

# Os protestos de 2013

nos acordes do *rock nacional*



Manifestação de protesto em Niterói em 2013. *Folha de S. Paulo*, 2013, fotografia (detalhe).

*Rodrigo César Ribeiro Horta*

Mestre em História pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG). Professor de História na rede pública de Belo Horizonte. rodrigopaidolipe2014@gmail.com

## Os protestos de 2013 nos acordes do *rock nacional*

The 2013 protests in the national rock chords

*Rodrigo César Ribeiro Horta*

### RESUMO

Analisar a produção musical do *rock nacional* relativa às manifestações de 2013 é o intuito do artigo, que procura iluminar o elo operante entre música e política. A canção popular é pensada como uma linguagem artística produtora e veiculadora de representações sociais, que não apenas espelha a realidade, mas a constrói. Examinam-se 8 canções – e seus respectivos videoclipes – produzidos pelas bandas da geração 1980 acerca dos acontecimentos de junho de 2013 – que incidem sobre a participação e a recusa do autoritarismo, nutrindo, ao fim, o imaginário democrático no país. Almeja-se com este estudo contribuir com a compreensão da sociedade brasileira no tempo presente.

**PALAVRAS-CHAVE:** *rock nacional*; protestos de 2013; democracia.

### ABSTRACT

*Analyzing the musical production of national rock relative to the 2013 demonstrations is the intent of the article, that seeks to illuminate the link between music and politics. The popular song is thought of as an artistic language that produces and conveys social representations, which not only mirrors reality, but also constructs it. We examine 8 songs - and their respective video clips - produced by bands of the 1980s generation about the events of June 2013 - that focus on participation and the refusal of authoritarianism, nurturing, in the end, the democratic imaginary in the country. The purpose of this study is to contribute to the understanding of Brazilian society in the present time.*

**KEYWORDS:** *national rock*; protests 2013; democracy.



As manifestações sociais de junho de 2013, no Brasil, foram marcadas pela lógica “cada pessoa um cartaz”. Tornou-se habitual aos manifestantes resumirem suas demandas e seus dizeres no espaço de uma cartolina exibida durante as passeatas. As propostas, exigências e bandeiras de luta eram absolutamente variadas. Dentre os participantes houve quem se inspirasse na música popular brasileira para expressar sua insatisfação. Não faltaram menções a Chico Buarque, Caetano Veloso, Belchior, Zé Ramalho e, claro, Geraldo Vandré. As canções do *rock nacional*, estilo musical privilegiado neste artigo, também motivaram cartazes.

Legião Urbana e Cazuza foram os mais lembrados, sem dúvida. *Que país é este?*, pergunta-título do terceiro LP da banda brasiliense, lançado em 1987, ao lado da frase “Brasil, mostra tua cara”, cantada por Cazuza em canção de 1988, foram fartamente exibidas pelas ruas das cidades insurgentes.

“Paz sem voz não é paz, é medo”, do grupo O Rappa, também apareceu em inúmeros cartazes país afora.<sup>1</sup>

Em Belo Horizonte, afixado no posto de observação da Polícia Militar na Praça 7, um enorme cartaz amarelo trazia em letras verdes as palavras “não interessa o que diz o rei. Se no jogo não há juiz, não há jogada fora da lei”, trecho de “O exército de um homem só” (1990), da banda Engenheiros do Hawaii. Na mesma manifestação, aludindo igualmente a “leis”, dois participantes erguiam os versos “Aqui embaixo as leis são diferentes”, da canção “Zé Ninguém”, gravada em 1991 pelo Biquini Cavado e cantada pelos carapintadas nas mobilizações pró-*impeachment* do presidente Fernando Collor de Mello em 1992.

Os cartazes ganharam relevância nos protestos de 2013. Foram levantados aos milhares. Com uma linguagem de praça pública, apresentaram demandas e reivindicações que deram o tom das manifestações. Fizeram parte do imaginário daqueles que participaram ou acompanharam os atos políticos daquele ano. Eles assumiram uma função política e enunciativa: “Feitos à mão, em estilo agressivo, irônico e tosco, falando de tudo e de todos. Eles externalizaram as opiniões das pessoas comuns que, naquele momento, não precisavam mais da mídia tradicional para lhes dar voz nem da política partidária para lhes representar”.<sup>2</sup>

Na esteira dos pesquisadores da área da Comunicação Social, compreendendo os cartazes de protesto como processos comunicacionais de relevância social que desempenharam em 2013 o papel de uma mídia radical alternativa<sup>3</sup> aos meios de comunicação hegemônicos e aos espaços de enunciação tradicionais. As pautas das manifestações ficaram conhecidas graças a tais cartazes. Em certa medida, foram eles que esclareceram o porquê das revoltas.<sup>4</sup>

É possível identificar ainda nos cartazes de 2013 trechos de “Será”, “Geração Coca-Cola” e “Índios”, da Legião Urbana; “O tempo não para” e “Ideologia”, de Cazuza, “Somos quem podemos ser” e “Terra de gigantes”, dos Engenheiros, “Tâmo aí na atividade”, da banda Charlie Brown Jr., e “Aluga-se”, de Raul Seixas. A presença das canções do *rock* nacional durante as jornadas de junho nos mostra o elo operante entre *rock* e contestação e, talvez, nos dê sinais do reconhecimento do imaginário democrático difundido pelo primeiro ao longo das três décadas que precederam as manifestações.<sup>5</sup>

O propósito deste artigo é contribuir, do ponto de vista do conhecimento histórico, para o entendimento dos protestos de junho de 2013. Para tanto, examina-se a linguagem artística em busca do imaginário político então produzido pelas bandas de *rock* nacional, com a atenção voltada para questões

<sup>1</sup> Sobre os cartazes de 2013 ver site *Grafias de junho* em <<https://www.grafiasdejunho.org/principal>> Acesso em 30 out. 2021.

<sup>2</sup> SILVA, Rubens Rangel. *A emergência do cartaz nas jornadas de junho: políticas e insurgências da escrita e da imagem em contexto de protesto*. Tese (Doutorado em Comunicação Social) – UFMG, Belo Horizonte, 2021, p. 69.

<sup>3</sup> O termo “mídia radical alternativa”, concebido por John D. H. Downing, refere-se à mídia que expressa uma visão contrária às perspectivas hegemônicas, em geral desenvolvida em pequena escala, sob diversas formas – fanzines, cartazes, teatro de rua, grafite, vídeo etc. Ver DOWNING, John D. H. *Mídia radical: rebeldia nas comunicações e movimentos sociais*. São Paulo: Senac, 2004.

<sup>4</sup> Cf. SILVA, Rubens Rangel, *op. cit.*

<sup>5</sup> Sobre o assunto, ver HORTA, Rodrigo. *O imaginário político da Nova República nos acordes do Rock Nacional – 1982-1992*. Dissertação (Mestrado em História) – UFMG, Belo Horizonte, 2020.

concernentes à cidadania e à democracia. Em linhas gerais, como veremos, a produção roqueira foi de apoio, adesão, aprovação das manifestações. Suas canções foram seus cartazes.

### Música popular & História: notas teóricas e metodológicas

Marcos Napolitano sustenta que a música brasileira forma um enorme e rico patrimônio histórico e cultural. Nessa perspectiva, ele sublinha a relevância da canção popular urbana para o conhecimento histórico: “entre nós, brasileiros, a canção ocupa um lugar muito especial na produção cultural. Em seus diversos matizes, ela tem sido termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas sobretudo das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas”.<sup>6</sup> Por isso mesmo, a música popular brasileira tem sido considerada, cada vez mais, como fecunda para a História. É uma forma de narrativa sobre a moderna tradição brasileira, capaz de expor o país ao conhecimento de si e, ao fazê-lo, ampliar o círculo de intérpretes do Brasil.<sup>7</sup>

Valha-se da linguagem musical do samba, bossa, bolero, baião ou *rock*, os compositores brasileiros, a seu modo, contribuem para o debate de temas significativos da nação e, sob essa ótica, e devem ser encarados como “pensadores da cultura”.<sup>8</sup> Afinal, eles ajudaram a criar o Brasil, e precisam ser entendidos como “demiurgos do mesmo quilate de um Gilberto Freyre, um Sérgio Buarque, um Celso Furtado, um Darcy Ribeiro”, nos diz o sociólogo Francisco de Oliveira.<sup>9</sup>

No caso do objeto deste artigo, as canções que se referem aos eventos aqui examinados pretendem participar deles ou interpretar os acontecimentos, aludindo a eles sem, contudo, abordá-los diretamente. Para levar adiante meu propósito, analisarei conjuntamente alguns videoclipes, que são produtos da cultura midiática e integram um circuito de produção com itinerários semelhantes aos da canção. Articulado imagem e som, sua trajetória histórica também acompanha as mudanças técnicas ligadas à música popular. Em geral, videoclipes são produzidos lastreados na canção, portanto, constroem sentidos para essa ou aquela canção a partir da sobreposição de uma camada visual de significações.<sup>10</sup>

No plano teórico, o texto orienta-se pela concepção da cultura como um processo comunicativo cujas práticas e linguagens não só expressam, mas constroem a realidade. Vale, pois, a advertência de Peter Burke, de que “a tentação a que o historiador cultural não deve sucumbir é a de tratar os textos e as imagens de um certo período como espelhos, reflexos não problemáticos de seu tempo”.<sup>11</sup> Canções não são meramente ilustrações ou retratos de sua épo-

<sup>6</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História & música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 77.

<sup>7</sup> Cf. CAVALCANTE, Berenice et al. (orgs.). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*, 3 v. Rio de Janeiro-São Paulo: Nova Fronteira/Fundação Perseu Abramo, 2004.

<sup>8</sup> Cf. NAVES, Santuza. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

<sup>9</sup> OLIVEIRA, Francisco de. Nordeste: a invenção pela música. In: CAVALCANTE, Berenice et al., op. cit., p. 125.

<sup>10</sup> Cf. JANOTTI JÚNIOR, Jeder e SOARES, Thiago. O videoclipe como extensão da canção: apontamentos para análise. *Galáxia*, n. 15, São Paulo, jun. 2008.

<sup>11</sup> BURKE, Peter. *O que é história cultural?* Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005, p. 32.

ca. São representações, que, por suposto, não se separam do real: “O real é, ao mesmo tempo, concretude e representação”.<sup>12</sup>

Presume-se ainda o sentido político da música popular por sua capacidade de interferir nos tempos e espaços de uma comunidade, e não necessariamente pelas mensagens transmitidas como uma espécie de esclarecimento, conscientização ou incitamento à ação. Apesar da minha análise incidir sobre representações políticas das canções, examinando o discurso expresso por letra e música, isso não implica dizer que uma canção é política quando, e somente quando, apresenta um recado ou comentário sobre temática política.

Neste ponto recorro ao filósofo Jacques Rancière por julgar que canções possuem um caráter político de reconfiguração da “partilha do sensível”<sup>13</sup>, para além de suas mensagens ou causas políticas: “A arte não produz conhecimentos ou representações para a política. [...] Ela os produz não para a ação política, mas no seio de sua própria política [...] Ela produz, assim, formas de reconfiguração da experiência que são o terreno sobre o qual podem se elaborar formas de subjetivação políticas que, por sua vez, reconfiguram a experiência comum e suscitam novos dissensos artísticos”.<sup>14</sup>

Metodologicamente, este estudo baseia-se nas premissas delineadas pelos historiadores Marcos Napolitano e José Geraldo Vinci de Moraes, e guarda, com isso, a intenção de operar sincronicamente com três matérias: a linguagem própria do documento-canção; a visão de mundo que o autor/músico enuncia, traduz e atualiza; e o horizonte político e social que a canção evidencia e define mediante suas representações.<sup>15</sup> Estas, instrumento de interrogação da realidade histórica, são entendidas na acepção de construções de significados a partir das quais as pessoas percebem a realidade. São matrizes geradoras de práticas que constroem o mundo social na medida em que orientam atos e concebem identidades. Através delas os grupos e indivíduos dão sentido ao mundo, e estudá-las nos possibilita identificar o modo como uma realidade social é construída, pensada.<sup>16</sup>

Conceito correlato, e igualmente importante, é o de imaginário. Comunicável por intermédio de discursos, reúne as representações numa linguagem e configura-se como uma espécie de resposta que determinada sociedade dá aos seus conflitos e dilemas<sup>17</sup>: “O imaginário é elemento de transformação do real e de atribuição de sentido ao mundo”.<sup>18</sup> Segundo a perspectiva deste texto, há um imaginário da democracia nas linhas da canção popular, cujo conteúdo precisa ser fisgado na articulação da linguagem artística com o contexto histórico no qual ela se realiza, e que é sua fonte de significação. Sob



<sup>12</sup> PESAVENTO, Sandra Jatahy. Em busca de uma outra história: imaginando o imaginário. *Revista Brasileira de História*. v. 15, n. 29, São Paulo, 1995, p. 16.

<sup>13</sup> Rancière criou o conceito de partilha do sensível para pensar como arte e política se configuram. Ver RANCIÈRE, Jacques. *A partilha do sensível: estética e política*. São Paulo: Exo experimental org./Editora 34, 2005.

<sup>14</sup> RANCIÈRE, Jacques. Política da arte. *Urdimento: Revista de Estudos em Artes Cênicas*. v. 2. n. 15, Florianópolis, 2010, p. 53.

<sup>15</sup> Ver MORAES, José Geraldo Vinci de. História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*, v. 20, n. 39, São Paulo, 2000, e NAPOLITANO, Marcos, *op. cit.*

<sup>16</sup> Cf. CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, e *idem*, O mundo como representação. *Estudos Avançados*. v. 5, n. 11, São Paulo, 1991.

<sup>17</sup> Cf. BACZKO, Bronislaw. Imaginação social. In: LEACH, Edmund *et al.* *Enciclopédia Einaudi: Anthropos-Homem*. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1985.

<sup>18</sup> PESAVENTO, Sandra, *op. cit.*, p. 18.

este aspecto, o *rock* nacional fez circular na imaginação social a recusa ao autoritarismo e a valorização da dimensão participativa da cidadania.

## O *rock* nacional

O *rock* nacional<sup>19</sup> surgiu com força na música popular brasileira, em 1982, com as gravações inaugurais de *Barão Vermelho*, *As aventuras da Blitz*, *Tempos modernos* e *Cena de cinema*; os três primeiros LPs, lançados em setembro desse ano, pelas bandas Barão Vermelho e Blitz, e por Lulu Santos, respectivamente, e o último, novembro, por Lobão. Entre o verão de 1982 e dezembro de 1984 viveu-se uma espécie de primeira fase desse estilo musical, marcada pelo espontaneísmo e recurso ao humor nas composições. No campo simbólico, isso conduziu, até certo ponto, a uma contestação ao *mainstream* expresso pela MPB e à inserção de diversas bandas no mercado fonográfico e na cadeia midiática, o que potencializou o alcance de suas canções.

Uma outra fase se abriu em janeiro de 1985 com o megaevento Rock in Rio e com o lançamento do primeiro disco da banda Legião Urbana. O festival realizado em Jacarepguá, no Rio de Janeiro-RJ despertou, de uma vez por todas, o interesse da mídia e das gravadoras pelo *rock* nacional, enquanto o LP do quarteto brasiliense deslanchava e passava o seu recado. Assistiu-se, em 1985, a um *turnover* na trajetória do gênero, que conquistou, desde então, enorme ressonância social e cultural.

O Rock in Rio girou o seletor em direção ao profissionalismo, contribuindo para que os músicos tomassem consciência da importância de se entregar ao público *shows* com boa qualidade em iluminação, som, palco e *performance*. Nos LPs também se buscava recheá-los com uma mensagem que pudesse ser significativa. Janeiro de 1985, enfim, apontou os caminhos de melhora do *rock* nacional, seja em termos de qualidade técnica de *shows* e discos (dimensão mercadológica), seja em termos de um discurso poe(poli)ticamente mais elaborado (dimensão artística).

Em meio a isso, os roqueiros dos anos 1980 conferiram, em definitivo, cidadania ao *rock* no país. O argumento é do jornalista Arthur Dapieve: “Nem em seu momento de maior sucesso popular, a Jovem Guarda, ele conseguiu deixar de ser tratado, por quase todos, inclusive por alguns de seus cultores, como uma febre passageira, que logo os glóbulos verde-e-amarelos se encarregariam de expulsar do corpo da música brasileira, devolvendo-lhe assim sua sanidade. Estrangeiro numa nação de estrangeiros, o *rock* penou quase três décadas até conseguir, de fato e de direito, a cidadania brasileira”.<sup>20</sup>

Já a década de 1990 trouxe profundo abatimento devido à morte de Cazuza e de Renato Russo, ícones daquela geração vitimados pela aids. Em contrapartida, o aparecimento de outras bandas, originando como que uma espécie de segunda geração do *rock* nacional, deu ânimo e fôlego renovado ao cenário roqueiro. Diversificaram-se a sonoridade e as referências musicais (inicialmente vinculadas ao *punk* e à *new wave* anglo-americana), acentu-

<sup>19</sup> Refiro-me, especificamente, a um conjunto de bandas que despontaram e alcançaram o mercado fonográfico nos anos 1980, bem como a outras tantas das décadas seguintes que trilharam caminhos semelhantes. Designações como *Rock Brasil* e *BRock* são também comumente utilizadas.

<sup>20</sup> DAPIEVE, Arthur. *BRock – o rock brasileiro dos anos 80*. 3. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000, p.11.

ando o apelo a elementos estéticos próprios de vertentes como *reggae*, *rap*, *ska* e *funk*.

Os inúmeros festivais de *rock*, que levavam espectadores aos milhares a tais eventos, as vendagens igualmente volumosas e a bem-sucedida inserção nos meios de comunicação atestaram a relevância social e cultural do *rock* nacional – fenômeno que, a meu ver, se prolongou até os primeiros anos da segunda década deste século, quando ele viu declinar sensivelmente sua importância na cultura musical e na sociedade brasileiras.<sup>21</sup> Independentemente disso, a pesquisa acadêmica sobre esse estilo se avolumou no século 21.<sup>22</sup> Alguns pontos em relação ao seu entendimento histórico vem se desenhando nos estudos das últimas duas décadas e, de certa forma, podemos pensar na configuração de alguns pressupostos já consensuais no exame desse gênero musical.

Primeiro, a ideia de ruptura/oposição estética à MPB dos anos 1960-70 e o reconhecimento de que a geração de músicos do *rock* nacional operou fora da noção de “engajamento” assumida por artistas de grande expressão musical das décadas anteriores.<sup>23</sup> Segundo, o entendimento de que o *rock* nacional não foi um movimento articulado, com programa definido, seja cultural ou político, nem de inclinação partidária. O que, decerto, não fez dele um gesto despolitizado e alienado, mas o distinguiu de movimentos precedentes como o tropicalismo musical ou a canção engajada. Costuma-se, em trabalhos acadêmicos, situá-lo como uma manifestação artística espontânea, nascida na conjuntura histórica da redemocratização brasileira, portadora de significados e representações políticas, cujas canções, de maneira geral, conformam uma visão distópica da nação.<sup>24</sup>

Levando em conta a sua penetração social, o *rock*, ao que tudo indica, tornou-se hegemônico no campo musical dos anos 1980. Na década seguinte, dividiu espaço midiático e na indústria fonográfica com outros estilos, como o sertanejo, o axé e o pagode. Já no século 21, com a emergência de novas mídias e novos suportes para a gravação e divulgação de canções, verificou-se uma pulverização e segmentação da audiência, empurrando as bandas de *rock* para seu nicho.

Num intervalo de 30 anos, presenciou-se a convivência de três gerações distintas de roqueiros. As duas primeiras, mencionadas anteriormente, e uma terceira, surgida neste século, quando o vinil se converteu, em larga medida, em artefato de colecionador e o *compact disc* cedeu espaço para os forma-

<sup>21</sup> 2013 é, possivelmente um marco temporal do declínio do *rock* nacional. Indicativo disto seriam os lançamentos de discos da vertente pop, como os das cantoras Anita e Karol com K, trabalhos consagrados comercialmente, que passaram a ditar novos parâmetros musicais.

<sup>22</sup> Além do crescimento de dissertações e teses sobre essa temática, registre-se vale salientar o Congresso Internacional de Estudos do Rock promovido pela Unioeste em Cascavel-PR. O evento teve duas edições, uma em 2013 e outra em 2015, e reuniu centenas de trabalhos acadêmicos do Brasil e exterior.

<sup>23</sup> Sobre a relação entre o *rock* nacional e a MPB, ver NERCOLINI, Marildo e CAMINHA, Marina. O embate entre MPB e BRock: lembranças e esquecimentos como estratégias de legitimação. *Líbero*, v. 19, n. 37, São Paulo, jan.-jun., 2016.

<sup>24</sup> Destaco, entre outros, MARTINS, Bruno Viveiros. *Pro dia nascer feliz: a Nova República e o rock brasileiro na década de 1980*. Tese (Doutorado em História) – UFMG, Belo Horizonte, 2019, ROCHEDO, Aline. “Os filhos da revolução”: a juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980. Dissertação (Mestrado em História) – UFF, Niterói, 2011, e ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. “Brasil mostra a tua cara”: rock nacional, mídia e a redemocratização política (1982-1989). Dissertação (Mestrado em História) – Unesp, Assis, 2009.

tos digitais; tocar nas rádios e se apresentar na televisão perdia importância diante das *playlists* de *streaming*. Seja como for, as caracterizações aqui expostas, um tanto quanto esquemáticas, não dão conta da complexidade de cada geração, temática pela qual não enveredarei de maneira mais aprofundada, até porque me deterei em canções produzidas pela primeira geração do *rock* nacional, conhecida como “geração anos 80”, crescida durante a transição democrática brasileira e inclinada a interpelá-la por meio de acordes e versos.<sup>25</sup>

Com base na investigação sobre as representações elaboradas e veiculadas por roqueiros acerca dos protestos de 2013, selecionei oito canções. Analisarei também os videoclipes<sup>26</sup> originados dessas canções visando enriquecer a compreensão dos sentidos pretendidos pelas bandas, bem como as apropriações e releituras realizadas à luz das manifestações.

### Os protestos de 2013

A ocupação das ruas foi inicialmente convocada e organizada pelo Movimento Passe Livre (MPL)<sup>27</sup>, nascido em 2005 e, portanto, com experiência anterior nesse tipo de manifestação. A motivação para o MPL ir para as ruas da cidade de São Paulo, em junho de 2013, foi o reajuste da tarifa de ônibus de R\$ 3,00 para R\$ 3,20. Os governos estadual e municipal buscaram deslegitimar os manifestantes e deixaram a tarefa de “solucionar” a questão com a Polícia Militar (PM). O resultado foi uma repressão violenta e desmedida, com o uso de cassetetes, balas de borracha e gás lacrimogênio, para forçar o retorno deles às suas casas. O auge da repressão das forças policiais foi no dia 11 de junho. De início, a grande mídia comercial apoiou a ação enérgica do governo, rotulando, além do mais, os manifestantes de desocupados, vândalos, criminosos.<sup>28</sup> No entanto, as ações truculentas dos militares eram filmadas por celulares dos participantes dos protestos e transmitidas praticamente em tempo real pelas mídias sociais. E as imagens desmentiam a versão oficial e da grande mídia. A consequência foi a “diversificação” do movimento, que ganhou adesão de parte substancial da população e transbordou a pauta das passagens de ônibus.<sup>29</sup>

Em 14 de junho Fernando Haddad (PT) e Geraldo Alckmim (PSDB), prefeito da capital e governador do estado de São Paulo, respectivamente, anunciaram a manutenção da tarifa e criticaram os manifestantes. Daí em diante os protestos se estenderam. Mudaram de escala ganhando outras capitais: “Foi a massificação. Novas bandeiras tremularam à esquerda: por mais e

<sup>25</sup> A exceção será Jota Quest, banda identificada com a segunda geração, que despontou em meados da década de 1990.

<sup>26</sup> Videoclipes que circularam prioritariamente pelo YouTube, pois foram produzidos em um momento histórico em que a *internet* já suplantara a televisão como suporte de exibição desses audiovisuais.

<sup>27</sup> Sobre esse movimento, ver Movimento Passe Livre – São Paulo. Não começou em Salvador, não vai terminar em São Paulo. In: VÁRIOS AUTORES. *Cidades rebeldes: passe livre e as manifestações que tomaram as ruas do Brasil*. São Paulo: Boitempo, 2013.

<sup>28</sup> Cf. MENESES, Sônia. “Fora Collor” e marchas de junho: imprensa e construção de sentidos sobre as mobilizações populares de 1992 e 2013. *Resgate: Revista Interdisciplinar de Cultura*, v. XXII, n. 28, Campinas, jul.-dez. 2014, e SILVA, Daniel. Junho de 2013: crítica e abertura da crise da democracia representativa brasileira. *Revista Maracanan*. n. 18, Rio de Janeiro, jan.-jun., 2018.

<sup>29</sup> A socióloga Ângela Alonso propôs examinar junho de 2013 em três fases: a eclosão (6 a 10 jun.), a diversificação (11 a 16 jun.) e a massificação (17 a 24 jun.). Ver ALONSO, Ângela. A política das ruas: protestos em São Paulo de Dilma a Temer. *Novos Estudos Cebrap*, edição especial, São Paulo, jun., 2017.

melhor educação, saúde, salários, habitação, direitos, contra a Copa do Mundo e a Rede Globo. Junto veio repúdio a autoridades políticas, partidos, polícia. No Brasil e no exterior, pulularam críticas à brutalidade policial. A opinião pública tomou o lado dos manifestantes: o apoio pulou 22 pontos em cinco dias e chegou a 77%”.<sup>30</sup>

Nessa fase de “massificação” as ruas tornaram-se mais heterogêneas. A direita enxergou a porta entreaberta e também foi ao espaço público erguer seus cartazes. Emparelharam-se aos gritos de “fora Dilma” exibindo cartolinas com o “verás que um filho teu não foge à luta”. O argumento da ineficiência dos serviços públicos, no discurso dos conservadores, escorregou para o anti-estatismo, assim como o apartidarismo deslizou pouco a pouco rumo ao antipetismo.<sup>31</sup>

Mobilizando símbolos nacionais, retomando a “ética na política” do Fora Collor (1992), rechaçando partidos e instituições políticas e colando no PT a etiqueta da corrupção, esse grupo “patriota”, diminuto em 2013, distinguiu-se melhor posteriormente, hipertrofiando-se durante a disputa presidencial de 2014<sup>32</sup>, no rastro das bandeiras que levantou nas jornadas de junho ao dar loas à Operação Lava Jato e ao exibir seu viés reacionário, instigando o nacionalismo e idolatrando a ditadura militar.

Pesquisadores de diversas áreas acadêmicas procuraram entender a massa de pessoas nas ruas pressionando os poderes instituídos contra a pátria da República. Os sociólogos Matheus Ferreira e Fernando Tavares Jr. afirmaram que “as manifestações, enquanto interpretação mais ampla do Brasil, são também (e talvez principalmente) uma crítica aos donos do poder”.<sup>33</sup> Como as demandas vinham de todos os lugares, elas foram vistas como destituídas de unidade e de organização unitária. Estávamos diante de um “choque de democracia”, declarou o filósofo e cientista político Marcos Nobre<sup>34</sup> no calor dos fatos.

O historiador Daniel Silva identificou nisso tudo uma inflexão na abertura da crise do modelo democrático-representativo. O que estava em jogo nas manifestações, para ele, era a necessidade de mudanças do modelo pactuado em 1988, por meio de um imperioso realinhamento das práticas políticas dos representantes e do alargamento da dimensão participativa da democracia.<sup>35</sup> A cientista política Luciana Tatagiba compartilhou visão similar, por entender

---

<sup>30</sup> *Idem, ibidem*, p. 52.

<sup>31</sup> O antipetismo se traduz na veemente recusa ao Partido dos Trabalhadores (PT) e a seus projetos e símbolos. Apropria-se da tradição anticomunista, muito marcante pelo menos desde a Intentona de 1935, no imaginário político da direita. Ele constitui um fenômeno visceral de repulsa total e absoluta ao adversário, tratado como inimigo, ao invés de um oponente político. Foi fator central no giro direitista pós-2013, que, além de se manifestar estridentemente em favor do *impeachment* de Dilma Rousseff, estimulou o aparecimento de uma candidatura presidencial de extrema-direita (de Jair Messias Bolsonaro) viável eleitoralmente. Cf. MOTTA, Rodrigo Patto Sá. Anticomunismo, antipetismo e o giro direitista no Brasil. In: BOHOSLAVSKY, Ernesto *et al.* (orgs.). *Pensar as direitas na América Latina*. São Paulo: Alameda, 2019.

<sup>32</sup> Cf. ALONSO, Ângela, *op. cit.*

<sup>33</sup> FERREIRA, Matheus e TAVARES JR., Fernando. De 2013 a 2016: as ruas e ressignificações políticas. *CSOnline: Revista Eletrônica de Ciências Sociais*, n. 22, Juiz de Fora, jul.-dez. 2016, p. 63.

<sup>34</sup> NOBRE, Marcos. *Choque de democracia: razões da revolta*. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

<sup>35</sup> Ver SILVA, Daniel, *op. cit.*

que a jornada de junho “foi expressão eloquente da crise de representação das democracias contemporâneas”.<sup>36</sup>

E o setor cultural-artístico, como reagiu aos imensos protestos? O artigo pretende vasculhar canções à procura de resposta para essa indagação. O foco, como já frisei, será um estilo musical específico, o *rock* nacional. Trata-se de, por essa via, estudar o imaginário político produzido pelas bandas de *rock* acerca dos protestos. Afinando a pergunta: que leitura política elas fizeram do junho de 2013?

### Os protestos sob a ótica dos roqueiros

Alguns músicos buscaram, por intermédio de suas canções, participar do movimento. Não era o caso de apenas refletir sobre o evento ou de tentar compreendê-lo, e sim de participar dele. Algumas bandas pretendiam estar nas ruas e, se não o fizeram de corpo presente, fizeram-no mediante suas produções musicais. O desejo de participação fica claro nos videoclipes das canções “Zé Ninguém” e “As coisas não caem do céu”, respectivamente do Biquini Cavado<sup>37</sup> e de Leoni.<sup>38</sup>

O Biquini o divulgou no YouTube em 24 de junho de 2013. Ao contrário de Leoni, que compôs sua canção especificamente para interpelar os acontecimentos de junho, o Biquini valeu-se de uma composição antiga de seu repertório – “Zé Ninguém”, gravada em 1991. Sua letra relembra a falta de mecanismo de participação política dos cidadãos, ao sugerir um Estado distante da sociedade. Tomando o cidadão comum por um “Zé Ninguém”, ela cria a imagem de duas castas bem distintas: a de baixo, ocupada pelo povo; e a dos ministros e magnatas, integrada pela elite política e econômica: “Cada dia eu levo um tiro/ que sai pela culatra/ eu não sou ministro, eu não sou magnata/ eu sou do povo, eu sou um Zé Ninguém/ aqui embaixo as leis são diferentes.”<sup>39</sup>

O clipe de “Zé Ninguém”<sup>40</sup> inicia-se com um texto, sob fundo preto, anunciando que “o Biquini Cavado tem orgulho dos heróis que estão nas ruas realizando um movimento pacífico e fazendo história no nosso país. Vamos mudar o cenário nacional”. O verbo ir na primeira pessoa do plural sinaliza a intenção de participação. E a adjetivação do movimento como pacífico dá pistas do fio condutor escolhido para a elaboração do videoclipe: realçar a violência militar. Não à toa, no *frame* seguinte ouvem-se os manifestantes gritando “sem vi-o-lên-cia! Sem vi-o-lên-cia!”.

A estratégia foi simples e direta, compor o clipe com imagens das manifestações retiradas da *internet*, enfatizando fotografias e filmagens da repressão policial. Cenas dos manifestantes confrontados pela Polícia Militar são exibidas ao som ritmado da bateria de par em par com o contrabaixo funkeado.

<sup>36</sup> TATAGIBA, Luciana. 1984, 1993 e 2013. Sobre ciclos de protestos e democracia no Brasil. *Política & Sociedade*, v. 13, n. 28, Florianópolis, 2014, p. 56.

<sup>37</sup> Originalmente formada por Bruno Gouveia (voz), Álvaro Birita (bateria), Miguel Flores (teclado), André Sheik (baixo) e Carlos Coelho (guitarra), a banda continua em atividade (sem o baixista da primeira formação, que a deixou em 2000).

<sup>38</sup> Hoje em carreira solo, fez parte das bandas Kid Abelha (1984-1985) e Heróis da Resistência (1986-1993).

<sup>39</sup> “Zé Ninguém” (Álvaro, Bruno, Coelho, Miguel e Sheik), Biquini Cavado. *Descivilização*. LP PolyGram, 1991.

<sup>40</sup> Disponível em <[https://www.youtube.com/watch?v=\\_KGmfeZf9gs&t=1s](https://www.youtube.com/watch?v=_KGmfeZf9gs&t=1s)>. Acesso em 6 nov. 2021.

do, entrecortado por *riffs* de guitarra que confere à música vigor, vitalidade, intensidade. A narrativa visual nos mostra a alternância de imagens, entre as ruas completamente tomadas por pessoas erguendo seus cartazes de insatisfação e a ação desmedida das forças repressivas. Uma mulher recebendo um jato de *spray* no rosto disparado por um policial, a tropa de choque atirando, a cavalaria avançando, manifestantes sendo imobilizados e detidos. No trecho final do clipe, eis que aparece empunhando um cartaz com os dizeres “aqui embaixo as leis são diferentes”, extraídos da própria canção “Zé Ninguém”.

Leoni, no videoclipe de “As coisas não caem do céu”<sup>41</sup>, pôs igualmente em relevo a presença militar nas ruas. Contudo, preferiu focar a relação manifestantes-militares pelo ângulo oposto. Não pela confrontação, mas pelo esforço do entendimento. O clipe traz em seu início uma mensagem endereçada aos que foram às ruas: “Esta é a minha homenagem a uma geração que está ensinando ao país que as coisas não caem do céu”. A música se desenvolve em voz e violão, sem a agressividade de “Zé Ninguém”, cujo tom é de denúncia, em versos como “a zona continua no Congresso”, “tudo aqui acaba em samba/ no país da corda bamba”. A composição de Leoni realça a necessidade do gesto participativo por parte dos cidadãos. De toda maneira, ambas as canções se completam. São os lados da mesma moeda democrática. A criticidade e o olhar atento à ação dos governantes, de um lado, e, do outro, a mobilização popular pela participação nos assuntos políticos.

A canção começa claramente afirmando a importância do envolvimento na política: “Será que a gente se esquece/ ou nunca chegou a saber/ que esse mundo é nosso quando a gente toma posse/ arregaça as mangas e faz o que tem que fazer?” Em seguida questiona a apatia, a indiferença diante de matérias de interesse coletivo,

*Por que todo mundo reclama  
Do que lê de manhã no jornal?  
Mesmo sem mexer um dedo se acha no direito de se achar acima  
Muito acima de tudo que é mal  
Não imagina ter nada com isso  
Alguém, mas não nós, tem que resolver*<sup>42</sup>

E se encerra em um refrão que volta a grifar a relevância da participação em uma sociedade democrática: “Esquece a esperança e entra na dança/ que as coisas não caem do céu”.

Entrar na dança, participar, era o objetivo de Leoni, do Biquini e de outras bandas do *rock* nacional em 2013. Se não pisando as ruas das cidades lado a lado com os manifestantes, ao menos legitimando e apoiando o movimento ludicamente, em versos, rimas e melodias. As canções funcionavam para os músicos como os cartazes, os milhares de cartazes agitados em vias públicas clamando pelo aprofundamento da democracia brasileira.

As imagens das ruas selecionadas no clipe de “As coisas não caem do céu” priorizam momentos dos manifestantes caminhando de mãos dadas, festejando, tocando instrumentos musicais, se abraçando. Os policiais, por sua

<sup>41</sup> Disponível em <<https://www.youtube.com/watch?v=ylwxUGI6qnY>>. Acesso em 6 nov. 2021.

<sup>42</sup> “As coisas não caem do céu” (Leoni), Leoni. *Single* independente, 2013.

vez, são mostrados em posição de passividade, observando. Em um *frame* um deles, inerte, recebe o abraço de um jovem. Em outro, veem-se um militar estático e um outro jovem, ajoelhado à sua frente, lhe oferece uma flor.

O Biquini Cavado, como realcei, jogou luz no momento inicial dos protestos, sobretudo entre 11 e 17 de junho, quando, ainda predominantes na cidade de São Paulo, as manifestações foram duramente reprimidas pela Polícia Militar, a mando do governador Geraldo Alckmim. A grande imprensa apoiou a PM. A revista *Veja*, por exemplo, ironizou e desqualificou os manifestantes:

*Há uma grande chance de que boa parte da rapaziada que, na semana passada, foi às ruas esteja apenas dando vazão às pressões hormonais pelo exercício passageiro do socialismo revolucionário [...]. As minorias que participaram ativamente do quebra-quebra são os suspeitos de sempre: militantes de partidos de extrema-esquerda (PSTU, PSOL, PCO, e PC do B) militantes radicais de partidos de centro-esquerda (PT e PMDB), punks e desocupados de outras denominações tribais urbanas.<sup>43</sup>*

Leoni, por sua vez, mirou o momento seguinte, que o historiador Daniel Silva chamou de segundo tempo das manifestações. Tempo em que o movimento se espalhou por diversas cidades brasileiras, avolumando-se o número de pessoas nas ruas. Sem lideranças, as pautas reivindicadas foram muitas, seguindo a lógica do “cada pessoa um cartaz”. Ainda que a presença policial nas ruas fosse constante e ocorressem choques entre manifestantes e autoridades, a repressão violenta e desmedida da PM-SP, efetuada entre 13 e 17 de junho não repetiu com a mesma proporção.

Guilherme Bryan define o videoclipe como “um gênero audiovisual relativamente curto – dura, em média, de 2 a 3 minutos – [que] gira em torno de uma única canção específica”.<sup>44</sup> Afirma ainda que esse audiovisual possui duas vertentes complementares: a promocional, vinculada ao mercado, e a artística, espaço de experimentações e apostas de seus realizadores. Contudo, os videoclipes observados aqui parecem não se circunscrever nessa a tal dicotomia arte/mercado somente, pois assumem forte caráter político. Destacar também que se tratam de videoclipes realizados em uma fase pós-MTV, quando os audiovisuais migraram para as novas mídias de comunicação, especialmente a *internet*.

Proliferaram, na época, cartazes em que se lia “Você aí fardado também é explorado”. Replicada em diversas cidades, essa convocatória à adesão dos policiais ao movimento das ruas inspirou a banda paulista Titãs. Analisei uma de suas canções canção dos Titãs mais à frente. Antes, porém, faço uma distinção entre as composições do *rock* nacional sintonizadas com as manifestações de 2013. Músicas como as de Leoni e do Biquini Cavado são canções de intervenção; elas tencionavam, exatamente isso, intervir no debate político do momento, no calor da hora. Todavia, encontraremos ainda canções feitas *a posteriori*, inclinadas à reflexão acerca do evento passado, bem como outras que não se referem explicitamente ao junho de 2013, porém foram por ele influenciadas.

<sup>43</sup> *Veja*, 19 jun. 2013, *apud* MENESES, Sônia, *op. cit.*, p. 18.

<sup>44</sup> BRYAN, Guilherme. A linguagem do videoclipe. 2009. Disponível em <<https://planetapontocom.org.br/revista/edicoes-antiores-entrevistas/a-linguagem-do-videoclipe>>. Acesso em 17 nov. 2022.

De qualquer forma, as composições analisadas aqui se inserem num espaço de experiência marcado pelo embate com os governos militares e um horizonte de expectativas ancorado na ideia de uma República democrática. Configurou-se uma experiência socialmente compartilhada, da peleja pela superação do autoritarismo e efetivação da democracia, na qual a luta pelos direitos políticos e pela liberdade de expressão era o mote matricial. Estratos de experiência temporal materializada pelas Diretas Já, pela traumática administração de José Sarney, pela Constituinte, pelo impedimento do presidente Collor, pelos seis pleitos presidenciais pós-militares e pela eleição de um ex-sindicalista (Luiz Inácio Lula da Silva) desaguaram no tempo presente dos músicos. Já no plano das expectativas, vicejou a ideia de que o futuro seja preenchido, em termos gerais, com as garantias individuais e sociais consolidadas na Constituição de 1988. Um futuro em que a promessa de 3 de outubro de 1988 se cumpra, se derrame na trama social e invada o plano cotidiano do cidadão comum.<sup>45</sup>

Três meses depois do ciclo de manifestações realizou-se no Rio de Janeiro a quinta edição do festival Rock in Rio. Os representantes do *rock* nacional aproveitaram a ocasião para externarem suas ideias acerca dos eventos políticos ocorridos em junho de 2013. A banda mineira Jota Quest<sup>46</sup> subiu ao palco às 18:30 horas de um domingo, 15 de setembro, citou os protestos e louvou "cada brasileiro que foi para a rua lutar pelo que acredita". Com Rogério Flausino enrolado na bandeira brasileira, executou a canção "De volta ao planeta"<sup>47</sup>, e o vocalista aproveitou para cobrar: "A macacada quer saúde, educação, respeito, justiça", antes de cantar trecho de "Brasil", de Cazuza, canção emblemática da década de 1980 com o célebre refrão "Brasil mostra sua cara".

Na noite anterior do megaevento a banda Capital Inicial<sup>48</sup> havia tocado "Saquear Brasília", um *rock* agressivo com ácida crítica aos políticos. No vocal Dinho Ouro Preto performou a canção usando um nariz de palhaço, e, antes do primeiro acorde anunciou: "parece que todo o pessoal de Brasília enxerga o povo assim".

*Excelentíssimo*  
*Deita e dorme com os anjos*  
*Sereníssimo [...] É uma maravilha ser poderoso em Brasília*  
*Eles mentem e não sentem nada*  
*Eles mentem na sua cara [...]*  
*Nobre colega, acha que a nação inteira*  
*É surda e cega*  
*Hipocrisia todo dia*  
*Tragam os seus amigos*

<sup>45</sup> Para as categorias históricas de "espaço de experiência" e "horizonte de expectativas", ver KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/PUC-Rio, 2006.

<sup>46</sup> Rogério Flausino (voz), Marco Túlio (guitarra), PJ (baixo), Paulinho (bateria) e Márcio Buzelin (teclados).

<sup>47</sup> "De volta ao planeta" (Marco Túlio, PJ e Rogério Flausino), Jota Quest. *De volta ao Planeta*. CD Sony, 1998. Lançada em 1998, ela dialogava com "Planeta dos macacos", série cinematográfica norte-americana dos anos 1970. Centra crítica no governo FHC e o desemprego. A canção foi identificada como um brado contra os desmandos dos governantes.

<sup>48</sup> Originalmente, Dinho (voz), Flávio Lemos (baixo), Fê Lemos (bateria) e Loro Jones (guitarra), que viria a ser substituído em 2002 por Yves Passarell.



*Tragam os seus pais  
Tragam os seus filhos  
E também as suas filhas  
Pra saquear Brasília*<sup>49</sup>

O Skank<sup>50</sup> integrou-se igualmente no apoio às manifestações ao tocar um trecho de “Vem pra rua”. Música concebida para ser *jingle* da campanha publicitária da Fiat na Copa das Confederações da Fifa de 2013, ela acabou sendo apropriada e cantada nas ruas pelos manifestantes durante as jornadas de junho.

O Rock in Rio é um festival consagrado internacionalmente. Ao utilizar suas apresentações para se referirem às manifestações de rua, os músicos referendavam o movimento. É bem verdade que tal apoio não se circunscreveu aos limites do *rock* nacional e tampouco ao Rock in Rio, tanto que artistas de gêneros distintos, como Elza Soares, Tom Zé, Criolo, Tom Morelo, Seu Jorge e outros mais manifestaram sua adesão à voz – ou vozes – das ruas.<sup>51</sup>

### Pós-2013

Em 2014 encontramos três canções do *rock* nacional inspiradas ou alusivas às manifestações de junho do ano anterior. “Fardado”, lançada em maio pelos Titãs<sup>52</sup>, “Livre”, do Biquini Cavado, e “Viva a revolução”, gravada em disco homônimo pelo Capital Inicial.

Os Titãs compuseram “Fardado” a partir de um cartaz em que se lia “Você aí fardado também é explorado”. Assim, a banda enfocou a ação policial durante os protestos, a exemplo do Biquini Cavado no clipe “Zé Ninguém”. Aliás, é importante lembrar que as duas bandas surgiram na década de 1980, quando o país experimentava a transição democrática pós-generais presidentes. Pertencem, portanto, a uma parcela urbana de uma geração caracterizada por seu pendor a pensar politicamente o Brasil em sua produção musical. Foram parte de uma geração<sup>53</sup> integrada por muitos jovens – não todos, claro – que rejeitaram valores autoritários e questionaram o militarismo típico da ditadura.<sup>54</sup>

<sup>49</sup> “Saquear Brasília” (Dinho Ouro Preto e Alvin L), Capital Inicial. *Saturno*. CD Sony, 2012.

<sup>50</sup> Samuel Rosa (guitarra e voz), Lelo Zaneti (baixo), Haroldo Ferreti (bateria) e Henrique Portugal (teclados).

<sup>51</sup> A socióloga Ângela Alonso, *op. cit.*, identifica três repertórios de confronto distintos disputando espaço nas ruas de 2013: o socialista, o autonomista e o patriota. Ver ALONSO, Ângela, *op. cit.* Por sinal, o cientista político André Singer ressalta que “junho representou o cruzamento de classes e ideologias diferentes e em alguns casos, opostas”. SINGER, André. *O lulismo em crise: um quebra-cabeça do período Dilma (2011-2016)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2018, p. 124.

<sup>52</sup> Constituída em 1982 por Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer, Nando Reis, Paulo Miklos, Ciro Pessoa, André Jung, Sérgio Britto, Tony Bellotto e Branco Mello. Atualmente apenas os três últimos integram a banda.

<sup>53</sup> “A geração diz respeito a uma similaridade de situação num mesmo tempo histórico: as pessoas de um mesmo grupo etário têm uma localização comum na dimensão histórica do processo social [...] A similaridade não é dada somente pela contemporaneidade, mas pela possibilidade de partilhar as mesmas experiências colocadas por circunstâncias históricas e sociais comuns”. ABRAMO, Helena. *Cenas juvenis: punks e darks*. São Paulo: Página aberta, 1994, p. 47.

<sup>54</sup> Cf. HORTA, Rodrigo. A Nova República nos acordes do Rock Nacional. *SCIAS-Arte/Educação*, v. 8, n. 2, Belo Horizonte, jul.-dez. 2020.

Os Titãs já haviam confrontado o autoritarismo no LP *Cabeça dinossauro* (1986), no qual, além da polícia, outras instituições como o Estado, Igreja, família foram interpeladas em canções que se opunham a formas e procedimentos autoritários. A banda também explorou a temática em “KGB”, datada de 2003. Em “Fardado” os Titãs reverberam a voz das ruas predispostas a recusar a violência e o autoritarismo. Calçados em uma sonoridade bem pesada, eles verbalizam:

*Ponha-se no meu lugar  
 Ponha-se no seu lugar  
 Ponha-se no meu lugar  
 No meu lugar  
 Você também é explorado  
 Fardado  
 Você também é explorado aqui<sup>55</sup>*

O interlocutor seguramente é um militar, convidado a um só tempo a exercitar a alteridade e frear o ímpeto arbitrário – embora não dito na canção, ímpeto não respaldado pelo Direito, infere-se. O videoclipe, ao contrário dos outros analisados aqui, não recorre a cenas dos protestos. Os integrantes da banda performam a canção vestindo ternos nas cores vermelho e preto e com os rostos cobertos por maquiagem que remetem ao personagem Coringa, do filme *Batman*. O excesso de luzes, a agilidade da câmera em cenas de cortes rápidos e a dança dos músicos, somados à batida intensa do baixo e da bateria, cortados por um enérgico *riff* de guitarra, tudo cria uma sensação de tensão, típica de quem sofre agressão policial.

A chave de leitura das manifestações, na linguagem artística dos Titãs, é a da denúncia da violência policial. A narrativa cancional, no entanto, sugere ainda a necessidade de luta pela cidadania, em versos que se reportam ao ordenamento jurídico, às leis, como em “Por que você não abaixa essa arma?/ O meu direito é seu dever/ Por que você não usa essa farda/ Pra servir e pra proteger?”<sup>56</sup> O trecho “o meu direito é o seu dever” é uma espécie de síntese do *caput* do artigo 5º (direito à segurança) e do artigo 144 da Constituição brasileira de 1988, que visa garantir a segurança pública como dever do Estado, *inter alia*, a ser efetivado, , pela Polícia Militar.

O Capital Inicial, por sua vez, optou por ler os protestos pretensamente numa perspectiva revolucionária, ao bradar “Viva a revolução” – como se fora um eco das manifestações de junho de 2013, nas quais o vocalista Dinho Ouro Preto fez questão de estar de corpo presente. O disco, lançado em julho de 2014 pela Sony Music, conta com sete canções que, de algum modo, dialogam com aqueles protestos. Ele se abre com uma mistura de *rock*, *hip hop* e *rap* em “Viva a revolução”, cuja letra recria o esbarro das ruas entre manifestantes e forças policiais

*Bomba de gás em nome da paz  
 Não é capaz de impedir o meu povo*

<sup>55</sup> “Fardado” (Sérgio Britto e Paulo Miklos), Titãs. *Nheengatu*. CD Som Livre, 2014.

<sup>56</sup> *Idem*.

Aonde "cê" vai o governo te trai  
 A mesma história de novo  
 Com flores no cabelo  
 E lágrimas nos olhos  
 Fumaça na cabeça  
 E flechas no seu coração  
 E vamos todos para a rua  
 Onde todos cantarão  
 Viva a revolução<sup>57</sup>

Ao aticar a memória dos acontecimentos, ela funciona como um chamado à ação. Salienta a necessidade de uma postura sempre atenta e combativa politicamente, algo fundamental na prática cidadã. Dinho destacou esse pendor à ação nas novas gerações ao falar do que o levou a compor a canção. "Gostei do fato de os protestos não terem uma liderança nem uma reivindicação muito clara, mas um desejo de mudança. Sou de uma geração acostumada com a decepção e acho ótimo que exista esse combustível na garotada".<sup>58</sup>

A ausência de lideranças – traço marcante dos protestos motivou outra canção da banda, em que se ouve:

Foi eleito, é suspeito  
 O governo, sou contra  
 Hoje sou apenas um  
 Amanhã sou dois ou três  
 Um dia, um milhão  
 E o meu grito vai ser um furacão  
 Não tenho nome nem você<sup>59</sup>

Além do anonimato das lideranças – elemento que Ferreira e Tavares Jr.<sup>60</sup> apontaram como a grande novidade em relação a protestos de rua anteriores –, a canção evoca a rejeição aos políticos e o agigantamento das manifestações, aspectos igualmente significativos dos protestos de junho de 2013.

Voltando à canção-título, o videoclipe de "Viva a revolução" transmite a ideia da violência, do choque, do embate que ela enuncia. Alterna imagens dos músicos tocando seus instrumentos com outras em que, com os rostos cobertos, eles seguram, ameaçadoramente, martelos e coquetéis molotov. Inevitável a associação com a tática *black bloc*<sup>61</sup> presente nos protestos de junho de 2013. O videoclipe se desenrola em meio a muita fumaça. Há um fito de acionar uma suposta imaginação revolucionária.

A última composição que analisarei é "Livre", do Biquini Cavado, que consta do DVD comemorativo dos 30 anos da banda, gravado em 31 de maio de 2014, no Palácio da Música Oscar Niemeyer, em Goiânia. Sendo uma

<sup>57</sup> "Viva a revolução" (Flávio Lemos, Fê Lemos, Dinho Ouro Preto e Yves Passarel), Capital Inicial. *Viva a revolução*. EP Sony, 2014.

<sup>58</sup> *Apud* FUSCALDO, Chris. Release do EP *Viva a revolução*, *op. cit.*

<sup>59</sup> "Não tenho nome" (Flávio Lemos, Fê Lemos, Dinho Ouro Preto e Yves Passarel), Capital Inicial. *Viva a revolução*, *op. cit.*

<sup>60</sup> FERREIRA, Matheus e TAVARES JR., Fernando, *op. cit.*

<sup>61</sup> Forma de ação direta contra símbolos dos poderes financeiro e político surgida na Alemanha, que Ângela Alonso aponta como parte do repertório autonomista, uma das novidades de 2013. Ver ALONSO, Ângela, *op. cit.*

das quatro canções inéditas apresentadas ao público, ela se inspirou nas jornadas de junho, sem, contudo, pretender estabelecer um diálogo explícito e direto nem ser uma representação daqueles acontecimentos.

Sua temática central soa como brado pela liberdade. Com frases que valorizam as liberdades individuais e políticas, os versos “vou pra rua, vou mostrar o meu desejo de mudar/ vou usar a minha voz que não sabia mais gritar” a conectam a 2013. Eis um trecho de “Livre”:

*Será que alguém sabe dizer onde a liberdade está?  
Perguntei a meio mundo mas ninguém pode falar  
Em verdades tão veladas, em mentiras descaradas  
Quando a liberdade é poder  
Livre, pra pensar e pra poder dizer  
Livre, pra você amar quem quiser  
Livres, é o que nós precisamos ser  
Temos tanto pra sonhar, pra viver  
Entre nós não há mais tempo pra se perder<sup>62</sup>*

Registrada com uma sonoridade *pop* moderna, a gravação é marcada por duas guitarras bem consistentes, enquanto o vocal pronuncia a palavra “livre” como um grito. O videoclipe, em *motion design*<sup>63</sup>, acompanha essa verve de contemporaneidade. As ilustrações apresentadas incorporadas a ele sugerem pensar a liberdade em chave ampliada, *pari passu* da letra. Em sua autobiografia, o vocalista Bruno Gouveia falou sobre o que motivou “Livre”:

*pela televisão, [vimos] as primeiras manifestações de 2013 contra o governo na avenida Paulista, em São Paulo. Isso nos fez pensar sobre como o país estava calado há muitos anos e meio que desabafando nas ruas por tudo que andou engolindo. As manifestações se transformaram em briga, com policiais, vandalismo, sob nossos olhos atentos e reflexivos ao que seria o começo de uma grande mudança e polarização pelo país. Livre nasceu dessa postura, em prol de uma liberdade que se busca mas também que deve ser cobrada de cada um.<sup>64</sup>*

### Canções como cartazes

Desde os acontecimentos de 2013 pesquisadores de diversas áreas investiram em estudos para ampliar a compreensão dos protestos. Em geral, concordam que se trata de um momento histórico ainda em aberto. Bignotto recomenda: “insira-o em um conjunto de transformações da vida democrática brasileira que ainda não encontrou seu fim”.<sup>65</sup> Muitos analistas costumam subscrever a opinião de Marcos Nobre, para quem as revoltas evidenciaram o total descompasso do sistema político com as ruas e, em última instância, sinalizavam que era o aprofundamento da democracia que estava em jogo.

<sup>62</sup> “Livre” (Álvaro Birta, Miguel Flores, Carlos Coelho e Bruno Gouveia), Biquini Cavadao. *Me leve sem destino*. DVD Sony, 2014.

<sup>63</sup> Ramificação do design gráfico que realiza trabalhos por meio do uso da animação.

<sup>64</sup> GOUVEIA, Bruno. *É impossível esquecer o que vivi*. Lisboa: Chiado, 2019, p. 392 e 393.

<sup>65</sup> BIGNOTTO, Newton. *O Brasil à procura da democracia: da proclamação da República ao século XXI (1899-2018)*. Rio de Janeiro: Bazar do Tempo, 2020, p. 214.



O olhar dos artistas, em meu entendimento, fundou-se em dois eixos, por mais panfletário que possa parecer: a participação e a recusa da violência. Ricardo Mendonça, cientista político da UFMG, chamou atenção para o fato de que a dimensão da participação foi a mais recorrente na visão dos próprios manifestantes. Para tanto ele levou adiante uma pesquisa buscando mapear as dimensões<sup>66</sup> da democracia na ótica dos participantes dos protestos de 2013. A ideia de que a ampliação da participação era o seu maior móvel apareceu na fala de 51% dos seus entrevistados.<sup>67</sup> Silva sustentou interpretação afim ao afirmar que o “alargamento da dimensão participativa que compõe o modelo democrático vigente” foi um dos pilares das manifestações<sup>68</sup> Já Luciana Tata-giba destacou que tais protestos, embora decorrentes da crise de representação de nossa democracia, não deram lugar ao desencanto nem se traduziram em apatia; antes, “deu[ram] curso também a uma aposta na participação como forma de solução dos problemas”.<sup>69</sup>

A participação dos cidadãos na produção coletiva da política atravessa centralmente os debates sobre democracia. Não apenas os debates acadêmicos, diga-se de passagem. O próprio *rock* nacional, mediante suas canções, mesmo que de maneira simplificada, debate o tema desde os anos 1980, questionando, inclusive, os limites da participação institucionalizada pela prática eleitoral.<sup>70</sup> No caso de 2013, ao proclamarem que “esse mundo é nosso quando a gente toma posse, arregaça as mangas e faz o que tem que fazer”, alertando que “as coisas não caem do céu” (Leoni), ou ao anunciarem que “vou pra rua, vou mostrar o meu desejo de mudar” (Biquini Cavado) ou ainda que “a multidão está na rua de novo, vamos embarcar nesse trem”<sup>71</sup> (Skank), é precisamente a dimensão participativa que a linguagem musical mobiliza.

Noutro eixo, ganhou a violência policial na repressão às manifestações – particularmente na cidade de São Paulo –, sintomática da tradicional tendência à impermeabilidade do Estado brasileiro à participação popular, somente contornado, em parte, à custa de muita luta. A ênfase conferida à imoderação militar durante os atos pelos músicos do *rock* nacional deve ser vista como uma recusa aos valores autoritários. Recusa feita por uma geração de artistas que, contemporâneos da transição democrática brasileira, apostaram, uma vez mais, no alargamento da cidadania e referendaram/endossaram/abraçaram/legitimaram as ruas no plano artístico-cultural.

Enfim, as bandas *rock* nacional partilharam com a maioria dos manifestantes a sensação de que as garantias democráticas e os direitos de cidadania inscritos na Constituição de 1988 precisavam sair do papel e ser efetivadas, operadas no cotidiano. Acontece que “na História sempre ocorre um pouco

<sup>66</sup> O campo da teoria democrática, segundo Ricardo Mendonça, assenta-se sobre sete dimensões: (1) autorização popular para o exercício do poder político; (2) participação e autogoverno; (3) monitoramento e vigilância sobre o poder político; (4) promoção da igualdade e defesa de grupos minorizados; (5) competição política e pluralismo; (6) discussão e debate de opiniões; (7) defesa do bem comum. Ver MENDONÇA, Ricardo. Dimensões democráticas nas jornadas de junho: reflexões sobre a compreensão de democracia entre manifestantes de 2013. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 33, n. 98, São Paulo, 2018.

<sup>67</sup> Ver *idem*.

<sup>68</sup> SILVA, Daniel, *op. cit.*, p. 87.

<sup>69</sup> TATAGIBA, Luciana, *op. cit.*, p. 56.

<sup>70</sup> Ver HORTA, Rodrigo. *O imaginário político da Nova República nos acordes do Rock Nacional*, *op. cit.*

<sup>71</sup> “Multidão” (Samuel Rosa e Nando Reis), Skank. *Velocia*. CD Sony, 2014.

mais ou um pouco menos do que está contido nas premissas”.<sup>72</sup> A interpretação corrente era de que vivíamos inequivocamente o segundo caso. Por isso, nas canções dos roqueiros, não faltou o aplauso e a adesão aos manifestantes, movidos pelo impulso de atualizarem “o sonho e a utopia moderna de igualdade, liberdade e *res publica*”.<sup>73</sup>

Provavelmente, pouco depois, deixaram notas e acordes em suspenso e entristeceram o tom, aflitos, preocupados, como tantos, ao observarem o giro do Brasil pós-eleições 2014 e verem a costura se abrindo.<sup>74</sup> 2013 prometia substancial afirmação democrática no Brasil. Não cumpriu. Ao contrário, os anos seguintes caminharam no rumo do enfraquecimento das instituições democráticas. Se as jornadas de junho animaram os espíritos de tantos brasileiros, já o Brasil pós-2013, causou surpresa, estarecimento e uma certa desilusão em vários dos nossos melhores pensadores sociais.<sup>75</sup> Como comenta o filósofo Newton Bignotto, “embora nos primeiros anos do século XXI tenhamos vivido a ilusão de que o país havia encontrado uma maneira de fortalecer a democracia, combatendo as desigualdades, desenvolvendo os direitos das minorias, aumentando a participação da população na vida política, a segunda década do século trouxe uma amarga surpresa”.<sup>76</sup>

Para ele, a natureza fragmentária das reivindicações migrou para a vida política. Com isso, o resultado mais direto dos protestos foi a colonização do Estado por facções que se guiam por interesses particulares, deteriorando o Estado democrático de direito em nosso país.<sup>77</sup> Este assunto, todavia, foge do escopo específico deste artigo, que não foi outro senão o de evidenciar a adesão dos roqueiros aos protestos de 2013 e a relevância, para o conhecimento histórico e social, de percebermos a produção de um imaginário político democrático nos acordes do *rock* nacional.

*Artigo recebido em 23 de dezembro de 2022. Aprovado em 7 de abril de 2023.*

<sup>72</sup> KOSSELECK, Reinhart, *op. cit.*, p. 312.

<sup>73</sup> FERREIRA, Matheus e TAVARES JR. Fernando, *op. cit.*, p. 47.

<sup>74</sup> Não devemos ignorar, contudo, que houve no universo roqueiro músicos que se alinharam politicamente com os setores ultraconservadores da sociedade, como Roger Moreira, do Ultraje a Rigor, e Lobão, por exemplo, remanescentes do *rock* nacional dos anos 1980.

<sup>75</sup> O sociólogo Jessé Souza, por exemplo, entende 2013 como “o início do cerco ideológico” que levou ao impedimento da presidente Dilma Rousseff, o “ovo da serpente do golpe de 2016”. SOUZA, Jessé de. *A radiografia do golpe*: entenda como e por que você foi enganado. Rio de Janeiro: Leya, 2016, p. 87.

<sup>76</sup> Ver BIGNOTTO, Newton, *op. cit.*, p. 29.

<sup>77</sup> Cf. *idem, ibidem*, p. 222 e 232.