto para a impossibilidade da cristalização de identidades geracionais distintas quanto para as consequências de tais impossibilidades, ou seja, para o fato de que certos valores, códigos e símbolos, antes vistos e identificados como rupturas em relação ao mundo adulto, são, agora, por ele absorvidos

64 Este verso está contido na canção *Terra de Gigantes* (A Revolta dos Dândis, 1984) da banda Engenheiros do Havai.

não mais como crítica, mas como elementos que expressam a continuidade dos valores existentes entre as gerações.

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

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

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

As vozes tanto de pais quanto de filhos estão representadas. *Pais e Filhos* é fruto de uma época em que os processos de descontinuidade no “capitalismo flexível” afetaram a instituição família de tal maneira que “ela parece tudo, menos um paraíso seguro e duradouro onde se possa lançar a âncora da própria existência vulnerável e sabidamente transitória. Tão fácil de terminar quanto de começar e tão fácil de desmontar quanto de montar” (BAUMAN, 2000, p. 48).

Nesse contexto, outras formas de agrupamento familiar tornaram-se presentes: as “famílias monoparentais”, compostas por pais ou mães que vivem sozinhos com um ou vários filhos; as “famílias mosaico”, constituídas por “um homem, uma mulher, os filhos de um, os filhos do outro e, muitas vezes, o filho ou filhos dos dois” (GARBAR; THEODORE, 2000, p. 29) são alguns exemplos das reorganizações familiares ocorridas na contemporaneidade e que

estão expressos na letra em questão⁶⁵.

No entanto, embora a letra represente falas de pais e filhos, é principalmente aos últimos que a canção é direcionada. Isso fica claro nos últimos versos da canção em que a questão geracional torna-se explícita não como representação de uma disputa política e cultural entre as gerações, mas como algo que depende de escolhas individuais.

Você diz que seus pais não entendem
Mas você não entende seus pais
Você culpa seus pais por tudo
Isso é absurdo
São crianças como você
O que você vai ser
Quando você crescer?
(*Pais e Filhos*, 1984)

Ao invés das duras críticas aos jovens, tecidas em *A Dança*, ou mesmo da negação dos valores da geração mais velha, como expresso em *Geração Coca-Cola*, nota-se, nos versos anteriores, uma abertura ao diálogo. No lugar da afirmação normativa (*Você é igual a seus pais*), apresenta-se uma dúvida, um questionamento, uma pergunta (*O que você vai ser / quando você crescer?*) que remete à construção de uma identidade. Além disso, se em *A Dança* os jovens eram iguais aos seus pais, em *Pais e Filhos* são os adultos que estão em posição homóloga a de seus filhos. A inversão na comparação entre adultos e jovens remete à discussão (já realizada) em torno das transformações na própria condição adulta, evidenciada pela perda de autonomia dos adultos diante dos desafios das sociedades contemporâneas. O verso *são crianças como você* enfatiza os traços contemporâneos da experiência que, como dissemos, está calcada em “um aprendizado comum realizado pelos diferentes grupos etários face às injunções de um mundo que lhes aparece como fundamentalmente novo” (PERALVA, 1997, p. 23). Se antes, num passado não tão distante, a experiência era transmitida pelos adultos no seio da família, hoje, “em uma cultura plástica e veloz como a contemporânea, pouco podemos transmitir aos outros com base em nossa experiência” (KEHL, 2004, p. 97). Desse modo, a pergunta enunciada na letra em questão pode ser traduzida por outras como: e agora, diante da impossibilidade de seus pais lhe transmitirem alguma experiência concreta, o que você vai fazer? Como você irá construir seu futuro? Como você vai lidar com seus próprios filhos?

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

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

65 É importante ressaltar que na sociedade brasileira contemporânea coexistem modelos de organização familiar em que se notam elementos tanto das organizações familiares tradicionais quanto aqueles relativos aos processos de modernização. Desse modo, como afirma Sérvulo Figueira em suas análises da família de classe média no Brasil, “a modernização da família nunca é um processo simples e linear, pois o moderno coexiste muitas vezes de modo angustiante e paradoxal com o arcaico” (Apud, SPOSITO, 2005, p. 93).

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

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

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

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

Resposta: Mas essa é a parte que eu mais me identifico, sabe por quê? Porque quando eu era moleque meu pai ficava bravo comigo e eu não entendia. Falava ‘caralho mano’, por quê? Eu tinha medo do meu pai e agora eu entendi que assim, por exemplo, lá em casa era eu, meus dois irmãos e minha mãe e nosso pai tinha que nos sustentar e o dia que não tivesse trampo, a pressão em cima dele era enorme, a responsabilidade com a nossa família era dele. Então pesava muito nas costas dele, né? Então depois de mais velho e de ouvir muita Legião é que eu fui entender isso, sacô? (C., 24 anos, sexo masculino).

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

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

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

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

Nesse sentido, diante de um contexto no qual a transmissão da experiência torna-se praticamente inexistente, o eu-lírico passa a se posicionar em *defesa da juventude*⁶⁶. Ou seja, o discurso não se direciona mais à proposição de críticas normativas relativas ao comportamento de determinados jovens, mas principalmente à situação de abandono a que eles estão relegados. É dessa forma que se pode ler os versos já citados da letra de *Há Tempos*: *Há tempos são os jovens que adoecem / Há tempos o encanto está ausente / E há ferrugem nos sorrisos / E só o acaso estende os braços / A quem procura abrigo e proteção*.

No entanto, é na canção *Aloha*, um verdadeiro “hino” em *defesa da juventude*, que se faz presente com toda intensidade o deslocamento no modo de tratar a questão geracional. Nessa letra, ao invés das duras críticas antes direcionadas aos jovens, deparamo-nos com um eu-lírico que não só defende a juventude diante do “caos em que vivemos”, como também incorpora suas vozes no decorrer da letra.

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

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

66 Agradeço neste ponto a Fábio Candotti pelas inúmeras discussões a respeito das representações de juventude presentes nas canções da Legião Urbana e também por sugerir e permitir o uso da expressão “em defesa da juventude”, título de um de seus textos.

faz da adolescência o ideal estético almejado por toda a população cunhou ao mesmo tempo um termo que exprime o negativo dessa imagem: o *aborrescente*. Ou seja, como bem expressa a letra: “a juventude é rica, a juventude é pobre”.

No que tange à problemática da experiência e de sua transmissão, a letra aponta para a configuração de uma época na qual os jovens têm de construir suas próprias experiências diante de um contexto em que “a grande fúria do mundo” não pode ser explicada pelas instituições socializadoras. Contudo, nesse contexto, a própria inexperiência da juventude, tantas vezes mencionada como atributo de inferiorização dos jovens, assume novo significado, ou melhor, pode ser vista como representação do seu oposto e ser transformada em fator de superioridade. Em sociedades marcadas por suas constantes e cada vez mais aceleradas transformações, não ter um quadro de referências já consolidado e adquirido pessoalmente através de experiências passadas torna-se fator positivo, “na medida em que for levada em conta a capacidade inovadora, traço distintivo da juventude e fundamental num mundo em constante transformação” (AUGUSTO, 2005, p. 22). Desse modo, a superioridade, antes relegada aos adultos por deterem a experiência e poder submetê-la aos jovens, torna-se relativa, pois

[...] a experiência que não possibilita a improvisação e o escape deliberado diante da rotina, que não supre recursos originais, a ausência de habilidades e conhecimentos prévios, é de fato falsamente superior e pode ser vista como frustrada (e frustrante), além de inútil, num mundo que tem a mudança como elemento constitutivo (AUGUSTO, 2005, p. 22).

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

Esses versos colocam a possibilidade de se pensar nas novas formas de construção de experiências e identidades num contexto marcado pela carência de atores e instituições sociais que possam garantir aos jovens um quadro de referências concreto e estável, como afirmou um dos entrevistados: “para as pessoas que não tiveram uma base muito boa dos pais e da escola, ouvir a Legião é uma espécie de colírio, quem canta as músicas está perguntando, está procurando, está querendo entender o mundo, as pessoas e a si mesmo” (C., 24 anos, sexo masculino).

Desse modo, diante das configurações atuais da condição adulta, em que os próprios adultos têm de construir também suas experiências em uma sociedade dinâmica e acelerada; diante da relativa perda da eficácia simbólica das instituições socializadoras em garantir um sentido de continuidade biográfica aos jovens (LECARDI, 2005); diante de um mundo

do trabalho que não mais confere identidade aos trabalhadores devido a sua configuração instável, flexível e indeterminada; enfim, diante de todas as incertezas presentes na “sociedade do risco”, os jovens tecem suas próprias experiências através do contato com seus pares, abrindo a possibilidade de crer em um outro mundo não mais ditado somente por experiências socializadoras controladas pelos adultos, mas sim pelo desdobramento cada vez maior da subjetividade juvenil (ABAD, 2003). Um mundo em que o “futuro não é mais como era antigamente”, pois o sentido da experiência e de sua transmissão não parece estar mais vinculado ao passado, ao acervo de uma vivência que pode ser transmitida e que garantiria um futuro menos incerto (AUGUSTO, 2005). Ao contrário, o sentido da experiência, na contemporaneidade, está conectado a uma vivência do presente. Isto é, o presente torna-se o lócus temporal da construção das experiências e das identidades.

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

4

ENTÃO, PENSA, OUVI E VIVE A MÚSICA: A CONSTRUÇÃO DA IDENTIDADE DE LEGIONÁRIO

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

Para além do ouvido: músicas e identidades

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

Pensando nesse sentido, estamos distantes de uma concepção difundida nas sociedades ocidentais a respeito da arte em geral e da música de modo específico: aquela que postula a autonomia da arte em relação a outras instâncias da vida social. A música, em conjunto com a pintura, a poesia e outras expressões artísticas, deve, segundo tal concepção, ser entendida de acordo com suas características formais e não através das relações que possui com a vida social. Geertz (1997, p. 144-5), em seu ensaio *A arte como sistema cultural*, questiona duramente essa concepção afirmando que a arte, seja ela de qualquer espécie, não deve ser entendida como portadora de um “formalismo *a priori*”, como se nela o mais importante fossem as “progressões de tonalidade, relações entre as cores, ou formas prosódicas”, elementos que

seriam por si só suficientes para entendê-la, uma vez que, segundo essa visão, “o segredo total do poder estético, localiza-se nas relações formais entre os sons, imagens, volumes, temas ou gestos”. Ao contrário, para Geertz, a arte, seja nas sociedades tradicionais, seja nas sociedades modernas ocidentais, está intimamente vinculada à vida social. Assim, ao invés da tão requisitada autonomia da arte, configura-se, segundo o autor, intensa interação entre as expressões artísticas e as diversas sociedades em que elas são produzidas.

Por outro lado, nos distanciamos também de outra concepção a respeito da arte sedimentada em determinadas tradições antropológicas e também questionada por Geertz (1997, p. 150-152): a ideia de que as obras de arte (canções, poemas, peças, esculturas, etc.) seriam estritamente funcionais, ou seja, seriam “mecanismos elaborados para definir as relações sociais, manter as regras sociais, e fortalecer os valores sociais”. Afastando-se dessas interpretações, nas quais a arte teria como principal característica representar, ilustrar e refletir a sociedade, suas hierarquias e valores, o autor demonstra, através dos exemplos da pintura do *quattrocentto* italiano e da poesia islâmica, que, ao contrário, a arte é constitutiva e não meramente representativa das relações sociais ou, em suas palavras, atua de “forma direta, mas não ilustrativa” na vida social, uma vez que dialoga com os vários planos da cultura.

Desse modo, ao invés de “espelhar” ou “refletir” a sociedade e a cultura, a arte é, para Geertz, parte constitutiva delas. Não só porque trata de fenômenos socioculturais, mas porque seu criador responde a demandas sociais jogando sempre com as capacidades que seu público tem de codificar aquilo que ele produz. Essa codificação culturalmente elaborada interfere ativamente tanto na produção da obra quanto em sua recepção por parte do público, fazendo da arte, ou no caso específico deste trabalho, das canções, um conjunto de experiências culturais resultante dessa interação, pois, como o poeta islâmico estudado por Geertz, “constrói uma voz com as vozes que a rodeiam” (GEERTZ, 1997, p. 178)⁶⁷.

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

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

se produz?”, é a pergunta que ecoa da (e na) multiplicidade de audições, representações e identificações possíveis.

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

O sociólogo da música popular, Simon Firth, afirma que ela é mais que um fenômeno expressivo de determinada identidade. Para ele, a música popular é um elemento construtor de identidades. Ou seja, além de expressar a identidade de determinado grupo ou indivíduo, a música popular, na medida em que é veiculada de modo massivo, contribui para a construção de identidades individuais e sociais⁶⁸. Carregada de significações coletivas, a música popular provoca experiências vividas no singular pelas pessoas. E através dessas experiências particulares conformam-se laços de identificação entre a pessoa que ouve, sente e se identifica com a música, o criador e cantor da música e as outras pessoas que também se identificam com ela. Aqui se faz notar o caráter relacional do conceito de identidade: ao se identificar com determinada canção ou, em termos gerais, com um gênero da música popular, o indivíduo ou grupo afirma sua identidade “como meio de diferenciação em relação a alguma pessoa ou grupo com que se defrontam” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1976, p. 5). Pensada nesses termos, a identidade se estabelece por contraste, isto é, por uma afirmação que define certos valores, símbolos e signos, excluindo outros que não dizem respeito àquela identidade. Desse modo, a identidade “implica a afirmação do *nós* diante dos *outros*” e possui “um conteúdo marcadamente reflexivo ou comunicativo, posto que supõe relações sociais tanto quanto um código de categorias destinado a orientar o desenvolvimento dessas relações” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1976, p. 5).

As canções são assim importantes como produtoras de identidade ao definir através de um jogo de exclusão/inclusão as possibilidades de constituição de mecanismos de identificação comuns. Ao nos identificarmos com determinadas canções, artistas e fãs, diz Firth: “excluimos aquilo que não gostamos, aqueles que não gostam das músicas que gostamos, seus artistas e seus fãs” (apud MAHEIRIE, 2002, p. 42). Os usos da música popular vão além da simples audição de uma canção e do entendimento de sua letra. Através da música certas relações sociais são criadas a partir do estabelecimento de laços de identificação comuns entre aqueles que ouvem (e vivem) determinado gênero musical. DaMatta (1994, p. 63), ao discutir a música popular, também aponta nessa direção quando afirma que ela é a dramatização dos sons.

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

68 A identidade, como afirma Cardoso de Oliveira (1976, p. 5), deve ser compreendida como um fenômeno bidimensional, isto é, social e individual ao mesmo tempo, uma vez que “a identidade social não se descarta da identidade pessoal, pois esta também de algum modo é um reflexo daquela”.

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

Se, como afirmamos, existe uma multiplicidade de usos da música popular, pode-se concluir que múltiplas identidades tornam-se possíveis de ser construídas através dela. E essas identidades não são rígidas ou estáveis e tampouco constituem uma opção única como um caminho sem volta. Na verdade, o que caracteriza a identidade no mundo contemporâneo é justamente seu caráter flexível e plural, em que existe a possibilidade de escolher entre múltiplas opções identitárias, mudar, reconstruir e até mesmo conjugar identidade. As identidades tradicionalmente modernas, como aquelas construídas em torno da escolha de uma profissão fixa e contínua, dão lugar a identidades constituídas a partir do lazer e do consumo, dois elementos que estão no cerne da distribuição e recepção dos usos e representações da música popular.

No caso do rock, o caráter múltiplo e constantemente mutável das identidades, bem como sua constituição através do lazer e do consumo, tornam-se ainda mais claros. Como vimos, o rock surge como produto da cultura de massas destinado à juventude e, embora tenha assumido diversas roupagens nos seus mais de cinquenta anos de história, não se desvinculou da diversão, do lazer e da festa, espaços importantes para os jovens “no desenvolvimento de relações de sociabilidade, das buscas e experiências através das quais procuram estruturar suas novas referências e identidades individuais e coletivas” por serem menos disciplinados e regulados que os espaços da escola, da família e do trabalho (ABRAMO, 1994, p. 62). Por outro lado, o rock se estabeleceu principalmente através do consumo, seja da mercadoria disco (Lps, Cds, MP3), seja dos diversos bens simbólicos que o rodeiam. Assim, conectado desde o seu surgimento tanto ao lazer quanto ao consumo, o rock parece expressar com toda potência as peculiaridades da identidade na contemporaneidade.

No entanto, é preciso mencionar outro aspecto do rock que o torna ainda mais potente como construtor de identidades múltiplas: a sua capacidade de se reinventar de modo constante. E isso se deve a características próprias desse gênero musical que se estabelece desde seu surgimento como um campo contínuo de movimentos de reinterpretação e inovação, o que lhe confere a possibilidade de se acoplar a diversas linguagens e contextos, dada a sua origem básica de mistura de diferentes referências culturais (as culturas negra e branca norte americana) (ABRAMO, 1994, p. 62). Filho do casamento de duas culturas antagônicas, o rock desdobra-se, reinventa-se, multiplica-se, fragmenta-se, torna-se “um rio de muitos afluentes”, como explica Arnaldo Antunes em sua colagem já um tanto desatualizada dos subgêneros advindos do rock: “Heavy rock’ a billy punk tecno hard core pop rithm and blues progressivo new wave psicodélico ye ye ye black metal and roll” (ANTUNES, 1987, p. 13).

A fragmentação acelerada do rock em subgêneros musicais e conseqüentemente em estilos, comportamentos e atitudes diversas fez dele um “grande filão” na construção de identidades juvenis distintas que agora podem ser escolhidas e conjugadas pelos jovens (e também pelos não tão jovens). Se, como afirma Arnaldo Antunes, “o rock é um rio de muitos afluentes”, as pessoas que travam contato com sua multifacetada e dinâmica cultura aprenderam a navegar por quase todos eles e escolhem e traçam seu próprio mapa através

de idas e vindas, entradas e saídas por esses “afluentes” que se desdobram em tantos outros estilos, subgêneros e tendências que se alternam e constroem múltiplas identidades⁶⁹.

Neste capítulo, voltaremos nosso olhar para a construção de uma dessas identidades que se conformam na multiplicidade de afluentes do rio do rock: a identidade de *legionário*, assumida e compartilhada pelos fãs da banda Legião Urbana. Partindo das narrativas dessas pessoas, analisaremos uma identidade que não se produz somente em relação a um gênero da música popular, mas também através de mecanismos de identificação que esses indivíduos estabelecem entre si e principalmente com os integrantes da banda, sobretudo seu vocalista e letrista Renato Russo. Veremos como as letras das canções são de fundamental importância para o estabelecimento desses mecanismos de identificação que “refletem a identidade em processo” (CARDOSO DE OLIVEIRA, 1976, p. 5; grifo do autor). Tal importância pavimentará o caminho para compreendermos as representações dos legionários sobre si mesmos e as imagens que eles atribuem a Renato Russo, bem como o significativo papel ocupado pelo ídolo nos processos de transmissão e construção de experiências. Por fim, verificamos como os legionários recorrem a representações positivas para explicar a admiração em relação a Renato Russo, negando a visão e estereótipos que o senso comum e a mídia atribuem às relações existentes entre fãs e ídolos.

O segredo está nas letras

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

Por outro lado, a identificação na música popular e principalmente no rock pode não estar vinculada a apenas uma pessoa famosa, mas a um grupo, uma banda, uma vez que o próprio rock foi o “principal responsável pela afirmação da música como uma prática artística coletiva, simbolizada e veiculada por meio da *rock band*” (DAYRREL, 2005, p. 38). O conjunto inglês *The Beatles* pode ser visto, segundo argumentam alguns autores (DAYRREL, 2005; CORRÊA, 1989), como um emblema paradigmático desse novo modelo de produção musical. No entanto, em alguns casos, é o vocalista da banda que atrai para si os processos de identificação, transformando-se o “centro das atenções” dos fãs e dos meios de comunicação. Torna-se o *band leader*, mesmo que negue publicamente esse papel, como o

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

fez Renato Russo em uma entrevista concedida à repórter Bia Abramo, da Revista Bizz (1986): “[...] As pessoas ficam em cima – Rolling Stones / Mick Jagger, RPM / Paulo Ricardo... e não é Legião / Renato Russo. É Legião” (RUSSO, 1996, p. 32)⁷⁰. A despeito dessas declarações, o vocalista da banda Legião Urbana tornou-se o principal foco do olhar tanto dos fãs quanto da mídia porque acumulou uma série de características que o diferenciavam dos demais membros. Além de vocalista, Renato Russo era letrista, instrumentista, performer, ideólogo e porta-voz. E todas essas características eram ainda mais realçadas pela timidez dos outros dois membros Marcelo Bonfá e Dado Villa-Lobos. Nas entrevistas da banda para os meios de comunicação, por exemplo, Renato Russo respondia praticamente sozinho a todas as perguntas dos jornalistas. Dado e Bonfá, quando muito, realçavam algum ponto esquecido por Renato Russo.

Todos esses aspectos, que sem dúvida foram os responsáveis pela grande exposição do vocalista da Legião Urbana, estão presentes também no discurso dos fãs. Uma jovem entrevistada afirmou o seguinte: “Por que assim, geralmente quem gosta de uma música, de uma banda, se identifica muito com as ideias. E estas ideias são de quem? Do vocalista!” (V., 21 anos, sexo feminino).

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

As letras são mais importantes porque as músicas dependem muito dos momentos. Tem momentos que você quer ouvir uma música calma, tem outros momentos que você quer ouvir um porradão, entendeu? Mas as letras, as letras são suas ideias, suas ideias não mudam, você pode estar calma, você pode estar estressado que são seus ideais, entendeu? (V., 21 anos, sexo feminino).

Assim, a intensidade do som está relacionada a algo mutável: os sentimentos; enquanto a letra corresponde a algo que, segundo a visão da entrevistada, não se transforma, nem se confunde: as “ideias”, os “ideais”. A letra assume então certa proeminência em relação à música.

No caso da produção artística da Legião Urbana, essa representação parece ser um consenso, sendo utilizada inclusive para fins publicitários. Ao pesquisar arquivos de jornais e revistas cedidos pelos fãs sobre a Legião Urbana, encontrei na revista *Veja*, de 6 de dezembro de 1995, um anúncio publicitário da coletânea de discos lançada pela banda naquele ano. O anúncio, ocupando duas páginas da revista, apresentava o seguinte texto principal:

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

Calma. As letras não foram remasterizadas.

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

Em outros relatos retirados dos dois conjuntos de dados provenientes da pesquisa realizada para este trabalho⁷¹, nota-se claramente que, para os legionários, o ato de compreender a letra é o ponto de partida para a constituição da identificação com a banda:

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Interpretação que se aproxima das realizadas pelos fãs, que enxergam na simplicidade das letras o “grande impacto” causado pela Legião Urbana no público jovem. O mesmo legionário que comparou a obra da Legião Urbana com a de um autor fez também a afirmação a seguir.

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

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

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

Não por acaso, quase dez anos após sua morte, em 1996, a produção artística da Legião Urbana continua sendo objeto de identificação por parte de pessoas que só conheceram a banda após o seu término, ocorrido no mesmo ano em que Renato Russo faleceu. Além da preocupação em não se prender a referências geográficas e contextuais, existe ainda uma

característica significativa das letras escritas por Renato Russo que as fazem permanecer como um intenso mecanismo de identificação entre os fãs e o ídolo: o fato de que a grande maioria das letras está escrita na primeira pessoa. Ou seja, “quando a pessoa canta”, explica o cantor na mesma entrevista, “a música acaba sendo a história dela também”. Escrever na primeira pessoa tem ainda, na visão de Renato Russo, outro significado: “quase todas as letras da Legião martelam esse tema da individualidade, que você deve ser você mesmo” (SIQUEIRA, 1995, p. 74). Assim, escrever na primeira pessoa é o modo mais expressivo de fazer “martelar” a individualidade, a afirmação de si. De construir, como afirmou a fã citada anteriormente, as “ideias” da banda e conseqüentemente de seus admiradores.

Desse modo, é mais pela letra do que pela sonoridade que os fãs da Legião Urbana constroem a identificação com o ídolo e também entre si. A importância da letra para a constituição da identidade de legionário está expressa na grande quantidade de narrativas que atestam esse fato, fazendo dele, como afirmou uma entrevistada num dos relatos citados anteriormente, um dos aspectos “que pouco se discute entre os fãs”. Assim, independente das diferenças socioeconômicas e geracionais entre os legionários, as letras das canções são os veículos pelos quais se estabelece essa identidade.

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

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

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

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

Como representante e principal construtor das “ideias” da banda, Renato Russo cumpre, de certo modo, seu papel de modelo cultural, não através de atuações em filmes, mas ao cantar e sobretudo escrever. No entanto, herda em certo sentido algumas características do modelo de ídolo inaugurado pelo ator de cinema James Dean na década de 1950. Como afirma Morin (1989, p. 119-120) em sua “gênese e metamorfose das estrelas de cinema”, “James Dean faz surgir um novo grande tema, que tende a substituir a mitologia da felicidade – a problematização desta felicidade. [...] Inaugura uma nova espécie de herói, uma nova espécie de estrela de cinema: o herói perdido, atormentado, problemático e mesmo neurótico”. Um herói que subverte o exuberante mito da felicidade, do amor e da beleza protagonizado pelas

estrelas anteriores em seus infundáveis *happy ends* e que, segundo Morin, é a chave mestra para compreender a capacidade da indústria cultural em fornecer modelos para a conduta privada das pessoas. No entanto, James Dean atua de modo diverso. Por sua trajetória biográfica e pelos papéis que representou, torna-se um ídolo contestador, que será o modelo representado e vivido pelos *rock stars*, pois é justamente a partir de sua emergência como ídolo da juventude que a cultura juvenil forjada nas telas de cinema dela se dissocia, encontrando no rock seu meio de expressão essencial. O cinema, segundo o autor, “continua sendo um espetáculo juvenil, mas o *star system* deixa de desempenhar o seu papel de modelo cultural dominante na juventude” (MORIN, 1989, p. 119-120).

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

Daí parece decorrer a grande identificação entre eles e os jovens, uma vez que exprimem através das canções e também de sua própria trajetória pessoal, tal como o James Dean analisado por Morin, a “necessidade real do indivíduo humano quando ele se liberta do ninho da infância e das amarras da família – e só vê diante dele as novas amarras e mutilações da vida social” (MORIN, 1989, p. 115).

Renato Russo, como profundo conhecedor da indústria cultural e dos mitos por ela construídos, rendeu homenagem a James Dean na canção *Dezesseis* (1995) ao contar a história de um jovem que morre, assim como o ator americano, num acidente automobilístico. Além disso, ele dizia ser impossível “fazer rock’n’roll com espírito adulto e maduro” (*apud* ASSAD, 2000, p. 221), reafirmando a necessidade do ídolo juvenil como “porta-voz” das questões vivenciadas pelos jovens. Nesse sentido, afirmou também que suas canções retratavam “as questões da juventude: sabe, ter sonhos, fazer planos e esbarrar neste mundo de hipocrisia, de mentira, do capitalismo de consumo” (SIQUEIRA, 1995, p. 66). Alguns aspectos de sua trajetória biográfica vão ao encontro dessa representação do ídolo contestador. Como se sabe, assumia ser usuário de drogas e se dizia pansexual, expressando suas opções através da canção *Meninos e Meninas* (1989). Além disso, reproduziu nos encartes de alguns dos discos da Legião Urbana o endereço de ONGs responsáveis pela luta pelos direitos humanos no Brasil. Destinou a renda de seu disco solo *The Stonewall Celebration Concert* (1994) à campanha da luta contra a fome, realizada pelo sociólogo Betinho. Constantemente, em suas entrevistas e letras de canções, criticava as desigualdades da sociedade brasileira e, como veremos, o próprio “marketing das estrelas”.

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

Eu acredito que não existem heróis. A gente pode ter pessoas realmente espetaculares. Por exemplo, existem figuras espiritualizadas, religiosas, que são modelos para a humanidade. Mas, na verdade, todo mundo é igual. Eu não acredito que eu tenha uma verdade a mais. Principalmente a

juventude, se cai neste erro de acreditar que sim, ela inevitavelmente vai acabar descobrindo que o ídolo dela tem pés de barro. E isto é uma coisa muito desagradável. [...] Eu tento evitar isso, me concentrando mais no trabalho, na questão da musicalidade, da mensagem, do que propriamente na questão do marketing, de apresentações ao vivo, fofocas, revistas de fofocas, fotos, essas coisas (apud ASSAD, 2000, p. 121).

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

Falando, escrevendo ou cantando o ídolo nega uma representação que se afirma por sua própria contestação. “Sou meu próprio líder: ando em círculos”, escreveu ele na letra da canção *A montanha mágica* (1991). “Eu gosto de acreditar que as pessoas comprem nossos discos porque sentem e percebem que eu sinto e percebo exatamente aquilo que elas sentem e percebem. Se a Legião tiver uma força, é a de ser igual ao público”, disse ele, em mais uma das infindáveis entrevistas concedidas (ASSAD, 2000, p. 130). Mas como assim igual ao público? Há alguém que embora se reconheça como igual, torna-se diferente, porque sente e percebe aquilo que os jovens sentem e percebem. E esse alguém é o ídolo que receberá de seus admiradores variadas denominações e representações, como veremos adiante.

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

Em seu trabalho sobre a experiência da fama, Coelho (1999), ao analisar as cartas enviadas pelos fãs aos atores e atrizes de televisão, explica a busca pela singularização como a única possibilidade de resposta aceita pelo fã. Segundo a autora, os fãs, na tentativa de conseguir essa resposta por parte do ídolo, ao escrever suas cartas, elaboram diversas estratégias cujo intuito é tornar-se diferente dos demais admiradores e assim ser correspondidos. No entanto, é exatamente no momento em que tentam se tornar distintos para o ídolo que os fãs tornam-se iguais: a singularidade do fã, salienta a autora, “se dilui pelo esforço mesmo de se distinguir da massa de indivíduos anônimos” (COELHO, 1999, p. 63). Isso se dá pelo fato de os fãs recorrerem às mesmas estratégias para conseguir destaque perante o ídolo. A expressão “fã número um”, insistentemente repetida no conjunto de cartas analisado pela autora, atesta, de modo significativo, a diluição da singularidade do fã no exato momento em que luta para se tornar distinto.

Paradigma do esforço de singularização, essa expressão é ao mesmo tempo síntese de sua impossibilidade. A sua impressionante repetição, em todas as suas variantes, acaba por anular qualquer poder de atribuição de singularidade de que porventura dispusesse. É justamente no momento em que o fã se esforça para ser diferente que ele se iguala, na medida em que é exatamente o desejo de diferenciar-se que dá o tom de todas as cartas (COELHO, 1999, p. 63).

No entanto, em alguns casos, há a possibilidade (fugaz e quase instantânea, é preciso dizer) de se estabelecer uma relação recíproca com o ídolo. Na pesquisa realizada para este trabalho, um caso dessa fugidia, mas glorificante reciprocidade, foi registrado. Ele provém dos questionários respondidos através do correio eletrônico.

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

Num show de 1992, 5 de setembro, aqui em João Pessoa, num dos últimos shows da turnê da Legião, o Renato dedicou para mim a música *Vento no Litoral*. Um dia antes, qdo [quando] eles chegaram no hotel, dei um jeito e consegui entrar escondido. Filei o cursinho [sic] e fiquei nos corredores do hotel das 11 às 23 [horas] do dia anterior ao show. Com fome e ansioso, consegui falar com o Dado, Bonfá e Serginho Serra que fazia uma participação especial. Após descobrir o quarto do Renato (133), e algumas discussões com a irmã dele, deixei uma carta debaixo da porta e voltei pra casa descrente de que a mesma seria lida. Na hora do show, mais ou menos na metade dele, o silêncio. “Essa música é pra todas as pessoas que já amaram e não foram correspondidas. Vai essa música pra um garotão que teve lá no hotel... aí Leonardo, *Vento no Litoral*”. Na carta eu havia escrito que o aguardei pra conhecê-lo o dia todo, que eu era carioca, mas nunca havia participado de um show da Legião. Que tocava todas as músicas da Legião e gostava muito de *Vento no Litoral*, que retratava um momento da minha vida amorosa pela qual estava passando. No início da música, no meio da multidão, eu caí em prantos, me abaixando até o chão, ao passo em que meus amigos que se encontravam ao meu redor, me erguiam em seus braços, tentando me identificar para ele e às pessoas. Foi um dos momentos mais fortes

da minha vida o Renato cantando *Vento no Litoral* para mim, ao vivo, na frente do palco, com meus amigos e meus problemas... O fã clube daqui, que filmou partes do show, me presenteou com uma cópia vhs, que mantenho até hj [hoje] com carinho e mesma emoção (30 anos, sexo masculino).

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

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

É assim que o fã cumpre seu destino paradoxal. Mesmo que consiga o tão desejado reconhecimento singular por parte do ídolo, é apenas por um breve instante. Momento fugidio, mas que é reconhecido pelo fã como “um dos mais fortes de sua vida”. Momento de destaque, mas tão fugaz que quase que instantaneamente devolve ao fã sua condição anônima. O paradoxo vivido pelo fã é ser reconhecido tão fugazmente que sequer sabe se o ídolo chegou a vê-lo nos ombros de seus amigos. A experiência de tornar-se reconhecido pelo ídolo está inextricavelmente ligada à condição anônima à qual retorna logo após o show.

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

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

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

O ídolo se torna distinto e também objeto de identificação porque tem a capacidade de fazer da música, no dizer de Firth, uma “forma pública de expressão do privado” (apud MAHEIRIE, 2002, p. 42), ou seja, de conseguir sentir e perceber aquilo que as pessoas sentem e percebem, mas não conseguem ou têm dificuldade de expressar. Nesse sentido, a música proporciona ao ouvinte uma forma de autoconhecimento. E é na capacidade do ídolo em proporcionar ao ouvinte um entendimento de si através da letra que reside o princípio fundamental da identidade estabelecida a partir da música. É a partir daí também que se constroem as representações dos fãs a respeito do ídolo.

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

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

O poder das letras: a transmissão de experiências através das canções

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

No decorrer do trabalho de campo, perguntei inúmeras vezes aos legionários qual a canção da Legião Urbana era mais importante para eles. Tanto nas entrevistas quanto nos questionários respondidos através do correio eletrônico, uma resposta comum se fez notar: a impossibilidade de escolher apenas uma música como a mais importante. Essa resposta

era explicada em parte porque, segundo os legionários, a importância das canções está relacionada ao contexto emocional de cada um ou, como eles dizem, ao “momento vivido”. Assim, as respostas enfatizavam a pluralidade da obra e a possibilidade de se identificar muito com determinada canção num momento de tristeza e fazer o mesmo com outra num momento de intensa alegria.

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

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

Em outros casos, a própria situação em que a pessoa se encontra é descrita através da música, como se pode ver no relato a seguir.

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

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

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

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

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

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

Um dado comum desponta dessas narrativas: as canções, segundo os legionários, retratam (ou se encaixam com) os momentos vividos. E como eles afirmam, esses momentos mudam constantemente e com isso mudam também as canções preferidas, daí a dificuldade de definir a mais importante. Cada canção, de acordo com sua sonoridade e sobretudo com sua temática, pode ser ouvida em ocasiões distintas, tornando-se, naquele momento, a preferida. Quando afirmam que as canções retratam os diversos momentos vividos, os legionários chamam a atenção para a importância da letra, porque é através dela que esses momentos são retratados. Por isso, a letra da canção recebe interpretações múltiplas e é impossível rogar-lhe significado único. Um dos entrevistados mencionou esse fato enfatizando novamente a importância do momento para se ouvir ou não determinada canção.

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

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

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

As canções apresentam significados diferentes não só em relação ao momento vivido, mas também em relação ao próprio desenrolar de uma trajetória biográfica. Elas são, assim, constantemente ressignificadas pelos legionários. Como afirma o entrevistado, dificilmente encontraremos casos em que as canções possuam um mesmo significado. O que encontramos mais facilmente são relatos que afirmam a capacidade das canções em demarcar determinados momentos da vida: um amor não correspondido, uma discussão com os pais, a perda de alguém próximo, a saudade de um amigo; ou, ao contrário, a felicidade de amar, a satisfação em ser compreendido, o sentimento de amizade. As canções passam então a fazer parte da

vida como um registro de certos momentos, e basta ouvi-las novamente para se lembrar dos momentos registrados nas canções.

No entanto, mesmo nesses casos em que se poderia pensar que por registrar um episódio ou sentimento a canção teria um significado único para cada um, pode-se dizer que a cada nova audição há uma resignificação da canção. Pelo fato de registrar momentos e sentimentos, a canção passa a fazer parte da memória que é, como afirma Pollack (1989), constantemente reelaborada a partir das condições sociais, históricas e subjetivas vividas pela pessoa no presente. Assim, ao se ouvir novamente a canção que registrou um dos momentos marcantes da vida, vive-se esse momento de modo diferente, resignificando a canção de acordo com o que se vive no presente. A multiplicidade de significados da canção não reside, portanto, apenas no fato de ser ouvida por pessoas distintas, mas também no fato de ser constantemente resignificada por cada uma delas.

Por outro lado, ao afirmar que as canções “refletem momentos da vida”, os legionários enfatizam outro aspecto já mencionado da música popular: sua capacidade de tornar-se uma forma pública de expressão do privado. Esse aspecto, como vimos, está intimamente relacionado à capacidade do artista em expressar, através da letra de canção, sentimentos e experiências que os indivíduos ou não conseguem ou têm dificuldade de expressar. Nesse sentido, ao afirmar isso, os legionários estão se referindo também ao ser que tem o poder de realizar essa tarefa. Numa das narrativas citadas, logo após dizer que “para cada momento da vida, tem uma música da Legião”, o legionário arremata: “O Renato cantava o que meu coração queria falar”.

Em outras narrativas, essa representação se faz notar com algumas diferenciações que, no entanto, novamente não alteram a ideia central.

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

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

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

[...] Na música Natália é como se ‘ele’ tivesse pegado o pedaço mais triste da minha vida e estivesse ali cantando pra mim, me dizendo: você errou, nunca se esqueça de seus erros, pois foi seu arrependimento que fez de você a pessoa que é hoje: e hoje vc [você] é melhor que ontem. (16 anos, sexo feminino)

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

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

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

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

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

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

Aqui, a experiência de estar em contato com a música parece suprir as carências de uma juventude marcada pelos conflitos familiares. O ídolo, mais que a família talvez, contribui através de sua produção artística para a formação da subjetividade da entrevistada. Em outro relato, uma legionária diz claramente que Renato Russo lhe ensinou “coisas” através das canções.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Dá pra mostrar que uma música assim do século XVI que agora tá reservado a uma elite é utilizada pelo Renato e, por isso, é escutada por muitos jovens. Eu adorei ver isso por que tinha uma música de Pachelbel, uma música famosa como o Cânon e também essa do Guy de Machaut que é em francês

e é só para uma elite. Mas a arte é pra ser conhecida por todos não só por uma elite, e isso o Renato fez, divulgou certas coisas, isso para mim é uma das peculiaridades do Renato, porque ... (O., 25 anos, sexo masculino).

Em seguida, o outro concluiu:

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

As informações embutidas nas letras extrapolam a própria obra, abrindo possibilidades de os legionários buscarem aquelas informações e com isso expandirem seus conhecimentos.

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

As letras, então, além de influenciar nos processos de constituição de subjetividade, de transmitir experiências, de desencadear um processo de autoconhecimento e de despertar um sentimento coletivo, também contribuem para a própria formação cultural dos legionários. Nesse sentido, pode-se dizer que a música “constitui um agente de socialização para os jovens, à medida que produz e veicula molduras de representação da realidade, de arquétipos culturais, de modelos de interação entre indivíduo e sociedade, e indivíduo e indivíduo” (DAYRREL, 2005, p. 37). Ou, como afirma outro estudioso,

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

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

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

Diante das impossibilidades vividas na “sociedade do risco” – marcada por relativa perda da eficácia simbólica das instituições socializadoras em transmitir experiências – os legionários constroem suas vivências do presente através da interação com as canções e as possibilidades oferecidas por ela “de conjugar a trama de um caminho de busca existencial com os signos de uma pertença coletiva” (TORTI apud DAYRREL, 2005, p. 37). A música, muito mais do que apenas ouvida, é, de fato, pensada e vivida pelos legionários. A partir dela efetua-se a possibilidade de aprendizado de aspectos que norteiam as vivências do presente, tanto individual quanto coletivamente. Através dela os legionários se informam e se formam culturalmente, transformam suas subjetividades, desenvolvem processos de autoconhecimento e se relacionam uns com os outros construindo identidades individuais e coletivas.

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

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

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

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

Nos dois relatos, nada de alienação. O que se nota é a reflexão proporcionada pela música, a realidade exposta, o despertar de uma consciência reflexiva. Embora não “mude o mundo”, a música, na ambivalência de suas características como produto cultural, pode

provocar mudanças significativas na subjetividade dos seus ouvintes, oferecendo-lhes a possibilidade de estranharem a realidade e com isso tentarem transformar a si próprios. O poder da letra reside, portanto, em sua capacidade de tornar-se o veículo através do qual esse processo se consolida. Poder não menos potente que aquele exercido por Renato Russo, que preenche de modo singular o centro de enunciação do discurso esvaziado pela crise das instituições socializadoras.

A diversidade dos legionários

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

As diferenças geracionais entre os legionários ocorrem, como já afirmamos, porque a produção artística da Legião Urbana extrapolou os limites de seu próprio percurso artístico e constituiu-se como objeto de identificação não só para as pessoas que travaram contato com a obra no período histórico em que a banda atuava, mas também para aquelas que conheceram a produção artística da banda após seu término, que, vale lembrar, ocorreu em 1996, devido à morte de Renato Russo em decorrência da AIDS. Por conseguinte, nota-se que indivíduos de pelo menos duas gerações distintas estabelecem contato com a produção artística da banda. Em termos esquemáticos, pode-se dividi-los em dois grupos: a) os indivíduos que conheceram a banda no momento em que sua produção artística era construída, ou seja, a partir de meados da década de 1980; b) os indivíduos que conheceram essa produção artística depois do fim da banda.

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

Meus pais são muito rígidos, então não me deixavam sair. Pra ir em show era o maior sufoco, então eu lembro quando a Legião fez show aqui [na cidade de São Paulo], eu queria ir de todo jeito e não consegui por que

meus pais não deixaram. Não fui em nenhum show e é uma das minhas maiores frustrações, porque desde então criou-se um sonho: eu quero ver Renato Russo. E não consegui! (M., 24 anos, sexo feminino).

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

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

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

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

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

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

Além desses aspectos que separam os legionários segundo o contexto histórico em que travaram contato com a produção artística da banda, há ainda outro, que diz respeito à identificação com elementos temáticos presentes nas canções. Esses elementos referem-se à tensão permanente na obra da Legião Urbana entre “canções políticas” e “canções de amor”. Essa tensão demarcaria, para alguns legionários, formas diferenciadas de identificação segundo o recorte geracional. Nesse sentido, alguns deles, que estabeleceram contato com as canções a partir da década de 1980, afirmam que, nesse contexto, a identificação com as canções se daria mais por seu conteúdo político, por sua mensagem crítica em relação à

sociedade brasileira e ao contexto histórico em que a obra foi produzida. Sobre essa questão uma entrevistada afirmou que,

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

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

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

Essa coisa da geração acaba sendo realmente diferente. É aquela história do livro que só se encerra para o autor. As músicas da Legião são, assim, a mesma coisa. Dependendo da fase da sua vida você já vai dar um enfoque diferente na música, vai ter um impacto diferente. Eu acho que os novos fãs eles se atraem muito pela questão do mal do século, sabe, da solidão. Você vê muito hoje as pessoas é [...], vou fazer uma divisão dentro de um disco. Ela falou de *Fábrica*, que foi uma música muito forte e marcante na nossa época. Hoje o pessoal tá mais pra *Andrea Dória*, entendeu? Tipo assim, se aproxima mais da Legião por conta dessa coisa assim da solidão, de desilusão, mas na nossa época, era mais *Que país é este?* Mesmo, *Tempo Perdido*, aquela coisa mais de protesto. Hoje, as pessoas não têm muito contra o que protestar, digamos assim, as pessoas não percebem [...], antigamente era uma coisa clara: tem ditadura, tem censura e você tem contra o que se rebelar. Hoje, você pode até querer, mas você vai

lutar contra o quê. As pessoas não sabem. Vou enfrentar o que, né? Você é livre, você tem o direito de ir e vir. Mas não, você não tem dinheiro, você não tem nada, mas você tem o direito de ir e vir (risos). Então as pessoas acham que não tem contra o que lutar. Então eu acho que hoje as pessoas dessa geração se aproximam mais pelo romantismo da Legião (A., 30 anos, sexo masculino).

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

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

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

O que “mistura”, segundo a legionária, são justamente esses elementos temáticos (políticos e amorosos) presentes nas letras de canções da banda. De fato, como afirmamos no segundo capítulo, uma das características peculiares da poética de Renato Russo era

justamente mesclar uma visão crítica da sociedade com elementos que remetem a um plano mais íntimo, subjetivo. Em uma entrevista, ao se referir a suas influências na composição das letras, ele afirmou: “eu sempre gostei de Bob Dylan, desse tipo de compositor que, mesmo quando está falando do social, do que quer que seja, passa isso por um prisma psicológico-afetivo-emocional-íntimo, sei lá...” (apud ASSAD, 2000, p. 131).

Quer dizer, a “mistura” de que fala a entrevistada era de fato intencional. Ao falar de política, Renato Russo, propositalmente, falava também de amor, de princípios éticos e de intimidade. Encaixava tudo isso numa mesma letra e dava a possibilidade ao ouvinte de se identificar com os dois temas: *Não estatize meus sentimentos / Pra seu governo, / O meu estado é independente (Baader-Meinhof Blues, 1985)*. Por outro lado, é claro que existem letras que tendem mais para uma temática político-social do mesmo modo que existem outras que falam, sobretudo, de amor. No entanto, a capacidade de conjugar esses dois elementos é uma constante no conjunto da obra.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

O que se nota é ato de ressignificar um produto cultural produzido em determinado contexto, mas lido, ouvido e entendido sob a perspectiva de um indivíduo que vive outro contexto. Viver o que se repete, novamente, ou seja, o que se repete de maneira distinta, é descolar o produto cultural de seu contexto de produção e lhe atribuir novo sentido abrindo a possibilidade para outras leituras e interpretações. É viver “de novo como se tudo fosse novo, novamente” (MORAES, 2002, p. 16). Quer dizer, é atualizar, tornar novo o que há de novo na repetição, dar outro sentido ao que se repete novamente. Ação semelhante à do *bricoleur*, discutido por Lévi-Strauss (1989) em seu estudo sobre o pensamento selvagem. Reutilizar produtos culturais provenientes de outros contextos dando-lhes outros sentidos. Retirar intencionalmente significados de um repertório já existente e reordená-los, recontextualizá-los produzindo outros significados.

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

Os legionários que se emocionam, aprendem e compartilham experiências ainda hoje e ao ouvir as canções da Legião Urbana não querem, portanto, voltar no tempo para viver o contexto no qual elas foram produzidas. Essas canções só fazem sentido para eles porque são escutadas no presente, por isso são ressignificadas e incorporadas a suas subjetividades. As canções continuam atuais justamente por esse fato: através delas se pode desenvolver uma consciência reflexiva, porque não estão presas ao contexto de seu surgimento, servindo ainda hoje como formas de compreender a sociedade, seus dilemas e contradições e também os dilemas e contradições do próprio ouvinte. Os legionários parecem seguir à risca esta contundente afirmação de Manheim (1982, p. 88):

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

Esse é o movimento realizado pelos legionários independente da geração em que estão situados. Se lembrarmos que na narrativa anterior o entrevistado afirma que analisar e pensar sobre as canções é uma ação constante, seja quando se tem dezesseis anos, seja quando se tem vinte e seis, então perceberemos que as canções são a todo o momento ressignificadas porque interferem na subjetividade, e o processo de subjetivação implica a possibilidade, como nos ensina Castoriadis (1999, p. 38), “de receber o sentido, de fazer algo com ele e de produzir sentido, dar sentido, fazer com que cada vez seja um sentido novo”, dito de outro modo: de tornar novo o que se repete novamente. Portanto, pode-se afirmar que a questão geracional não determina os aspectos temáticos pelos quais os legionários se identificam. O recorte geracional diferencia mais pela impossibilidade de estabelecer contato com o ídolo – acesso este impossibilitado sobretudo para aqueles que não estabeleceram contato com a obra no momento de sua produção – do que pelos temas com os quais os legionários se identificam.

Para além da classe: éticas, valores e amores

Não confunda ética com éter.

(Renato Russo)

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

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

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

Se quisermos entender a recepção múltipla das canções, outro elemento que também deve ser mencionado diz respeito à preocupação em escrever a maioria das letras na primeira pessoa, fazendo com que o ouvinte, ao cantar a canção, se identifique imediatamente com ela. Paul Zumthor (2005, p. 92), em seu estudo sobre a “presença da voz”, enfatiza essa questão afirmando que ao utilizar o “eu” o cantor, intérprete ou compositor de determinada canção “confere a esse pronome pessoal uma ambiguidade que o dilui na consciência do ouvinte: o ‘eu’ é aquele que canta ou recita, mas sou eu, somos nós; produz-se uma impessoalização da palavra que permite àquele que a escuta captar muito facilmente por conta própria aquilo que o outro canta na primeira pessoa”.

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

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

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

Como argumentamos no capítulo anterior, a transmissão da experiência nas sociedades contemporâneas não está relacionada apenas ao saber vinculado ao passado, mas principalmente à construção das experiências no próprio presente. Desse modo, acentuamos também que a condição juvenil que emerge nas sociedades contemporâneas se defronta com a crise das instituições socializadoras cujo prestígio tem sido colocado em xeque devido à incapacidade dessas instituições em conferir a formação necessária aos jovens. Levando essas questões em consideração, estamos diante de um fenômeno que não se restringe aos jovens de um único segmento social. Ao contrário, diversos estudiosos das questões referentes à juventude já chamaram a atenção para o fato de que a dificuldade na transmissão de experiências não é um fenômeno restrito a apenas uma classe (DAYRREL, 2005; KEHL, 2004; COSTA, 2001). Tanto os jovens da “elite” quanto os das “classes populares” e também os das “camadas médias” se veem confrontados na sociedade contemporânea com a necessidade de construir sozinhos suas próprias experiências. Se nem a escola nem a família conferem mais aos jovens a possibilidade concreta de receber uma experiência duradoura e contínua como ocorria décadas atrás, pode-se dizer, como o faz Sposito (2005, p. 148), que, nesse contexto, eles sejam “obrigados a construir por si mesmos os sentidos de suas experiências”. E os jovens fazem isso através de maior desdobramento de suas subjetividades, ou seja, constroem suas próprias experiências num cenário social em que reina a “desinstitucionalização” de suas trajetórias.

É desse modo que se pode explicar parcialmente porque jovens de diferentes estratos sociais elegem Renato Russo e a obra da Legião Urbana como elementos centrais na constituição de suas experiências. Parcialmente, porque restam ainda dúvidas. Outros elementos devem ser acionados se quisermos desvendar esse mistério. Até aqui demonstramos que de fato ocorreram mudanças nas formas de aquisição e construção da experiência e que elas afetam os jovens como um todo, sendo mesmo um dado que diferencia as gerações mais novas das gerações anteriores. Como afirma Abad (2003, p. 25), “É nessa desinstitucionalização da condição juvenil que têm surgido as possibilidades de ver a etapa da juventude de uma forma distinta da que foi experimentada por gerações anteriores,

[pois] essa nova condição juvenil se caracteriza por uma forte autonomia individual e pela avidez em [construir] e multiplicar experiências”.

Agora, torna-se necessário remetermos ao que – na falta de expressão melhor – denominamos “conteúdo” da experiência transmitida por Renato Russo e escolhida pelos legionários como importante elemento na constituição de suas subjetividades. Nesse conteúdo, como já observado, mesclam-se aspectos relacionados a planos distintos (políticos e amorosos), que Renato Russo, com sua singular capacidade poética, conseguia apresentar numa mesma letra de canção. Nessa característica própria de sua poética, encontra-se subjacente a ética que une esses dois pontos fazendo deles elementos indissociáveis. Essa ética denota um conjunto de valores tecidos ao longo da trajetória da banda e derivam das mais diversas procedências (Bíblia, Buda, Tao Te King, Camões) e são apresentados nas letras através dos mais diversos personagens, mas sempre de maneira individualizada. Renato Russo insere nas letras de canções valores que estão para além do pertencimento de classe. E encontramos neles, sem dúvida, elementos religiosos, como o demonstram as fontes. Mas esses elementos religiosos “não são usados como doutrinas, ou como solução para os males do mundo. A religiosidade aqui não é fundamento, não é conforto” (VIANNA, 1995, p. 5), se parece mais com uma busca constante por princípios éticos como “disciplina”, “bondade”, “compaixão”. A religiosidade como outra forma de fazer política, uma política da subjetividade, como ele afirmou sobre a temática do disco *As quatro estações*, não por acaso o disco no qual esses elementos se fazem mais presentes: “o novo disco é todo político. Neste disco a gente está falando do espiritual e hoje em dia não existe nada mais político que o espiritual. [...] Se você resolver esse lado, se você achar que ter bondade é ter coragem, que disciplina é liberdade, e compaixão é fortaleza, todo o resto vai se resolver” (ASSAD, 2000, p. 95 e 208).

Essa mensagem “utópica” em que as diferenças e as barreiras sociais se dissolvem na resolução da questão espiritual enfatiza o caráter transcendental dessa ética, isto é, coloca em evidência seu poder de transcender as diversidades socioeconômicas ou quaisquer outras em prol de algo que está acima dessas questões⁷². Essa transcendência das esferas sociais encontra sua expressão máxima na evocação do amor também como elemento espiritual. “O amor”, afirma Renato Russo, “não é uma coisa importante porque as religiões dizem que seja, ou então porque é da natureza humana, mas sim porque pode ser uma espécie de passaporte para outras reflexões e outras sensações” (ASSAD, 2000, p. 27). Passaporte que nos conduz a um sentimento, o amor, que em sua acepção moderna não pode ser pensado sem ser relacionado a certa concepção de indivíduo na qual a escolha, entendida como opção que se opõe aos grupos e categorias sociais, é fundamental, segundo Viveiros de Castro e Benzaquen de Araújo (1977, p. 131). A noção moderna de amor, tal como explicam os autores através da análise antropológica da obra *Romeu e Julieta*, de Shakespeare, implica necessariamente “uma relação entre indivíduos, no sentido de seres despidos de qualquer referência ao mundo social, e mesmo contra este mundo”. Quer dizer, o amor é a própria negação do mundo social em prol da escolha autônoma de *sujeitos psicológicos* e não por *personas*, para utilizar os termos tomados de Mauss e empregados pelos autores.

Talvez por isso o amor tenha sido um tema tão recorrente nas letras de canções de Renato Russo: o amor como passaporte para exaltação de outras sensações e emoções vividas

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

por todos independente das diversidades sociais. O amor como expressão da intimidade dos sujeitos, dos desejos ocultos e reprimidos, daquelas sensações difíceis de serem verbalizadas. Renato Russo dá voz a esses sentimentos em suas canções. Por isso as canções de amor, mais do que as que tratam de outras temáticas que podem se desgastar com o tempo, tendem a sobreviver na história como artefatos constantemente ressignificados. Como afirma Paul Zumthor (2005, p. 68),

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

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

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

Nessa passagem, estão claros os elementos que mencionamos: a expressão da ética em que valores como “honestidade”, “sinceridade” e “bondade” colocam-se acima de diferenças sociais. Uma ética que se coloca contra o mundo e suas desigualdades, mas também apesar delas, como se pode ver nas últimas frases do trecho. Essa ética se projeta tanto no plano amoroso, íntimo e privado, quanto na própria vida cotidiana e no conjunto de relações que a permeiam, podendo, portanto, reger a conduta privada do indivíduo e também sua conduta pública. Por isso ocorre a constante junção de elementos políticos e amorosos nas letras de

canção de Renato Russo. A expressão dessa ética permite construir, como ele afirma, “canções de amor com um fundo social”.

É acrescentando a questão dessa ética que se coloca para além das diferenças sociais aos outros elementos analisados (estratégias literárias utilizadas por Renato Russo na construção das canções e a crise nas instituições socializadoras) que podemos interpretar a semelhança nas representações dos legionários a respeito da importância das canções na formação de suas subjetividades. A expressão desse conjunto de valores que transcendem as barreiras do mundo social provoca a identificação em legionários que vivenciam situações sociais distintas. Por isso, como vimos, diversos deles, independentemente de sua origem social ou de sua geração, afirmaram que Renato Russo conseguia dizer o que eles não conseguiam falar. Por isso em outras narrativas eles enfatizaram a importância das letras na formação de seu caráter.

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

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

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

Legionário ou fanático? A afirmação de uma identidade

A mesma ética capaz de transcender as diferenças socioeconômicas é responsável também pela constante associação realizada pelos meios de comunicação entre fenômenos religiosos e as relações dos legionários com a banda. Os fãs são constantemente representados por esses veículos e também pelo senso comum como “fanáticos”, “adoradores cegos” e seguidores de certa “Religião Urbana”. Com o intuito de demonstrar como os legionários reagem a essas representações e também como através dessa reação explicitam as características centrais dessa identidade retomo uma situação de tensão acontecida durante a pesquisa de campo, seguindo os passos de Geertz em sua interpretação da briga de galo em Bali (1989) quando afirma que eventos em que a briga e o conflito se fazem presentes podem ser reveladores de como se articulam determinadas relações sociais. A situação ocorreu em uma reunião de um fã-clubes da Legião Urbana, realizada na cidade de São Paulo, em setembro de 2005, e da qual participei.

O encontro foi marcado para um domingo, no início do mês, no parque Ibirapuera, às 11h30min da manhã. Quando cheguei à “ponte verde”, por volta do meio dia, logo reconheci cerca de dez legionários: alguns vestiam a camisa do fã-club, outros, camisetas da Legião Urbana. Cumprimentei a todos e aderi à roda que se formava. Observei, logo adiante, um grupo de seis jovens: na mão de um deles, uma câmera filmadora, na mão de outro, um microfone. Não pude ouvir o que era dito para a câmera e não me foi possível saber se eles também eram membros do fã-club ou apenas mais um dos vários grupos de jovens que se divertem aos domingos no “Ibira”, um dos poucos espaços públicos destinados a esse fim na capital paulista; porém, a dúvida não duraria muito. Eram alunos de graduação do curso de rádio e televisão de alguma faculdade paulistana e pretendiam realizar um documentário sobre o rock brasileiro dos anos 1980, como logo fui informado. A necessidade do equipamento de gravação ficou então óbvia: queriam entrevistar alguns membros do fã-club. Uma jovem se aproximou do grupo e expôs os objetivos do filme. Sua fala gerou, instantaneamente, no rosto dos legionários, fagulhas de indignação. A jovem revelou que o tema do documentário era o *fanatismo* em relação às bandas dos anos 1980.

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

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

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

De fato o uso da expressão *fanático* no sentido pejorativo do senso comum para referir-se ao legionário é constante no discurso dos meios de comunicação, tanto no que se refere à época em que a banda ainda atuava quanto no que diz respeito ao contexto atual⁷³. Desse

73 Não deixa dúvidas a esse respeito, o título de uma reportagem publicada quando da morte de Renato Russo: “Admiradores chegam a crer que compositor era mais importante do que Deus”, O Globo, 12 de outubro de 1996.

modo os legionários são frequentemente confrontados com essa representação e parecem desenvolver um esforço, também frequente, para se distinguir dela. Assim, o impacto negativo que a expressão *fanático* causou nos legionários no episódio narrado nos impõe a necessidade de problematizar esse termo.

Essa tarefa aponta caminhos para a compreensão dessa identidade, principalmente porque assim como a identidade étnica estudada por Cardoso de Oliveira (1976), esta também se constrói por contraste, ou seja, ao afirmar essa identidade, os legionários buscam se diferenciar de outras imagens recorrentes na sociedade da qual fazem parte. Na configuração dessa “identidade contrastiva” a utilização de um discurso que enfatiza a amizade parece ser, como veremos, a “estratégia” utilizada pelos legionários para se distanciar das imagens e representações negativas presentes na sociedade sobre as relações entre o fã e o ídolo. Essas representações, constantemente associadas a um fervor religioso por parte dos primeiros em relação aos segundos, está explícita na própria origem do termo fã, abreviatura da palavra inglesa *fanatic*, que por sua vez advém do latim *fanaticus*: “pertencente ao templo”. A admiração que o fã nutre pelo ídolo é associada a uma “admiração cega”, “uma dedicação extrema”, significados presentes nos dicionários para definir o termo fanático (FERREIRA, 1993). No entanto, consta dos mesmos que fã é a “pessoa que tem grande admiração por certo artista popularizado pelo cinema, teatro, televisão ou rádio”. Da “admiração cega” à “grande admiração” há, sem dúvida, certo desnível. Exageros à parte, as relações entre fãs e ídolos são também vistas pelo senso comum como “coisa da idade”, sendo constantemente relacionada à “fervorosa” fase da adolescência.

Por outro lado, a atitude do fã também é vista como comportamento desviante. Coelho (1999, p. 78), ao analisar filmes em que a temática da relação fã e ídolo constituem o centro da trama, percebe um paradoxo interessante. Segundo a autora, a própria indústria cultural, responsável pela criação e construção dos ídolos contemporâneos, representa o fã em seus filmes através de personagens desviantes: neuróticos, loucos, obsessivos e, na melhor das hipóteses, patéticos. Quer dizer, se por um lado a indústria cultural constrói as estrelas, por outro, parece dizer para os admiradores que “estar fascinado [por elas] é algo a ser evitado”. Eis a origem da imagem negativa atribuída ao fã.

Os legionários são confrontados com essas representações não só porque nutrem admiração pela obra e pela banda, mas, sobretudo, porque na trajetória artística da Legião Urbana a associação com o fenômeno religioso e por conseguinte com a representação dos fãs como fanáticos foi constante. Da tumultuada apresentação em Brasília em 1988 surgiu a *Religião Urbana*, trocadilho com o nome da banda presente em inúmeras matérias de jornais sobre esse acontecimento. Porém, foi com o lançamento do disco *As quatro estações* (1989) que esse trocadilho se estabeleceu como forma frequente de se referir ao sucesso do grupo e à admiração dos fãs. É nesse disco que Renato Russo explicita as fontes religiosas que o inspiraram na construção das letras, radicalizando a expressão de uma ética cujos valores, como demonstramos há pouco, estão acima de pertencimentos de classe. A partir de *As quatro estações* as associações entre as relações da banda com os fãs e os fenômenos religiosos, antes esparsas e ligadas a acontecimentos pontuais como o show em Brasília, tornam-se frequentes e persistem até hoje, fazendo com que os legionários se esforcem no sentido de negar essa representação que se impõe sobre sua identidade.

Por outro lado, é importante ressaltar que a própria categoria “legionário” foi também uma criação da mídia, sendo utilizada pela primeira vez em referência aos integrantes da

banda⁷⁴ e não a seus fãs. Contudo, os fãs se apropriaram dessa categoria – em mais um esforço de se aproximarem dos ídolos – fazendo dela o termo que expressa essa identidade. Esse fato demonstra como os discursos dos meios de comunicação são ao mesmo tempo apropriados e negados pelos fãs da Legião Urbana.

O episódio descrito no início desse tópico não constitui, portanto, um acontecimento isolado. Ao contrário, torna-se exemplo emblemático do constante confronto dos legionários com as representações a eles atribuídas. E são justamente alguns elementos desse confronto que vamos explorar a partir de agora através das narrativas dos legionários que participaram do episódio e também daquelas provenientes das entrevistas.

Um dos primeiros legionários a se manifestar apresentou uma ideia interessante a respeito dessa tensão.

Sobre essa questão de fanático e simplesmente legionário...

Acho q [que] a grande maioria aqui, quando começou a gostar [da banda], teve uma certa tendência ao 'fanatismo'. Ou, se não chegou a tanto, uma admiração exagerada. Afinal era uma 'novidade' e a Legião, as pessoas podem gostar ou não gostar, mas todo mundo deve concordar q é uma banda diferente. Fora dos padrões. Depois de um tempo, ou a pessoa 'enjoava', e tinha a Legião como mais uma banda q preencheu uma fase na vida, ou virava mesmo mais um legionário. Em vez de idolatria, fanatismo, vinha uma admiração, uma 'amizade'. Falo por mim, mas acho q muitos sentem assim: a Legião é uma tribo onde a gente se encontra e se entende. Mas enfim, sobre o fanatismo, não vejo problema se a pessoa se sente bem assim. O ruim é quando tentam passar de q estas pessoas são o retrato de todos os legionários. Não são! Renato não é Deus, Legião não é religião, enfim... (22 anos, sexo masculino)

Nessa narrativa, o próprio legionário afirma ter sido um dia fanático. E tal como num dos significados atribuídos à relação fã-ídolo pelo senso comum, isso aconteceu na adolescência. Em seguida, ele afirma que passada a "fase" do fanatismo a pessoa ou "enjoava" da banda ou tornava-se um legionário, substituindo a "admiração exagerada", o "fanatismo" e a "idolatria" por um sentimento de "amizade" em relação à banda. Há ainda outro aspecto interessante a perceber: embora enfatize que nem todos os legionários são fanáticos, o jovem afirma que já o foi. Essa tensão entre ser fanático ou não paira sobre todas as narrativas e é a partir da diferenciação entre essas duas representações que eles vão expressar o que significa ser um legionário.

Então, qual o limite que separa o legionário do fanático? Uma entrevistada arrisca uma resposta.

Eu acho que tem limites, né? Eu acredito que tem limites. Sabe, você vê por e-mail que tem pessoas que só se expressam pelas palavras do Renato, sabe, perde a personalidade. O Renato falava isso em tal situação e aí a pessoa vai e fala também. Mas ficar assim, eu acho ruim (MC., 26 anos, sexo feminino).

74 O termo "legionário" foi utilizado pela primeira vez pelo jornalista Luiz Carlos Mansur como título de uma entrevista com Renato Russo publicada no caderno "Ideias" do Jornal do Brasil em 23 de janeiro de 1988. O título da entrevista (*Legionário da ética*) é significativo, porque une o termo legionário com a ética subjacente às canções.

Ou seja, a pessoa pode se identificar, mas não deve “perder a personalidade” em função dessa identificação. O limite reside então no fato de que os fanáticos se expressam pelas palavras do ídolo perdendo com isso a personalidade? Sim, mas não só. Outros legionários apontam outras questões.

Acredito que Legião Urbana é tudo, Legião me fez gostar muito de rock, muito além do que imaginava gostar, aprendi a apreciar o bom som. Mas não é por isso que vou me prender a esse estilo musical. Me considero eclética, gosto de tudo um pouco – moderado; mas Legião Urbana não me faz enjoar como outros sons. Estilo musical é gosto de cada um. Acho que não se deve criticar quem gosta de outros estilos. Isso é preconceito e quem faz isso é fanático!! Então como não aceito preconceito de forma alguma, não critico quem não gosta somente de rock. (J., 22 anos, sexo feminino)

Eu digo q [que] sou um legionário pq [porque] creio que um legionário são pessoas (sic) que acreditam em coisas como a amizade, paz, amor, sinceridade e revolta contra as injustiças no sentido de luta para que elas não ocorram, além de curtir os sons da legião que muitas vezes lhe serviram de base para que certos conceitos se tornassem mais fortes. O fanático pode até achar que acredita em tudo isto, mas o q ele liga mesmo é tão somente para a banda e seus componentes e se ele vê alguém falando algo contra a banda (claro q isto depende, mas tem pessoas q não suportam ouvir falar mal da música *Clarisse*. É uma boa letra, mas eu não gosto tanto de ouvir pq acho muito triste) ou que gosta de outro estilo, ele não aceita. É realmente um cego e preconceituoso (23 anos, sexo masculino).

As duas narrativas apontam questões semelhantes. O fanático é representado por aquele que só ouve as canções da Legião Urbana e que, além disso, não respeita o gosto musical dos outros, ficando restrito a apenas um gênero musical. Ou seja, é visto como aquele que é “preconceituoso” e “cego” porque critica as opções musicais de outras pessoas e também porque não aceita que alguém diga qualquer coisa contra a banda. Em outro relato, o legionário enfatiza questões parecidas a respeito do que denomina “legionário xiita”.

Outra coisa q [que] me irrita às vezes é outro tipo de legionário. O legionário-xiita! Gostar de Legião e querer dizer pra todo mundo isso tudo bem! Mas pra alguns, parece q gostar de Legião é credencial pra arrogância. Não gosta de pagode? De funk? De sertanejo? Tb [também] não gosto, mas e aí? Deixa eles. Respeito é bom. Vejo muito alguns às vezes usarem seu gosto pela Legião como ‘prova de que são culturalmente superiores’. Ou dizerem q ‘não podem entender como alguém não gosta de Legião’, ora, respeito às diferenças. A Legião tanto falou na busca por uma ética e as vezes usam ela própria pra serem arrogantes. Não é o caso da maioria aqui [na lista de discussão do fã-club]. Mas q têm, têm. Curtam, amem, idolatrem até, se quiserem, a Legião. Mas respeito, gurizada (22 anos, sexo masculino).

O “legionário xiita” nada mais é do que a versão “fanática” do legionário. Tal como nas narrativas anteriores, nessa o que se nota é representação daqueles que não aceitam e não respeitam o gosto musical dos outros, daqueles que por uma suposta “superioridade cultural” não entendem como outras pessoas, que se identificam com outros artistas, não se identificam com a Legião Urbana, algo incompreensível para eles que usam a ética presente nas canções

“para serem arrogantes”. Nas três narrativas, o limite que separa as representações dos legionários e dos fanáticos se coloca em vários sentidos. Primeiro, porque o legionário respeita o gosto musical das outras pessoas e o fanático não. Segundo, porque o legionário não se identifica apenas com a banda e seus integrantes (como o faz o fanático), mas com a ética nas canções. Terceiro, porque o legionário aceita que pessoas critiquem seu gosto musical, o que não ocorre com o fanático.

Em outro relato, encontramos resumidos todos os tênues limites que, segundo os legionários, os diferenciam dos fanáticos.

Bom eu me considero uma fã apaixonada pela arte, pelo trabalho, pelas letras, pelas canções, pelo nome Legião Urbana, pela vida e pessoa Renato Russo. Sou fã que gosta de ter todos os cds e falar do que representa a Legião, os pensamentos e as realizações. Sou bem crítica. Fã fanático é aquele que acha que Legião Urbana e Renato Russo é como se fosse (sic) uma religião, vive achando que não se pode gostar de uma outra banda ou compositor. Faz tudo que o ídolo faz e fala, quer ser quem não pode ser e ainda critica os outros que não faz como ele (22 anos, sexo feminino).

Aqui, nota-se novamente a ideia de que o fanático perde sua personalidade, uma vez que “faz tudo que o ídolo faz”. Se, como vimos, uma das questões centrais para os legionários é justamente o despertar de uma consciência crítica através do contato com as canções, então se torna claro por que utilizam essas representações para se diferenciarem do que, segundo eles, representa o fanático. Em outras duas narrativas os legionários expõem com mais detalhe essa questão.

Fanatismo no meu ponto de vista é quando o fã se anula por causa do ídolo, ou daquilo a que se dedica. Devemos ser críticos, e não aceitar o que nos é apresentado como lei. Mesmo que a gente goste e se identifique com isso, não podemos perder a capacidade de questionar, analisar e formar nossa própria opinião, somos todos seres pensantes, e esses pensamentos devem ser exclusivamente nossos. Eu logicamente me identifico com a mensagem que o Renato deixou, assim como me identifico com as letras do Humberto [Gessinger, vocalista e letrista da banda Engenheiros do Haváí], porém discordo de algumas letras de ambos, pra mim o que eles dizem não é decreto, não significa que estão sempre certos, nem que essa é a verdade absoluta, muito menos que o que eles passam deve ser seguido cegamente, fazer isso pra mim é ser fanático. Concordo que quem tá de fora confunde esse enorme gostar e a grande dedicação que temos com fanatismo, mas pra mim isso é bem resolvido, não me considero porque minhas preferências não me escravizam (24 anos, sexo feminino). Eu não tenho relação de ídolo-ícone com o Renato ou com a Legião. Eu considero a arte deles. E o Renato deixou sem dúvida uma grande obra, belíssima e contemporânea, e por que não revolucionária? Podemos buscar nas raízes e veremos sim uma arte revolucionária, uma arte pura, simples e bela. Acho que lidar com Renato ou Legião ou quem for como fanatismo, uma lástima, porque não se pode pegar alguém para cultuá-lo e tampouco achar que tudo que dizem se diz ‘amém’. Sou crítico em muita coisa a respeito do Renato e sua obra (25 anos, sexo masculino).

Assim, não concordar totalmente com o ídolo e com alguns elementos de sua obra é também uma forma de distinguir-se do fanático. O que os legionários parecem dizer é que a

diferença entre eles e o fanático reside em certa autonomia de seus próprios pensamentos em relação à obra e ao ídolo. Embora se identifiquem com ambos, negam a “adoração cega”, que, segundo eles, acarretaria na anulação da personalidade. Tal autonomia se refere também à crítica a respeito daqueles que ficam presos somente à produção artística da banda e não se abrem para as próprias referências a outros artistas e outros gêneros musicais presentes na própria obra. Nesse sentido, um dos legionários entrevistados afirmou:

Eu sou um legionário, mas não sou um fanático. Pra mim esta obra tem um valor certo que pode ajudar muitas pessoas e pra mim é uma obra prima neste sentido. Então eu sou um legionário neste sentido, mas não sei tudo de cor, nem fico cantando todas as músicas bitolado e tal. Não, porque todas as músicas têm também referências a outras músicas de rock, a outras obras da literatura, então também não é um fim em si, é uma passagem, uma janela, para mim a Legião é isso. A obra da Legião, não é um fim, mas um início. E os fãs têm que se abrir para este lado. A obra da legião é tão diversa, tem tantas coisas que ouvir só Legião Urbana, não seria um pecado, mas de qualquer forma é um pecado porque é ficar cego, já que o próprio Renato Russo queria descobrir e abrir a consciência. Então, para mim, ouvir só Legião seria uma corrupção das próprias ideias da banda (O., 25 anos, sexo masculino).

Ser legionário é, portanto, se abrir para outros conhecimentos, outras referências que estão presentes na própria obra da Legião Urbana. Ou seja, é utilizá-la como “passagem” que, como vimos anteriormente, leva a uma busca por conhecimentos que a extrapolam. Ser fanático, por outro lado, é restringir-se a ela, é ficar “cego” e “corromper” as próprias ideias da banda, é ver sua obra como um “fim” e não como um “início” que possibilita a aquisição de novas informações e conhecimentos. Os legionários negam-se, portanto, a se colocar como sujeitos passivos que não interagem com a obra; ao contrário, afirmam a reflexividade e a capacidade que a própria obra tem de inspirar e provocar a reflexão e o questionamento. Nesse sentido, as afirmações dos legionários a respeito dessa identidade parecem contrariar as noções do senso comum a respeito das relações entre fãs e ídolos. O relato a seguir explicita essa questão.

Acho que as pessoas associam muito a ideia de ‘fã clube’ com fanatismo. Eu posso dar um exemplo que aconteceu comigo mesma, um dia eu comentei com uma amiga (que nem curte legião) sobre o fã clube e tal, os encontros que a galera faz, aí ela me fez uma pergunta que eu até parei um segundo pra responder, pq [porque] eu não sabia se ela estava falando sério ou brincando. Ela perguntou tipo ‘o que vcs fazem no encontro?’, ‘só tocam Legião, só falam de Legião e do Renato Russo?’. Não digo sempre, mas geralmente vejo as pessoas fazerem essa associação. Quem não entende que o que a gente admira são as ideias do Renato (e essas ideias acabam indo muito além disso, elas refletem questões que a gente se importa), acaba achando que o vemos como um ‘messias’ (20 anos, sexo feminino).

Longe de acreditar cegamente em um “messias”, os legionários assumem como parte central dessa identidade um elemento reflexivo. Para ser legionário, portanto, não é necessário somente se identificar com a banda, mas, sobretudo, refletir sobre as questões para as quais sua obra aponta. Questões que, como disse a legionária citada, vão muito além da própria obra. Talvez por isso as letras de canções sejam tão importantes para os legionários, porque

é através delas que essas ideias são divulgadas. Talvez por isso também Renato Russo tenha, para os legionários, ascendência sobre os outros integrantes da banda, uma vez que é ele o principal divulgador dessas ideias.

Dessa forma, constantemente acusados de fanáticos, ou seja, de nutrirem uma “admiração cega” pela banda, os legionários lutam para negar essa associação. E o fazem demonstrando os tênues limites que os separam dos fanáticos, limites expressos pela afirmação de um pensamento autônomo e reflexivo em relação à obra e ao ídolo. Ser legionário, portanto, é pensar sobre a obra, refletir e até mesmo questionar certos elementos nela presentes. É, como afirma outra legionária, “seguir as ideias da banda, com seus próprios pensamentos, com suas próprias atitudes” (V., 21 anos, sexo feminino). Ser legionário, nesse sentido, não implica apenas “gostar” da banda, ter todos os discos e conhecer sua história. Há algo que vai além dessas questões, como informa outra entrevistada.

Quem pode ser considerado legionário? Por exemplo uma pessoa que gosta da Legião? Quem conhece todas as músicas? Quem conhece o Renato? Conhece a carreira? Ou aquela pessoa que diz ‘não eu ouço, eu entendo, eu faço alguma coisa em cima daquilo, aquilo me deu, quer dizer, me fez seguir um caminho, sei lá, pra alguma coisa boa’? [...] Eu acho que é isso assim, a pessoa ouve aquilo, aquilo te traz alguma coisa e você faz por onde, sei lá. Ah, vamos pensar numa campanha social. Ah, vamos fazer alguma coisa pela política. Fazer, não só ouvir. Ah, beleza, eu ouço, eu conheço todas as músicas, eu tenho um monte de cd’s, mas é aí? Eu sou um legionário por isso? Eu acho que não. Ser Legionário é fazer algo de bom, e não ficar só ouvindo música em casa (AM., 24 anos, sexo feminino).

Além de refletir sobre a obra, ser legionário implica agir, ou seja, fazer alguma coisa para além da fruição da obra e não só “ficar ouvindo música em casa”. Aqui temos que nos remeter novamente à ética subjacente às canções da banda. Além de ouvir e entender tal ética, o legionário tem que praticá-la em sua vida cotidiana, quer dizer, deve “fazer algo de bom” com os conhecimentos presentes nas canções. Assim, a música está para além do ouvido. Transforma-se, como dizem outros legionários, em “uma filosofia de vida”, em “uma forma de ver o mundo”, algo que deve ser praticado tanto em relação a questões íntimas e amorosas quanto à própria vida cotidiana e às relações que a permeiam.

Ser legionário, portanto, é refletir de modo autônomo sobre as canções e utilizar na própria vida o que se aprende e se refaz através delas. A identidade de legionário coloca-se, então, como forma de negar as representações acerca do fanatismo nas relações estabelecidas entre fãs e ídolos.

Por outro lado, se os legionários são tomados por fanáticos e adoradores cegos, é justo lembrar que essas representações não estão a eles restritas, mas que se manifestam também sobre a figura do ídolo. Renato Russo foi diversas vezes acusado de adotar uma postura “messiânica”, seja na confecção das letras de canção, seja nos shows da banda. E a exemplo dos legionários, questionava essa representação.

Essa história de ser guru é uma coisa que já me acompanha há algum tempo, talvez por causa do conteúdo das letras. Desde que a gente começou as pessoas observam que os fãs têm uma postura reverencial, que eu teria uma postura messiânica nos shows. As pessoas falam muito disso. Eu não me vejo como um messias ou um guru – longe disso –, mas falo de coisas

que as pessoas também estão sentindo. Embora tenha escrito *Que país é este* em 1978, há dez anos, as coisas realmente não mudaram. Então, é como se a gente fosse um termômetro do que acontece. E por termos sorte de nos expressar através dos meios de comunicação de massa – falando do dia-a-dia, do meio em que você vive, o meio urbano, a sociedade atual –, isso vai bater muito nas pessoas (apud ASSAD, 2000, p. 117).

A capacidade de ser “termômetro”, de captar e expressar “coisas” que as pessoas sentem, ou seja, de fazer das canções formas públicas de expressão do privado é também uma das causas dessas associações a “cultos” e “messianismos”. E a negação dessas associações depreciativas, seja pelos legionários, seja por Renato Russo, conecta-se com as imagens que os primeiros constroem a respeito do ídolo. Veremos, a seguir, como se articulam essas imagens e quais são as representações positivas utilizadas pelos legionários para explicar sua admiração por Renato Russo. O que nos remete novamente à problemática da transmissão da experiência nas sociedades contemporâneas.

As imagens do ídolo: a reciprocidade (im)possível – parte 2

Uma peculiaridade que salta aos olhos quando releio as narrativas colhidas ao longo da pesquisa é o sentimento de “amizade” e “conhecimento íntimo” que os legionários nutrem e afirmam ter sobre Renato Russo. O informante **P.**, por exemplo, vê “[...] Renato Russo como um ser com uma inteligência incrível, uma capacidade de criação gigante”, e acrescenta:

[...] não o mistifico ou torno um Deus, mais o que ele escreveu tem bastante sentido na minha vida. Identificar com uma pessoa que eu não conheço, ter aquela visão de irmão mais velho, acho que é uma coisa que mistura meio o espiritual. Faço minha as palavras de Dinho Ouro Preto [vocalista da banda Capital Inicial, surgida também em Brasília] ‘O Renato tinha um poder de empatia enorme’. Essa é uma pergunta até meio complicada de se responder, sempre procuro saber o lado místico e científico das coisas, só que nesse caso, como eu acabei ficando tão próximo de Renato, mesmo ele estando morto quando eu conheci sua obra, é complicado. Em um outro ponto de vista, talvez eu tenha me identificado mais com o que ele escreve, e achando que a personalidade dele, os sentimentos dele são aqueles que ele passava para música, algo mais ou menos assim (**P.**, 15 anos, sexo masculino).

Outra legionária diz:

É assim por que não são músicas vazias. Você nota até pelas entrevistas. Eu fico longe de falar que o Renato era perfeito, sabe, ser perfeito, nossa, ele tinha um monte de fraquezas, problemas como todo mundo, mas o que ele passa pra mim, faz com que eu o conheça da minha forma. (**MC.**, 26 anos, sexo feminino).

Nos dois relatos, nota-se que os legionários, embora não tenham encontrado Renato Russo, afirmam conhecê-lo intimamente. Essa afirmação não se restringe a somente essas

duas narrativas, ao contrário, foi constante tanto nas entrevistas quanto nos questionários respondidos através do correio eletrônico. Então, como explicar a intimidade que os legionários afirmam ter com Renato Russo? Para explicá-la, podemos recorrer novamente às categorias de *sujeito psicológico* e *persona* apresentadas por Mauss (1974) em seu clássico estudo sobre a noção de *pessoa* e a noção de *eu*.

Em termos gerais, para Mauss, o sujeito psicológico constitui a dimensão privada do ser humano, ou seja, aquela relacionada à subjetividade, aos desejos, sentimentos e paixões “espontâneas” e “naturais”. Essa noção seguiu um desenvolvimento histórico e tornou-se o desdobramento ocidental da noção de *persona* já utilizada por diversos povos e civilizações. A *persona*, segundo Mauss, corresponde à dimensão social desse mesmo ser, quer dizer, é o modo como ele se manifesta nas relações sociais através do desempenho de papéis sociais em sua vida cotidiana. Assim, segundo as definições de Mauss, pode-se dizer que, ao longo de um processo histórico, coube ao indivíduo ocidental⁷⁵ se manifestar através dessas duas categorias. Por um lado, ele é um ser psicológico, através do qual se manifestam os elementos privados e subjetivos e, por outro, é uma *persona* social, dotada de direitos e deveres, a partir da qual o indivíduo interage na esfera pública mediante os diversos papéis sociais que pode desempenhar. A noção ocidental moderna de indivíduo tem, portanto, duas dimensões – psicológica e social – que se encontram num mesmo corpo.

No entanto, quando se trata dos indivíduos famosos, ocorre a exacerbação dessa dupla existência do indivíduo comum, como nos mostra Coelho (1999, p. 43).

A dimensão de sujeito psicológico [do indivíduo famoso], não difere essencialmente da experiência comum, mas a *persona*, sua imagem pública, transcende em muito o mero desempenho de papéis sociais corriqueiros. Sua imagem pública não está apenas na interação cotidiana com outros indivíduos, mas encontra-se à disposição de milhões de pessoas com as quais jamais teve qualquer contato pessoal.

Ou seja, o ídolo, por estar inserido na indústria cultural, tem sua imagem pública difundida de modo massivo não só nos shows, quando milhões de pessoas assistem a sua performance, mas também por meio dos mecanismos de divulgação, como a publicidade, a televisão, as revistas especializadas e ainda a partir das mercadorias, que no âmbito musical estão representadas pelos cds, discos e camisetas. Através de todos esses veículos a imagem pública do ídolo atinge milhões de pessoas que, como salienta a autora, ele desconhece, a não ser por uma mera noção quantitativa. Essa superexposição da *persona* do ídolo ofusca seu ser psicológico, inacessível ao fã. Como no caso da música a identificação ocorre sobretudo através das canções - e, como vimos, elas apresentam um significativo poder de atingir a subjetividade -, os legionários, intimamente afetados em seu ser psicológico pelas mensagens individualizadas presentes nas canções, pensam conhecer o sujeito psicológico de Renato Russo e não sua *persona*.

Embora a mensagem tocante para o sujeito psicológico do legionário seja emitida pela

75 Ocidental porque, como afirma Mauss (1974, p. 397), foi com os desdobramentos da filosofia que o indivíduo passou a ser entendido como ser social, através de sua *persona* e ser psicológico, através da noção de “eu”. Por outro lado, o próprio Mauss afirma que esse elemento psicológico “é questionado por todo um Oriente que jamais chegou às nossas ciências, e até mesmo em países onde esse princípio foi encontrado”. Para uma discussão que compara através dessas noções o ocidente e oriente, ver DUMONT, 1992. Para uma interpretação das singularidades que essas noções assumem na sociedade brasileira, ver DAMATTA, 1979.

persona de Renato Russo e não por seu ser psicológico, que sequer existe desde 1996, é fato que essas duas dimensões, pública e privada, estão intimamente correlacionadas em qualquer indivíduo, inclusive no ídolo. Essas duas dimensões não são claramente distinguíveis para o fã (mesmo que muitos, como **P.**, cheguem a vislumbrar essa distinção) e a essa visão desfocada alia-se o impacto das canções sobre sua subjetividade levando-o a construir uma ligação virtual aparentemente direta entre seu sujeito psicológico e o do ídolo. Em outras palavras, para o legionário (e somente para ele), as mensagens contidas nas letras provêm diretamente do íntimo de Renato Russo, que pode então ser “conhecido profundamente”. Isso é claramente percebido nas narrativas anteriores e chega a tal ponto que, na ocasião da morte de Renato Russo, alguns legionários reagiram como se alguém realmente próximo houvesse morrido.

Interessante foi a história de uma amiga. Ela trabalhava como rodomoça e ela foi trabalhar por que ela não podia faltar o emprego. E ela lá trabalhando dentro do ônibus, pegando as passagens e tal, e ela começou a chorar muito. Aí ela largou assim o trabalho, correu para a garagem, botou uma roupa, só entregou as coisas e falou assim: ‘Bota outra pessoa no meu lugar que morreu uma pessoa da minha família (risos), morreu uma pessoa da minha família’. Botou o vestidinho que ela estava usando, e foi pro velório. Assim, eu achei essa história muito interessante porque como mexe com a pessoa né? Por que você só faz isso com uma pessoa da sua família. Você está dentro do seu trabalho, você consegue largar, jogar as coisas pro alto, e você só faz isso quando alguém da sua família ou alguém muito íntimo morre. (**D.**, 30 anos, sexo feminino)

Além de expressões como “fiquei tão próximo de Renato Russo” e “o conheço da minha forma”, são recorrentes as referências a imagens de um “irmão mais velho” ou “amigo”. É interessante questionar particularmente a preferência por esses dois termos, que indicam uma relação horizontal entre indivíduos semelhantes, em detrimento de outros como “pai” ou “professor”, que não foram mencionados. Sobre a questão específica da amizade, **D.** é enfática.

Mas é aquilo que eu falo para as pessoas: amigo é aquele que fica com você 24 horas e tal? Mas existem outras formas de ser amigo de uma pessoa. E a identificação, é ela que acaba unindo o grupo, as ideias, tudo surge da identificação. Sabe, revoluções surgiram por causa da identificação. Então quando você se identifica com uma pessoa, você fica íntimo daquela pessoa. Então nos momentos alegres você celebrava com Legião, nos momentos tristes você ouvia Legião, nos momentos de dar faxina na casa você ouvia Legião, nos momentos com seus amigos você ouvia Legião. Então a Legião começou a fazer parte da sua vida e você fica muito íntima daquela pessoa. Ah, vou comparar: é a mesma coisa de uma dona de casa que fica íntima de uma personagem da novela. Acaba ficando íntima, amiga daquela pessoa, né? Por que ela passa a ter uma identificação. No nosso caso, no meu caso específico, eu me identifiquei por aquela coisa que eu te falei. Por aquela coisa, assim, de uma pessoa mais preocupada com o mundo, assim, mais crítica, sabe? Porque que isso tá acontecendo? Porque que é assim? Porque que fulano passa fome? Então cria essa identificação.

O contato entre *personas*, na maioria dos casos, a primeira forma de contato entre quaisquer dois indivíduos não é suficiente para estabelecer uma relação de amizade (pelo

menos não dentro da concepção ocidental moderna do termo), como enfatiza Claudia Rezende (2002) em seu estudo sobre os significados da amizade. É fato que boa parte dos relacionamentos interpessoais permanecem na esfera do contato persona-persona, mas o que caracteriza uma relação de amizade é a reciprocidade entre os sujeitos psicológicos em contraposição à fusão de individualidades, que caracteriza o amor, de acordo com Viveiros de Castro e Benzaquen de Araújo (1977). Uma vez que o legionário realiza um contato virtual com a subjetividade de Renato Russo, é fácil concluir por que a imagem de amigo é tão frequente. O fã acredita receber mensagens diretamente do ser psicológico do ídolo e as toma como sinais de amizade em potencial. Tentando fechar o ciclo da reciprocidade, busca (desesperadamente, muitas vezes) fazer-se singular, exibindo sua subjetividade em cartas e outras estratégias já mencionadas; mas esse fechamento é impossível, pois há um dado irreduzível que os separa de Renato Russo (e mesmo que assim não fosse, a assimetria intrínseca da relação fã-ídolo o impediria). Desse modo a amizade não se concretiza, mas a despeito disso o fã interpreta o contato virtual estabelecido com o ser psicológico do ídolo como sinal característico de amizade.

Estender essa representação para a de um “irmão” é algo quase imediato, pois, em última instância, trata-se de uma das diversas configurações possíveis de amizade, a despeito do aspecto biológico que se impõe à relação (cf. REZENDE, 2002, cap. 6). No entanto, não é a um “irmão” qualquer que se referem os legionários.

Eu sempre considerei o Renato um irmão mais velho... sempre via nas letras da Legião situações que eu estava vivendo, e outras que eu queria ter coragem e espaço pra falar a minha opinião... (19 anos, sexo masculino)
Elas [as letras] dão uma direção, como o conselho de um irmão mais velho, desperta a reflexão sobre certo e errado, quando muitas vezes pensamos que o mundo está contra nós. Nos sentimos unidos quando percebemos que não passamos sozinhos por certas experiências, desperta o sentimento de coletividade (23 anos, sexo feminino).

Porque tinha certas coisas que eu não entendia e as letras da Legião me davam respostas que as pessoas não tinham. Além dele ser o maior poeta dos anos 80, pra mim ele sempre representou um irmão mais velho. Aquele que te dá conselhos e rumos por onde seguir (24 anos, sexo masculino).

A chave para compreender essa imagem é a transmissão de experiências. A crise das instituições tradicionalmente responsáveis pela transmissão de experiências – família e escola – impõe aos jovens a necessidade de construir suas próprias experiências. Para tanto, são estabelecidos movimentos de construção mútua de experiências, pautados na reciprocidade entre pares, ou ainda, entre pessoas com distintos níveis de experiência desde que mantenham uma relação não hierárquica. Quando Renato Russo é identificado como um “amigo muito próximo”, essa transmissão torna-se possível. O conteúdo das letras de fato atua como experiência transmitida, compartilhada e ressignificada pelos legionários. Contudo, pelas razões mencionadas, a reciprocidade não é jamais atingida. Nessa relação fã-ídolo, o fã está impossibilitado de retribuir e por isso forma-se em seu imaginário a imagem de um irmão mais velho: aquele que potencialmente transmite mais experiência.

Assim, em contraposição às imagens e denominações depreciativas criadas e difundidas tanto pelo senso comum quanto pela indústria cultural e que atingem os fãs (os “fanáticos”) e também Renato Russo (o “messias”), surgem as imagens positivas do legionário e do “amigo” ou “irmão mais velho”.

Se, como afirmamos no decorrer de todo este trabalho, a experiência nas sociedades contemporâneas é algo que tende a ser mais construído pelos próprios jovens do que transmitido pelas instituições “adultas”, chegamos, enfim, a um exemplo contundente de como isso ocorre: as mensagens presentes nas canções, apresentadas e assimiladas de modo individualizado, integram o conjunto de experiências em construção; são ressignificadas pelos legionários e compartilhadas entre eles. E, nesse movimento, a música, por sua capacidade de ser produto de uma cultura e ao mesmo tempo produzi-la, torna-se o elemento central na construção de uma identidade tanto individual quanto coletiva. E, não por acaso, foi ouvindo música que encontramos a síntese dessa capacidade das canções em produzir essas identidades. Num único verso do poeta-músico-compositor Tom Zé, descobrimos a chave que fecha este capítulo: *Toda canção / Quer se multiplicar / Na multidão / Única se tornar.*

5

URBANA LEGIO OMNIA VINCIT

*Temos muito ainda por fazer
Não olhe para trás –
Apenas começamos.
(Renato Russo)*

Numa das estações do metrô da cidade de São Paulo, um jovem está vestido com uma blusa preta que traz estampada na frente a foto dos integrantes da Legião Urbana: Renato Russo no centro, Dado Villa-Lobos e Marcelo Bonfá a seu lado. Na parte de trás da camisa, é possível ler os 159 versos de *Faroeste Caboclo*, divididos em duas colunas de texto. “Por que Faroeste Caboclo?” – pergunto. “Porque essa letra marcou a minha vida. Foi a primeira música da Legião que eu ouvi e eu fiquei a noite inteira tentando entender essa história que está aí atrás, a história do João de Santo Cristo. Foi depois dessa música que eu comecei a me interessar por política e tal, ver a vida de outro jeito, sabe?” – responde ele, apontando insistentemente para as costas. Em seguida, acrescenta: “E você sabe, né? Hoje em dia isso mudou um pouco, mas até uns tempos atrás camisa de banda de rock não tinha letra não. Só as da Legião que tinham, quer dizer, têm. Você pode ver, cara, toda a camisa da Legião tem a letra escrita atrás e quando não tem a letra inteira, tem pelo menos um verso”.

Se por um lado não há como saber através dos dados que obtivemos se foi a partir do surgimento da Legião Urbana que as camisas de bandas de rock passaram a ter as letras de canções impressas, por outro, o que se pode notar é que de fato, como afirma o jovem, dificilmente encontramos uma camisa da Legião Urbana sem alguma letra de música ou pelo menos um fragmento. Essa insistência em se vestir não só com a imagem do ídolo, mas também com suas palavras é um dado significativo que nos remete à importância atribuída à letra tanto por Renato Russo quanto pelos legionários. Ao cobrir-se de palavras, o jovem não só divulga em sua própria roupa seu objeto de identificação, mas também reafirma o valor das letras de canções, propagando as ideias e mensagens responsáveis por sua identificação com a banda. Além disso, ao se vestir com essas palavras, o jovem reatualiza uma história que se iniciou, como vimos, no início da década de 1980. Assim, a camisa que o jovem veste em 2015, numa estação do metrô de São Paulo, é a própria concretização de uma obra que se propaga para além do contexto de sua produção.

Uma obra que, como demonstrado, possui múltiplas referências e influências tanto no plano musical quanto no temático e que, embora produzida no âmbito da indústria cultural,

não se reduz a seus mecanismos de padronização, uma vez que seus autores souberam conjugar esses padrões com um processo de criação artesanal. Processo no qual se insere, no plano específico das letras de canção, a reelaboração da tradição poética na música popular brasileira efetuada por Renato Russo através das técnicas literárias utilizadas na construção de suas letras de música. Técnicas que vão desde a utilização de uma linguagem simples até a insistência em cantar na primeira pessoa, passando também pela preocupação em não emitir verdades únicas, pela fuga de referências contextuais e geográficas e ainda pelo esforço em retratar nas letras de canções diversos personagens juvenis imersos nas grandes cidades.

Este último aspecto constitui uma das especificidades das letras de canções de Renato Russo, uma vez que a multiplicidade de situações juvenis vivenciadas pelos personagens está em consonância com as questões apontadas por vários estudiosos dos fenômenos referentes à juventude. E foi partindo dessa diversidade e somando a ela a multiplicidade das pessoas que estabelecem contato com as canções que se impôs a necessidade de problematizar os conceitos de juventude e geração, fundamentais para o entendimento das questões tratadas neste trabalho.

Nesse exercício de problematização desses conceitos, observamos as profundas transformações ocorridas na condição juvenil contemporânea, provocadas pelas também profundas mudanças que as sociedades contemporâneas têm sofrido nas últimas décadas. A análise dessas transformações nos permitiu dimensionar as modificações nas relações entre as gerações e ressaltar os processos nos quais se conformam a constituição e transmissão das experiências no contexto atual. Essas questões foram observadas tanto nas letras de canção quanto nas narrativas colhidas no decorrer da pesquisa de campo. E, se por um lado notamos significativamente que as instituições socializadoras tradicionalmente responsáveis por efetuar a transmissão das experiências estão em crise, ou seja, sofreram perda significativa de sua eficácia em garantir aos jovens um quadro de referências concreto, por outro, não nos restringimos a apenas esse aspecto. Ao contrário, mostramos quais atores sociais assumem na contemporaneidade o espaço deixado por essas instituições e através de quais veículos ocorrem as novas formas de constituir e compartilhar experiências.

Nesse sentido, através da análise da identidade de legionário assumida pelos fãs da Legião Urbana, notamos a importância atribuída às letras de canções e a Renato Russo na concretização e constituição dessas experiências. Como vimos, o contato com as letras desperta nos legionários, além de um processo de autoconhecimento, a tomada da consciência crítica em relação à sociedade e também a possibilidade de compartilhar sentimentos e visões de mundo. Vimos também que a identidade de legionário coloca-se acima das diferenças geracionais e de classe social entre os legionários. Atribuímos a essa intrigante questão, por um lado, o movimento constante de ressignificação das canções exercido pelos legionários – o que lhes permite se identificar com um produto cultural produzido em outro contexto; e por outro, uma ética presente nas letras de canção que, como demonstrado, transcende, nos termos das representações, as barreiras e limites sociais.

A análise dessa identidade que se constitui através da música nos permitiu, ainda, verificar as interessantes relações estabelecidas entre os legionários e Renato Russo e as significativas imagens que os legionários constroem a respeito de seu ídolo. Essas imagens estão relacionadas à própria questão da experiência e também a um esforço por parte dos legionários em se distinguir das representações pejorativas atribuídas pelo senso comum e difundidas nos meios de comunicação às relações entre os fãs e os ídolos. Desse modo, vimos como os legionários tecem representações positivas a respeito de Renato Russo com o intuito

de negar a constante associação das relações entre fãs e ídolos com fenômenos religiosos e, assim, afirmar sua identidade.

A questão da constituição da experiência – como se pode notar nesta breve síntese dos pontos mais importantes – perpassa as diversas dimensões deste estudo. E é através dela que podemos retomar o episódio descrito anteriormente. O jovem que se veste de palavras o faz porque, para os legionários, ter na camisa apenas as imagens dos integrantes da banda não é suficiente, pois é justamente no contato com as canções que reside o princípio fundamental da identificação estabelecida entre os legionários e a banda, mais especificamente entre eles e Renato Russo. Vestir uma camisa em que a letra não estivesse presente demarcaria a admiração pelos membros da banda, mas não evidenciaria a importância da letra das canções na concretização dessa admiração e, por conseguinte, não enfatizaria a carga potencial de experiências que podem ser constituídas e compartilhadas através delas. A necessidade de expor a letra no próprio corpo e assim expandir e propagar as “ideias e os ideais” que os tornam fãs fazem dos legionários pessoas que compartilham, no plano das representações, uma ética transmitida através das letras. Essa questão nos leva a um último comentário a respeito da intrincada relação que se estabelece entre os próprios legionários e também entre eles e Renato Russo na constituição dessa identidade individual e coletiva.

Em seu livro *Comunidade*, o sociólogo Zygmunt Bauman (2003) nos fala sobre as comunidades que atualmente se formam em torno dos ídolos da cultura de massas e as denomina *comunidades estéticas* na medida em que são constituídas por indivíduos que compartilham simultaneamente um espetáculo protagonizado pelas “celebridades” do momento. Tal como o espetáculo, as comunidades estéticas seriam transitórias e passageiras, pois os próprios ídolos que as fazem surgir teriam como característica central a instantaneidade de suas presenças na “indústria do entretenimento”. Segundo Bauman (2003, p. 66), as comunidades estéticas são “comunidades instantâneas, prontas para consumo imediato e também inteiramente descartáveis depois de usadas. Trata-se de comunidades que não requerem uma longa história de lenta e cuidadosa construção, nem precisam de laborioso esforço para assegurar seu futuro”. Assim, tão provisórias quanto o sucesso momentâneo dos “ídolos descartáveis”, as comunidades estéticas não permitem a conformação de laços concretos e sólidos entre seus membros, tampouco entre estes e o ídolo, uma vez que o fundamento que os une nessa experiência é justamente o desejo também provisório e transitório de experimentar um espetáculo passageiro. E é justamente esse o aspecto que a diferencia do que o autor denomina *comunidade ética*. Esta sim fundada na concretização de laços duráveis entre seus componentes.

Ao se deparar com um jovem que veste uma camisa da Legião Urbana, uma pessoa que tivesse em mente essas duas categorias concluiria, ao ver o jovem de frente, que se trata de um membro de uma comunidade estética formada em torno de um ídolo efêmero e passageiro. No entanto, momentos depois, quando o jovem lhe desse as costas, tal conclusão seria abalada. O jovem que tem a letra de canção impressa em sua camisa parece questionar as bases centrais do que Bauman denomina comunidade estética. Em primeiro lugar, porque não se identifica com os outros apenas no momento instantâneo e fugaz do espetáculo, mas justamente pelos conteúdos e mensagens presentes na letra que traz impressa nas costas. Em segundo lugar, porque o ídolo admirado não foi esquecido repentinamente, como o são as celebridades estudadas por Bauman. Terceiro, porque as próprias letras também possuem durabilidade que extrapola os limites de seu contexto de produção atingindo, como vimos, indivíduos de pelo menos duas gerações. Todavia, é outro aspecto que abala ainda mais a

conclusão de que os legionários fariam parte de uma comunidade estética. Ao contrário do que afirma Bauman, nas relações tecidas entre os legionários e Renato Russo são estabelecidos e sedimentados laços duradouros. O contato com o ídolo, mediado pelas canções, provoca inclusive representações que têm a amizade como princípio. Assim, por todas essas razões, seria um equívoco enquadrar os legionários na categoria de comunidade estética.

Pode-se, portanto, concluir que Bauman é no mínimo reducionista quando afirma que as comunidades surgidas nas sociedades contemporâneas em torno de ídolos têm caráter puramente estético, instantâneo e fugaz. Nossa análise demonstra que a Legião Urbana e a identidade que se produz através do contato com ela pode ser um contraexemplo disso.

Vale finalmente lembrar uma “pergunta não respondida”, que, para o sociólogo Norbert Elias (1995, p. 52), está “entre as mais interessantes de nosso tempo”, ou seja, aquela “que indaga quais características estruturais fazem as criações de uma determinada pessoa sobreviverem ao processo de seleção de uma série de gerações, sendo gradualmente absorvidas no padrão de obras de arte socialmente aceitas, enquanto as de outras pessoas caem no mundo sombrio das obras esquecidas”. O intento de sobreviver a esse implacável processo de seleção está explícito na frase “A Legião Urbana tudo vence”, reproduzida em latim em todos os discos da banda. Em sintonia com esse objetivo, os legionários contribuem trazendo as letras gravadas no corpo ou na memória, dedilhando acordes ensaiados nas rodas de violão onde “o melhor é tocar suas músicas, cantar junto e perpetuar sua memória”.

Se a “Urbana Legio” escapar do “mundo sombrio das obras esquecidas”, pode-se dizer que este trabalho contribui para lançar luz nessa tão intrigante questão, demonstrando que, pelo menos no que diz respeito aos jovens situados nas grandes cidades brasileiras contemporâneas, a sobrevivência de uma dada obra está atrelada à sua capacidade de construir experiências e identidades coletivas. Enquanto houver legionários e legionárias há de haver também Legião Urbana.

Referências

ABAD, Miguel. *Crítica política às políticas de juventude*. In: FREITAS, Maria Virgínia & PAPA, Fernanda de Carvalho (orgs.). *Políticas Públicas: Juventude em Pauta*. São Paulo: Ed. Cortez, 2003.

ABRAMO, Helena W. *Cenas Juvenis: Punks e Darks no espetáculo urbano*. Rio de Janeiro: Ed. Página aberta, 1994.

_____. *Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil*. In: Revista Brasileira de Educação. São Paulo: Anped, nº. 5-6, 1997.

_____. *Condição juvenil no Brasil contemporâneo*. In: ABRAMO, Helena W. & BRANCO, Pedro Paulo M. (orgs.). *Retratos da juventude brasileira: análise de uma pesquisa nacional*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, Instituto Cidadania, 2005

ABRAMO, Helena W. & BRANCO, Pedro Paulo M. (orgs.). *Retratos da juventude brasileira: análise de uma pesquisa nacional*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, Instituto Cidadania, 2005.

ADMIRADORES chegam a crer que compositor era mais importante do que Deus. O Globo. Rio de Janeiro: 12 de outubro de 1996.

ADORNO, Theodor W. *O fetichismo na música e a regressão da audição*. In: Adorno. Col. Os Pensadores. São Paulo: Ed. Nova Cultural, 2000.

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

ALZER, Luiz André. *Almanaque anos 80: lembranças e curiosidades de uma década muito divertida*. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

ANDERSON, Perry. *As origens da pós-modernidade*. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora, 1999.

ANTUNES, Arnaldo. *Heavy rock'a billy punk tecno hard core pop rithm and blues progressivo new wave psicodélico ye ye ye black metal and roll*. In: DOLABELA, Marcelo. *ABZ do rock brasileiro*. São Paulo: Estrela do Sul, 1987.

ARDEVÓL, Elisenda (et al). *Etnografia virtualizada: la observación participante e la entrevista semiestructurada em línea*. In: *Anthenea digital*. Nº 3, 2003. Disponível em: <http://antalya.uab.es/anthenea/num3/ardevol.pdf>.

ARIÉS, Philippe. *História social da criança e da família*. Trad. Ligia A. Watanabe. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

ASSAD, Simone (org.). *Renato Russo de A a Z: as idéias do líder da Legião Urbana*. Campo Grande: Ed. Letra Livre, 2000.

AUGUSTO, Maria H. O. *Retomada de um legado intelectual: Marialice Forachi e a sociologia da juventude*. In: *Tempo social: revista de sociologia da USP*. São Paulo: USP, FFLCH, v. 17 nº 2, p. 11 – 34, 2005.

BAHIANA, Ana Maria. *Importação e assimilação: Rock, Soul, Discotheque*. In: *Anos 70: música popular*. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 1980.

BARBOSA, Antônio Rafael. *Um abraço para todos os amigos: algumas considerações sobre o tráfico de drogas no Rio de Janeiro*. Niterói: EDUFF, 1998.

BAUMAN, Zygmunt. *O mal-estar na pós-modernidade*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2000.

_____. *Comunidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2003.

_____. *Identidade: a busca por segurança no mundo atual*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 2005.

BECK, U. *World risk society*. London: Sage, 1999.

BOURDIEU, Pierre. *A juventude é apenas uma palavra*. In: *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira nos anos 80*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

- COELHO, Maria Cláudia. *A experiência da fama*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1999.
- COELHO, Marcelo. Prefácio. In: BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira nos anos 80*. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- COHEN, A. K. *A delinquência como subcultura*. In: BRITO, Sulamita (org.). *Sociologia da juventude III: a vida coletiva juvenil*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1968.
- CANEVACCI, Máximo. *A cidade polifônica: ensaios sobre a antropologia da comunicação urbana*. São Paulo: Ed. Studio Nobel, 1993.
- CONNOR, Steven. *Cultura pós-moderna: introdução às teorias do contemporâneo*. Trad. Adail Ubirajara Sobral. São Paulo: Ed. Loyola, 1992.
- CARDOSO DE OLIVEIRA, Roberto. *Identidade, etnia e estrutura social*. São Paulo: Pioneira, 1976.
- CORRÊA, Tupã Gomes. *Rock, nos passos da moda: mídia, consumo X mercado*. Campinas, SP: Ed. Papyrus, 1989.
- COSTA, Ana. *Corpo e Escrita: relações entre memória e transmissão de experiência*. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.
- CASTILHO, Angélica & SCHLUDE, Erica. *Depois do fim: vida, amor e morte nas canções da Legião Urbana*. Rio de Janeiro: Ed. Hama, 2002.
- CASTORIADIS, Cornelius. *Para si e subjetividade*. In: PENA-VEJA, Alfredo e NASCIMENTO, Elimar Pinheiro do (orgs). *O pensar complexo: Edgar Morin e a crise da modernidade*. Rio de Janeiro: Garamond, 1999.
- CRUZ, Rosana Reguillo. *Emergência de las culturas juveniles: estratégias del desencanto*. Buenos Aires: Grupo editorial norma, 2000.
- DAMATTA, Roberto. *A obra literária como etnografia: notas sobre as relações entre literatura e antropologia*. In: *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- _____. *O poder mágico da música de carnaval (Decifrando Mamãe eu quero)*. In: *Conta de mentiroso: sete ensaios de antropologia brasileira*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- _____. *Carnavais, malandros e heróis: para uma sociologia do dilema brasileiro*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1979.
- _____. *O ofício de etnólogo, ou como ter anthropological blues*. In: NUNES, Edson O. (org.). *A aventura sociológica*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1978.
- DAPIEVE, Arthur. *Renato Russo: o trovador solitário*. Rio de Janeiro: Relume Dumará; Prefeitura, 2000.
- _____. *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1995.

- DAUFFOUY, Phillippe. & SARTON, Jean-Pierre. *Pop Music / Rock*. Paris: Ed. Champ Libre, 1974.
- DAYRREL, Juarez. *A música entra em cena: o rap e o funk na socialização da juventude*. Belo Horizonte: Ed. Humanitas, 2005.
- DEBERT, Guita Grin. *A reinvenção da velhice: socialização e processos de reprivatização do envelhecimento*. São Paulo: EDUSP, 1999.
- DELEUZE, Gilles. *Crítica e Clínica*. São Paulo: Ed. 34, 1997.
- DORNELLES, Jonatas. *Antropologia da Internet: quando o 'campo' é a cidade e o computador a 'rede'*. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre: Ano 10, n. 21, 2004
- DUMONT, Louis. *Homo Hierarchicus*. São Paulo: Edusp, 1992.
- ELIAS, Nobert. *O processo civilizador: uma história dos costumes*. Rio de Janeiro: Ed. Jorge Zahar, 1990.
- _____. *Mozart: Sociologia de um gênio*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1995
- FERNANDES, Antonio. *Intertextualidade e movimentos de leitura em canções de Renato Russo*. Dissertação de mestrado. Araraquara: UNESP, 2002.
- FORACHI, Marialice Mercarine. *A juventude na sociedade moderna*. São Paulo: Ed. Pioneira; EDUSP, 1972.
- FRITH, Simon. *Sounds effects: youth, leisure and politics of rock'n'roll*. New York: Ed. Pantheon, 1980.
- GARBAR, Claire & THEODORE, Francis. *Família mosaico*. Trad. Luciano Lopreto. São Paulo: Ed. Augustus, 2000.
- GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Ed. Guanabara Koogan, 1989.
- _____. *A arte como sistema cultural*. In: *O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis: Vozes, 1997.
- GOFFMAN, Erving. *Estigma: notas sobre a manipulação da identidade deteriorada*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1975.
- GUIMARÃES, Nadya A. *Trabalho: uma categoria-chave no imaginário juvenil?* In: ABRAMO, Helena W. & BRANCO, Pedro Paulo M. (org.). *Retratos da juventude brasileira: análise de uma pesquisa nacional*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, Instituto Cidadania, 2005
- KEHL, Maria Rita. *A juventude como sintoma da cultura*. In: NOVAES, Regina & VANUCHI, Paulo (orgs.). *Juventude e sociedade: trabalho, educação, cultura e participação*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2004.
- LA MENDOLA, Salvatore. *O sentido do risco*. In: *Tempo social: revista de sociologia da USP*. São Paulo: USP, FFLCH, v. 17 nº 2, p. 59 – 92, 2005.

LANDOWSKI, Eric. *Continuidade e descontinuidade: viver a sua geração*. In: *A sociedade refletida: ensaios de sóciossemiótica*. São Paulo: EDUC / Pontes, 1992.

LAPASSADE, Georges. *Os rebeldes sem causa*. In: BRITO, Sulamita (org.). *Sociologia da juventude III: a vida coletiva juvenil*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1968.

LECARDI, Carmen. *Por um novo significado do futuro: mudança social, jovens e tempo*. In: *Tempo social: revista de sociologia da USP*. São Paulo: USP, FFLCH, v. 17 nº 2, p. 35 – 58, 2005.

LEVI, Giovanni & SCHMITT, Claude. *História dos jovens*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, vol. I e II, 1996.

LEVI-STRAUSS, Claude. *O pensamento selvagem*. Campinas: Papyrus, 1989.

MADEIRA, F. & BERCOVICH, A. A “onda jovem” e seu impacto na população economicamente ativa de São Paulo. In: *Planejamento e Políticas Públicas*. São Paulo: n. 8, 1992.

MAGGI, Erica. *Rock and Roll é o nosso trabalho: a Legião Urbana do Underground ao Mainstream*. São Paulo: Ed. Alameda, 2013.

MAGNANI, José G. C. *De perto e de dentro: notas para uma etnografia urbana*. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. V. 17 (49), 2002.

MAHEIRIE, Kátia. *Música popular, estilo estético e identidade coletiva*. In: *Revista de Psicologia política*. V. 08, n. 03, 2002.

MAIA, Cristiano Escobar. *A nossa geração perdida*. Itajaí: Ed. da UNIVALI, 2000.

MANNHEIM, Karl. *O problema sociológico das gerações*. In: FORACHI, M. *Manheim*. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ed. Ática, 1982.

_____. *O problema da juventude na sociedade moderna*. In: Sulamita (org.). *Sociologia da juventude I: Da Europa de Marx à América Latina de hoje*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1968.

MARCELO, Carlos. *Renato Russo: O Filho da Revolução*. São Paulo: Ed. Agir, 2009.

MARCHETTI, Paulo. *Diário da turma 1976 –1986: a história do rock de Brasília*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001

MARGULIUS, Mário & URRESTI, Marcelo. *La construcción social de la condición de juventud*. In: LAVERDE, Maria (et al). *Viviendo a toda: jóvenes, territorios culturales y nuevas sensibilidades*. Santafé, Bogotá: Ed. Siglo del Hombre, 1998.

MARTINS, Luciano. *A geração A1-5: um ensaio sobre autoritarismo e alienação*. In: *Ensaio de Opinião*. Vol II, 1979 .

MARTINS, Sérgio. *O roqueiro marketeiro*. Reportagem disponível no site: www.legiaourbana.com.br. Consultada em 13/08/2005.

MAUSS, Marcel. *Uma categoria do espírito humano: a noção de pessoa, a noção do “eu”*. In: *Sociologia e Antropologia*. São Paulo: EPU, 1974

MEAD, Margaret. *Sexo e temperamento*. São Paulo: Ed. Perspectiva, 1976.

_____. *Cultura y Compromisso*. Buenos Aires: Ed. Granica, 1970.

MEDEIROS, Paulo de Tarso C. *A aventura da Jovem Guarda*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1984.

MELUCCI, A. Juventude, tempo e movimentos sociais. In: *Revista Brasileira de Educação*. São Paulo: Anped, n. 5-6, 1997.

MENEZES-BASTOS, R. J. de. *A origem do samba como invenção do Brasil: sobre o ‘Feitiço de Oração’ de Vadico e Noel Rosa (Por que as canções têm música?)*. In: *Antropologia em Primeira Mão*. Florianópolis: Programa de Pós-Graduação em Antropologia Social da UFSC, 1995.

MILLER, Daniel & SLATER, Don. *Etnografia on e off-line: cibercafés em Trindade*. In: *Horizontes Antropológicos*. Porto Alegre: ano 10, n. 21, 2004.

MORAES, Andréa. *Velhice, mudança social e percepção do risco*. In: VELHO, Gilberto & KUSCHNIR, Karina. *Mediação, Cultura e política*. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2001.

MORAES, Alexandre. *Corpos ardentes e sujeitos violentados: o contemporâneo a partir de textos de Rubem Fonseca e Caio Fernando Abreu*. In: MORAES, Alexandre (org.). *Modernidades e pós-modernidades: literatura em dois tempos*. Vitória: PPGL/CCHN/UFES, 2002.

MORELLI, Rita C. L. *Indústria Fonográfica: um estudo antropológico*. Campinas: Ed. Unicamp, 1991.

MORIN, Edgar. *Cultura de massas no século XX: O Espírito do tempo*. Rio de Janeiro: Forense-Universitária, V. 1 – Neurose, 1984; V. 2– Necrose, 1977.

_____. *Não se conhece a canção*. In: *Linguagem da cultura de massas: televisão e canção*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes: 1973.

_____. *As estrelas: mito e sedução no cinema*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

MUCHOW, Hans H. *Os fãs do jazz como movimento juvenil*. In: BRITO, Sulamita (org.). *Sociologia da juventude III: a vida coletiva juvenil*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1968.

MUGIATTI, Roberto. *Rock: o grito e o mito*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1973.

NAVES, Santuza Cambraia. *Oviolão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1998.

_____. *Da bossa nova à tropicália: contenção e excesso na música popular brasileira*. In: *Revista Brasileira de Ciências Sociais*. Vol. 15. Nº 43, 2000.

NOVAES, Regina & VANUCHI, Paulo (orgs.). *Juventude e sociedade: trabalho, educação, cultura e participação*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2004.

NOVAES, Regina. *Juventude, Inclusão e Exclusão social: aspectos e controvérsias de um debate em curso*. In: FREITAS, Maria Virgínia & PAPA, Fernanda de Carvalho (orgs.). *Políticas Públicas: Juventude em Pauta*. São Paulo: Ed. Cortez, 2003.

ORTIZ, Renato. *A moderna tradição brasileira: cultura brasileira e indústria cultural*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1988.

PAIS, J. M. "A construção sociológica da juventude – alguns contributos". *Análise Social*. vol. XXV (105-106). Lisboa, 1990.

PARSONS, Talcott. *A classe como sistema social*. In: BRITO, Sulamita (org.). *Sociologia da juventude III: a vida coletiva juvenil*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1968.

PASSERINI, Luisa. *A juventude, metáfora da mudança social*. Dois debates sobre os jovens: a Itália fascista e os Estados Unidos da década de 1950. In: LEVI, Giovanni & SCHMITT, Claude (orgs.). *História dos jovens*. São Paulo: Ed. Companhia das Letras, vol. II, 1996.

PERALVA, Angelina. *O jovem como modelo Cultural*. In: *Revista Brasileira de Educação*. São Paulo: Anped, n. 5-6, 1997.

PERRONE, CharlesA. *Letras e Letras da MPB*. Rio de Janeiro: Ed. Elo, 1998.

POLLAK, Michael. *Memória, Esquecimento, Silêncio*. In: *Estudos Históricos*. Vol. 2, nº 3. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 1989.

REZENDE, Cláudia. *Os significados da amizade: duas visões de pessoa e sociedade*. Rio de Janeiro: Ed. FGV, 2002.

RIBEIRO, Júlio Naves. *De lugar nenhum à Bora Bora: identidades e fronteiras simbólicas nas narrativas do "rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro: Dissertação (Mestrado), UFRJ/IFCS/PPGSA, 2005.

RODRIGUES, Henrique (org.). *Como se não houvesse amanhã*. São Paulo: Ed. Record, 2010.

RUSSO, Renato. *Conversações com Renato Russo*. Campo Grande: Ed. Letra Livre, 1996.

_____. *Só por hoje e para sempre. Diário do recomeço*. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

_____. *The 42nd St Band: romance de uma banda imaginária*. São Paulo: Companhia das Letras, 2016.

_____. *O livro das listas: referências musicais, culturais e sentimentais*. São Paulo: Companhia das Letras, 2017.

ROSZACK, Theodore. *A contracultura: reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil*. Petrópolis, RJ: Ed. Vozes, 1972.

SADER, Eder. *Quando novos personagens entram em cena*. Rio de Janeiro: Ed. Paz e Terra, 1988.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro: Ed. URJ, 1997.

SENNETT, Richard. *A corrosão do caráter: as consequências pessoais do trabalho no novo capitalismo*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2000.

_____. *Respeito: a formação do caráter em um mundo desigual*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

SILVA, Vagner Gonçalves da. *O Antropólogo e sua Magia: trabalho de campo e texto etnográfico nas pesquisas antropológicas das religiões afro-brasileiras*. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 2000.

SIQUEIRA, Leoni C. Jr. *Letra, música e outras conversas*. Rio de Janeiro: Ed. Gryphus, 1995.

SOARES, Luiz Eduardo. *Violência e Juventude no Brasil Contemporâneo*. In: NOVAES, Regina & VANUCHI, Paulo (orgs.). *Juventude e sociedade: trabalho, educação, cultura e participação*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, 2004.

SOARES, Ronaldo. Legião Urbana é a banda extinta mais ativa do país. *Folha de São Paulo*. São Paulo: 18 de janeiro de 2001.

SPOSITO, Marília Pontes. *Trajetórias na construção de políticas públicas de juventude no Brasil*. In: FREITAS, Maria Virgínia & PAPA, Fernanda de Carvalho (orgs.). *Políticas Públicas: Juventude em Pauta*. São Paulo: Ed. Cortez, 2003.

_____. *Algumas indagações e muitas reflexões sobre as relações entre juventude e escola no Brasil*. In: ABRAMO, Helena W. & BRANCO, Pedro Paulo M. (org.). *Retratos da juventude brasileira: análise de uma pesquisa nacional*. São Paulo: Ed. Fundação Perseu Abramo, Instituto Cidadania, 2005

VAITSMAN, Jeni. *Flexíveis e Plurais: Identidade, casamento e família em circunstâncias pós-modernas*. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro: Ed. Graal, 1977.

VELHO, Gilberto. *Individualismo e cultura: notas para uma antropologia da sociedade contemporânea*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1981.

_____. *Projeto e Metamorfose: antropologia das sociedades complexas*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar, 1994.

VELHO, Gilberto (Org.). *Desvio e Divergência*. Rio de Janeiro: Ed. Zahar: 1985.

VILLA-LOBOS, Dado. Sem título. Depoimento disponível no site: www.legiaourbana.com.br. Consultado em 27/11/2005.

_____. *Memórias de um Legionário*. Rio de Janeiro: Ed. Record, 2015.

VIANNA, Hermano. *O mundo funk carioca*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1988.

_____. Biografia comentada da Legião Urbana. In: *Por enquanto*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1995, encarte.

_____. *O mistério do samba*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editora/ Editora UFRJ, 1995b.

_____. Introdução. In: VIANNA, Hermano. (org.). *Galerias cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

VIVEIROS DE CASTRO, Eduardo. & BENZAQUEN, Araújo R. *Romeu e Julieta e a origem do Estado*. In: VELHO, Gilberto. *Arte e sociedade*. Rio de Janeiro: Zahar, 1977.

WISNICK, José Miguel. *O minuto e o milênio ou por favor professor uma década de cada vez*. In: *Anos 70: música popular*. Rio de Janeiro: Ed. Europa, 1979.

ZALUAR, Alba. *Gangues, Galeras e Quadrilhas: globalização, juventude e violência*. In: VIANNA, Hermano. (org.). *Galerias cariocas: territórios de conflitos e encontros culturais*. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ, 1997.

_____. *A máquina e a revolta: as organizações populares e o significado da pobreza*. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985.

ZUMTHOR, Paul. *A presença da voz*. In: *Escritura e nomadismo: entrevistas e ensaios*. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

Discografia

LEGIÃO URBANA. *Legião Urbana*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1984.

_____. *Dois*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1986.

_____. *Que país é este 1978 / 1987*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1987.

_____. *As Quatro Estações*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1989.

_____. *Legião Urbana V*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1991.

_____. *Música para acampamentos*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1992.

_____. *O descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1993.

_____. *A Tempestade ou O livro dos dias*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1996.

_____. *Uma outra estação*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1996/1997.

_____. *Mais do mesmo*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1998.

_____. *Acústico MTV*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1999.

_____. *Como é que se diz eu te amo*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 2001.

_____. *As quatro estações ao vivo*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 2004.

RUSSO, Renato. *The Stonewall Celebration Concert*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1994.

_____. *Equilíbrio distante*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1995.

_____. *O último solo*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 1997.

_____. *Renato Russo Presente*. Rio de Janeiro: EMI-ODEON, 2003.

SOBRE OS AUTORES

André Demarchi é doutor em antropologia (UFRJ) e professor na Universidade Federal do Tocantins. Leciona no curso de ciências sociais do campus de Porto Nacional e no mestrado em comunicação e sociedade do campus de Palmas. É autor de livros, artigos e ensaios na área de antropologia, dentre os quais se destacam *Metoro Kukrádjá: um ensaio etnofotográfico sobre a estética ritual Mebêngokrê (Kayapó)* e *Direitos humanos e diversidades*.



Nesta etnografia impecável, André Demarchi nos convida a percorrer a complexa discussão dos conceitos de jovem e juventudes, suas práticas e representações, a partir de pesquisa antropológica e sociológica muito bem embasada. O autor nos conduz a percorrer os possíveis sentidos, significados e ressignificações continuamente praticadas até hoje a partir da produção e atuação da famosa banda Legião Urbana e dos legionários, como se autodenominam seus fãs. Aos legionários este livro abre a possibilidade de compreensão profunda da própria experiência vivida, contribuindo para a explicação da “grande fúria do mundo”. Aos não legionários, o livro fornece reflexão clara e exata dos lugares de produção dos sentidos e práticas da experiência do jovem e das juventudes. Livro importante, portanto, para compreendermos nosso momento cultural, a formação da experiência, sua produção social e, claro, sua história.



9 788560 487721