

“CHICO FININHO”, O “JORGE MORREU”! E “TÁ TODO MUNDO SE APLICANDO PRA FESTA” NA “FARINHA DO DESPREZO”: AS DROGAS NA PRODUÇÃO ROQUEIRA EM PORTUGAL E NO BRASIL NOS ANOS 1980

“CHICO FININHO”, “JORGE DIED”! AND “EVERYONE IS
USING FOR THE PARTY” IN “FLOUR OF CONTEMPT”: DRUGS
IN PORTUGUESE AND BRAZILIAN ROCK OF THE 1980S

Paulo Gustavo da Encarnação¹

Endereço profissional: Rua Monte Alegre, 984 – Perdizes – São
Paulo/SP. CEP - 05014-901.
E-mail: pgustavoe@yahoo.com.br

Resumo: Este artigo tem como objetivo geral refletir histórico e comparativamente como a produção do rock português e brasileiro dos anos 1980 abordou a temática das drogas, especialmente, a cocaína e a heroína, em suas canções. A partir da década 1970 e, sobretudo, a de 1980, a produção, o tráfico e o consumo de tais drogas tiveram um crescimento vertiginoso em escala mundial. Desse modo, esta proposta visa analisar como os roqueiros, tanto lá quanto cá, narraram e representaram as drogas em suas composições.

Palavras-chave: Drogas; Rock português; Rock brasileiro; Anos 1980.

Abstract: This paper intends to reflect historically and comparatively on how the Portuguese and Brazilian rock productions of the 1980s approached the subject of drugs, especially cocaine and heroin, in their songs. From the 1970s, and especially the 1980s, the production, trafficking and consumption of such drugs had skyrocketed worldwide. Thus, this proposal aims to analyze how the rockers, both there and here, narrated and represented drugs in their compositions.

Keywords: Drugs; Portuguese rock; Brazilian rock; 1980s.

¹ Doutor em História pela FCL/Unesp-Assis. Pós-doutorando pelo PPGH/PUC/SP, bolsista Capes. Autor, entre outras publicações, do livro: *Rock cá, rock lá: a produção roqueira no Brasil e em Portugal na imprensa - 1970/1985*. 1. ed. São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2018.

Introdução

When I put a spike into my vein/ Then I tell you things aren't quite the same/ [...] I have made the big decision/ I'm gonna try to nullify my life/ 'Cause when the blood begins to flow/ When it shoots up the dropper's neck/ When I'm closing in on death/ [...] Heroin, be the death of me/ Heroin, it's my wife and it's my life/ Because a Mainer to my vein/ Leads to a center in my head/ And then I'm better off than dead².

Os versos acima são trechos da canção “*Heroin*”, do disco *Velvet Underground and Nico*, da banda americana Velvet Underground³, lançada em março de 1967. A capa com um desenho de uma banana, que se tornaria icônica, e que ficaria conhecida como a “capa da banana”, foi desenvolvida pelo “papa” da *pop-art* Andy Warhol, que promoveu e patrocinou o álbum da banda. O disco comercialmente foi um fracasso de vendas. Com temáticas sobre sexo, morte e drogas, as canções revelavam outro cenário em relação ao verão da paz e amor dos *hippies*. As faixas do LP estavam mais para crônicas de um inverno cinzento, frio e obscuro, “o outro lado alternativo da vida East Village dos anos 60”⁴, como destacou Paul Friedlander. Ainda segundo o autor, “não havia o otimismo, e a euforia da iluminação pelos alucinógenos, eram substituídos por narrativas pessoais sobre o vício em heroína, tráfico de drogas no gueto e perversão sexual”⁵. Os integrantes da Velvet Underground apresentavam, por meio de canções, uma visão menos romântica das drogas e relatos dos submundos dos guetos nova-iorquinos. “Para eles, as drogas importavam mais do que o sonho. E sua música refletia isso. Lúgubre, esquisita, aparentemente fora do tempo e de tom, era única. Se na Califórnia as drogas eram celebradas com flores no cabelo e uma alegria lisérgica, em Nova York o buraco era mais embaixo mesmo”⁶.

Exemplos de canções do repertório do rock internacional que fazem alusão direta ou indiretamente às drogas, com destaque para a heroína e a cocaína, podem ser encontradas em outros discos de cantores e bandas de diferentes épocas e contextos, como “*Cocaine*”⁷, versão gravada por Eric Clapton; “*Use the man*”, Megadeth; “*Mr. Brownstone*”, Guns in Roses; “*Dead men tell no tales*”, Motorhead; “*Combination*”,

2 REED, Lou. “Heroin”. Intérpretes: Velvet Underground and Nico. In: VELVET UNDERGROUND AND NICO. Velvet Underground and Nico. New York: PolyGram Records, 1967. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 1. Tradução: “Quando eu enfiar a agulha na minha veia/ Então eu te digo que as coisas não são mais as mesmas/ [...] Eu fiz a grande escolha/ Vou tentar anular minha vida/ Pois quando o sangue começa a fluir/ Quando injeto até o fim da seringa/ Quando eu estiver chegando perto da morte/ [...] Heroína, seja a morte de mim/ Heroína é minha esposa e é a minha vida/ Porque uma agulha na minha veia/ Leva ao centro do meu cérebro/E então estarei melhor do que morto”. Disponível em: <https://www.letras.mus.br/velvet-underground/41681/traducao.html>. Acesso em 12 de jun. 2019.

3 A banda contou de 1966, período da gravação do primeiro disco, até 1969, com a saída de Nico, com a seguinte formação: Lou Reed (guitarra, vocal), John Cale (baixo, viola, vocal), Sterling Morrison (baixo), Maureen “Mo” Tucker (bateria) e Nico (vocal).

4 FRIEDLANDER, Paul. Rock and roll: uma história social. Rio de Janeiro: Record, 2003, p. 353.

5 Idem, *ibidem*, p. 353.

6 DAPIEVE, Arthur; ROMANHOLLI, Luiz Henrique. Guia de rock em CD: uma discoteca básica. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p. 288.

7 A canção foi composta por J. J. Cale e a primeira versão ao vivo foi lançada no álbum *Live at Cain's Ballroom*, Tulsa, 1975 (FM Radio Broadcast). A versão original em estúdio foi publicada no álbum *Troubadour* (1976).

Aerosmith; “*Master of puppets*”; “*Snowblind*”, Black Sabbath; “*Junkhead*”, Alice in Chains⁸, “*Lucy in the Sky with Diamonds*”, The Beatles; “*Brown Sugar*”, Rolling Stones; “*The Needle and the Damage Done*”, Neil Young, com os fortíssimos e autocríticos versos “I’ve seen the needle and the damage done/ [...] But every junkie is like a settin’ sun”, dentre outras.

Nos repertórios do rock português e brasileiro dos anos 1980, tal temática não deixaram de configurar nos trabalhos das banda e cantores, tanto lá quanto cá. Desse modo, este artigo tem como objetivo tratar e refletir histórica e comparativamente como as bandas e cantores do rock português e brasileiro dos anos 1980 abordaram a questão da cocaína e/ou da heroína em suas canções. Para tanto, selecionamos as canções do rock português “Chico Fininho”, Rui Veloso e “Jorge morreu”, UHF. Do repertório brasileiro analisamos “Canos silenciosos”, Lobão e “Farinha do desprezo”⁹, Camisa de Vênus.

Com relação aos suportes teóricos-metodológicos apresentamos algumas notas. A escolha das bandas e cantores não ocorreu por critérios qualitativos das canções, arranjos, letras, músicas, mas em razão de terem obtido maior destaque midiático, seus trabalhos repercutiram mais largamente entre o público-alvo e terem se consolidado, ao menos na década, no campo musical. Já a escolha das canções partiu do pressuposto de seleção e aproximação por meio dos parâmetros das letras e não por parâmetros da música, embora, como destacaremos mais adiante, analisaremos tanto os parâmetros linguístico-poéticos quanto os musicais das canções.

Esta proposta trilha no estudo comparativo entre o rock lusitano e brasileiro, uma vez que o método permite iluminar e desofuscar um objeto ou situação a partir de outro. Por meio de analogias, buscamos identificar semelhanças e diferenças, aproximações e distanciamentos, respeitando as variações que ocorrem, obviamente, presentes tanto do rock lá quanto cá, bem como do contexto social-cultural e político e as questões das drogas. Como salienta Marc Bloch:

(...) escolher, em um ou vários meios sociais diferentes, dois ou vários fenômenos que parecem, à primeira vista, apresentar certas analogias entre si, descrever as curvas da sua evolução, encontrar as semelhanças e as diferenças e, na medida do possível, explicar umas e outras. São portanto necessárias duas condições para que haja, historicamente falando, comparação: uma certa semelhança entre os fatos observados – o que é evidente – e uma certa dessemelhança entre os meios onde tiveram lugar¹⁰.

8 Disponível em: <https://whiplash.net/materias/curiosidades/220316-megadeth.html>. Acesso em 1º jun. 2019.

9 A canção foi originalmente composta por Jards Macalé e José Carlos Capinam em 1972 e fez parte do disco Jards Macalé.

10 BLOCH, Marc. Para uma história comparada das sociedades europeias. In: História e historiadores: textos reunidos por Étienne Bloch. Lisboa: Teorema, 1998, p.119-150, p. 120-121.

Para refletirmos sobre os músicos roqueiros, servimo-nos, sobretudo, dos conceitos e reflexões de Pierre Bourdieu, especialmente o conceito de *habitus*, o qual, segundo definição de seu criador, constitui-se em um “sistema de disposições duráveis e transponíveis, estruturas estruturadas predispostas a funcionarem como estruturas estruturantes”, funcionando “como princípios geradores e organizadores de práticas e de representações que podem ser objetivamente adaptadas a seu objetivo sem supor que se tenha em mira conscientemente estes fins e o controle das operações necessárias para obtê-los”¹¹. Para o sociólogo não há *habitus* pessoal idêntico a outro, mas proximidades, formas assemelhadas quando levadas em consideração as posições sociais dos agentes em campos específicos, o tempo e as trajetórias que esses percorreram para ocupá-las, o que permite, portanto, falar em *habitus* coletivo.

No processo de análise das canções serão levados em conta tanto os parâmetros linguístico-poéticos quanto os musicais, uma vez que palavras e frases ditas ou declamadas produzem certo tipo de significado e quando cantadas podem ganhar aspectos e significados complementemente diferentes, pois “o diálogo-decodificação-apropriação dos ouvintes não se dá só pela letra ou só pela música, mas no encontro, tenso e harmônico a um só tempo, dos dois parâmetros básicos e de todos os elementos que formam a canção”¹².

Vale destacar que a temática das drogas tem ganhado cada vez mais terreno no campo das pesquisas nas áreas das ciências humanas tanto no Brasil quanto em Portugal. A maioria dos trabalhos é desenvolvido na Sociologia, na Antropologia, na Psicologia e, não menos importante, nas áreas do Serviço Social e do Direito. Pesquisas no âmbito da História têm conquistado espaço em terras brasileiras, já em terras lusitanas, por sua vez, apresentam uma lacuna a ser preenchida. Cá, é possível perceber uma significativa ampliação do número dos trabalhos acadêmicos, cujos textos vão desde as próprias transformações do conceito de droga¹³ às mais diferentes abordagens e recortes. São exemplos os estudos de Marcelo Mayora (2011), Jorge Emanuel Luz de Souza (2012, 2016), Júlio César Adiala (2011, 2016), Júlio Delmanto (2015, 2016, 2018), Luísa Saad (2016, 2018), Rafael Morato Zanatto (2016, 2017), Edward Macrae e Júlio Simões (2000, 2016), Anthony Henman e Osvaldo Pessoa (1986), Carlos Eduardo Martins Torcato (2016), Alexandre Camera Varella (2008, 2012) e os trabalhos, referência no tema, de Henrique Carneiro¹⁴. Além do aumento do número de trabalhos

11 BOURDIEU, Pierre. Razões práticas: sobre a teoria da ação. Campinas: Papirus, 1996, p. 59-73.

12 NAPOLITANO, Marcos. História & música: história cultural da música popular. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 81.

13 Para consulta das transformações do termo, ver: CARNEIRO, Henrique. Transformações do significado da palavra “droga”: das especiarias ao proibicionismo contemporâneo. In: VENÂNCIO, Renato Pinto; CARNEIRO, Henrique. (Orgs.). Álcool e drogas na história do Brasil. São Paulo: Alameda; Belo Horizonte: PUC Minas, 2005, p. 11-27.

14 Para a consulta dessas obras, ver: MAYORA, M. Criminologia cultural, drogas e rock and roll. In: CARVALHO, S. de et al. Criminologia cultural e rock. Rio de Janeiro: Lumen Juris, 2011, p. 49-93. SOUZA, Jorge Emanuel Luz de. Sonhos da diamba, controles do cotidiano: uma história da criminalização da maconha no Brasil republicano. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade Federal da Bahia, Faculdade de Filosofia e Ciências Humanas. Bahia, 2012. SOUZA, Jorge Emanuel Luz de. “São mesmo analfabetos e sem cultura”: repressão à maconha, criminalização da pobreza e racismo em Salvador, nas décadas de 1940 e 1950. In: MACRAE, Edward; ALVES, Wagner Coutinho. Fumo de Angola: cannabis, racismo, resistência cultural e espiritualidade. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 133-156. ADIALA, Júlio César. Drogas, medicina e civilização na primeira república. Tese (Doutorado em História das Ciências e da Saúde) – Fundação Oswaldo Cruz. Rio de Janeiro, 2011. ADIALA, Júlio César. Uma nova toxicomania, o vício de fumar maconha. In: MACRAE, Edward; ALVES, Wagner Coutinho. Fumo de

acadêmicos, o tema tem ganhado destaque nos congressos de História. Digno de nota foi a mesa redonda *O campo da história das drogas e das ingestões: novas perspectivas*, realizada no 30º Simpósio Nacional de História, da ANPUH, na cidade de Recife em 2019. As reflexões fizeram parte da programação da sessão “Diálogos contemporâneos”, e contou com os professores Alexandre Camera Varella (UNILA), Carlos Eduardo Martins Torcato (UERN) e Henrique Carneiro (USP), sob coordenação de Carlos Alberto Cunha Miranda (UFPE).

Vale destacar que, embora não se encontre uma produção historiográfica considerável em Portugal, alguns trabalhos, de outras áreas, abordam o assunto, com destaque para o antropólogo Vasco Gil Calado, que tem pesquisado, dentre outras abordagens, a relação entre drogas e música¹⁵ e o artigo escrito em conjunto por Paula Guerra, Tânia Moreira e Augusto Santos Silva¹⁶ sobre a questão do álcool e das drogas na cena *punk* portuguesa. Ademais, é importante destacar que o país lusitano é pioneiro e modelo na descriminalização das drogas com a Lei nº 30/2000 de 29 de novembro, denominada de Lei da Descriminalização do consumo, que entrou em vigor em 1º de julho de 2001¹⁷, fato também que alavancou os estudos. Cumpre destacar a importância do livro de Luís Duarte Patrício¹⁸, “Os profissionais de saúde e as drogas”, lançado em 1991, na contribuição junto ao debate e a mudança de paradigma na abordagem da droga e da toxicod dependência em Portugal, passando da repressão para o tratamento.

Angola: cannabis, racismo, resistência cultural e espiritualidade. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 85-102. DELMANTO, Júlio. Camaradas careta: drogas e esquerda no Brasil. São Paulo: Alameda, 2015. DELMANTO, Júlio. Dichavando o poder: drogas e autonomia. São Paulo: Autonomia Literária, 2016. DELMANTO, Júlio. História social do LSD no Brasil: primeiros usos medicinais e o começo da repressão. Tese (Doutorado em História) - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2018. DELMANTO, Júlio. Heroísmo contra alienação ou caretice versus liberação? Drogas, esquerda e desbunde no Brasil. In: MACRAE, Edward; ALVES, Wagner Coutinho. Fumo de Angola: cannabis, racismo, resistência cultural e espiritualidade. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 229-260. SAAD, Luísa. “Fumo de negro”: a criminalização da maconha no pós-abolição. Salvador: EDUFBA, 2018. SAAD, Luísa. A maconha nos cultos afro-brasileiros. In: MACRAE, Edward; ALVES, Wagner Coutinho. Fumo de Angola: cannabis, racismo, resistência cultural e espiritualidade. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 389-416. ZANATTO, Rafael Morato. Maconha, erva maldita: um filme de Raul Roulien. In: MACRAE, Edward; ALVES, Wagner Coutinho. Fumo de Angola: cannabis, racismo, resistência cultural e espiritualidade. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 167-204. CARLINI, Elisaldo Araújo; ZANATTO, Rafael Morato (Org.) Quem disse que eu não diria. São Paulo: Editora Atheneu, 2017. ZANATTO, Rafael Morato. Maconha e folclore: a investigação de Alceu Maynard de Araújo na cidade de Piaçabuçu/Alagoas. In: MACRAE, Edward; ALVES, Wagner Coutinho. Fumo de Angola: cannabis, racismo, resistência cultural e espiritualidade. Salvador: EDUFBA, 2016, p. 205-228. MACRAE, Edward; SIMÕES, Júlio. Rodas de Fumo: O uso da maconha entre camadas médias urbanas. Salvador: Edufba, 2000. MACRAE, Edward; ALVES, Wagner Coutinho. Fumo de Angola: cannabis, racismo, resistência cultural e espiritualidade. Salvador: EDUFBA, 2016. HENMAN, Anthony; PESSOA JR., Osvaldo Pessoa. Diamba Sarabamba. São Paulo: Ground Editora, 1986. TORCATO, Carlos Eduardo Martins. A história das drogas e sua proibição no Brasil: da Colônia à República. Tese (Doutorado em História) - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2016. VARELLA, Alexandre Camera. Substâncias da idolatria: as medicinas que embriagam os índios do México e Peru em histórias dos séculos XVI e XVII. Dissertação (Mestrado em História) - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2008. VARELLA, Alexandre Camera. Receitas do regime: a dietética entre índios e espanhóis no México e Peru entre os séculos XVI e XVII. Tese (Doutorado em História) - Universidade de São Paulo. São Paulo, 2012. Além do já citado Álcool e drogas na história do Brasil (2005) destacamos algumas obras, dentre uma gama de trabalhos, de Henrique Carneiros. São estas: CARNEIRO, Henrique. Filtros, mezinhas e triacas: as drogas no mundo moderno. São Paulo: Xama VM, 1994. CARNEIRO, Henrique. Pequena enciclopédia de história das drogas e bebidas. Rio de Janeiro: Campus/Elsevier, 2005. CARNEIRO, Henrique. Drogas: a história do proibicionismo. São Paulo: Autonomia Literária, 2018.

15 Ver os trabalhos: Representações Sociais da Droga e da Toxicod dependência. Inquérito à população jovem presente no Rock in Rio - Lisboa 2008. Revista Toxicod dependência. Edição Idt. Vol. 16, nº 3, 2010, p. 17-27. Drogas Sintéticas: Mundos Culturais, Música Trance e Ciberespaço. Lisboa, Instituto da Droga e da Toxicod dependência, 2006. Em torno do cultivo de cannabis: uma análise do ciberespaço como ponto de partida para uma investigação. Revista Toxicod dependências. Vol. 15, 2009, p. 43-52.

16 GUERRA, Paula; MOREIRA, Tânia; SILVA, Augusto Santos. Estigma, experimentação e risco: a questão do álcool e das drogas na cena punk. Revista crítica de Ciências Sociais. Centro de Estudos Sociais da Universidade de Coimbra, nº 102 Coimbra, 2016, p. 33-62.

17 Segundo Mafalda Rodrigues Neto, é possível “concluir que a nova política foi um sucesso em todas as frentes, fazendo de Portugal um caso especial, pois a descriminalização não ficou, como em outros países, associada a um aumento da prevalência do uso de cannabis entre os jovens”. Aliás, “pelo contrário, o consumo diminuiu, tal como a mortalidade e o registo de doenças relacionadas, o número de toxicod dependentes em tratamento aumentou e os tribunais registaram muito menos casos relacionados com drogas”. NETO, Mafalda Rodrigues. A descriminalização do consumo de droga em Portugal - quinze anos depois. Dissertação (Mestrado em Comunicação, Media e Justiça) - Universidade Nova de Lisboa - Faculdade de Ciências Sociais e Humanas. Lisboa, 2016, p. 60.

18 PATRÍCIO, Luís Duarte. Os profissionais de saúde e a droga. Lisboa: Serviço de Prevenção e Tratamento da Toxicod dependência (SPTT), 1991.

Algumas notas sobre o rock brasileiro e português

Em meados dos anos 50 o *rock and roll*¹⁹ semeava e ampliava seus acordes além da fronteira dos Estados Unidos. Para tanto, contaria com um forte aliado: o cinema. O *rock'n'roll* difundiu-se principalmente com o lançamento, em 1955, do filme americano de Richard Brooks *Blackboard jungle*, cuja trilha sonora continha “Rock around the clock” do conjunto Bill Haley and His Comets, composição de Max C. Freedman e Jimmy De Knight. Tanto no Brasil quanto em Portugal, o filme de Brooks foi batizado quase com o mesmo nome. A diferença ficou por conta da preposição: *Sementes da Violência, cá*, e *Sementes de Violência, lá*. No Brasil, o estrondoso sucesso permitiu que sua música tema ganhasse, já em 1955, uma inusitada versão brasileira na voz de Nora Ney, sob o título “Ronda das horas”²⁰. Em 1956, o filme *Rock around the clock*, de Fred F. Sears, contava novamente com Bill Haley and His Comets, além de Little Richard e The Platters, entre outros. Batizado em terras brasileiras como “No balanço das horas”, e em Portugal como “O ritmo do século” o filme reforçava e expandia os acordes roqueiros pelos dois países. Com o sucesso dos filmes e, principalmente das trilhas sonoras, os primeiros passos do rock e/ou roqueiros começaram, mesmo que timidamente, a deixar rastros e pegadas no campo musical dos dois países. Além da gravação de Nora Ney, em 1957 foram lançadas as canções “*Rock and roll em Copacabana*”, de Miguel Gustavo, interpretada por Cauby Peixoto e “*Enrolando o rock*”, de Betinho e Seu Conjunto. No ano seguinte os irmãos Tony e Celly Campello lançavam, pela gravadora Odeon, um compacto com duas canções em inglês composta pelo diretor da companhia, Mário Genari Filho. Nos anos iniciais da década de 60, apareceram novos intérpretes de rock, com especial destaque para Demétrius, Sérgio Murilo e Ronnie Cord.

Em solo lusitano, o termo *rock'n'roll* aparecia pela primeira vez no LP homônimo do Conjunto Jorge Machado, de 1956. O grupo de Machado não era especificamente uma banda de rock, estava mais para o que se denominava na época em Portugal como “conjunto de baile”. No mesmo álbum, além de gravações de outros gêneros e estilos musicais, continha a canção “*Rock and Roll Rag*”. O que destacamos é a presença imediata, já em 1956, da expressão *rock'n'roll* no imaginário dos ouvintes do disco e do público que assistia as apresentações do Conjunto Jorge Machado. Segundo Edgar

19 O *rock'n'roll* nasceu da mistura de alguns ingredientes e da “miscigenação” da música americana, ou seja, o *rhythm & blues*, derivado do blues rural, e tendo acompanhamento de guitarras elétricas, dos guetos negros das grandes cidades americanas, mais o country que era a música rural do “branco pobre” dos Estados Unidos e o western do Oeste. A partir de 1963, especialmente com os The Beatles, o gênero passa a ser conhecido e denominado como rock por abranger e captar vários ritmos e tendências musicais. Portanto, segundo Shuker “rock é um rótulo para a imensa variedade de estilos desenvolvidos a partir do rock and roll”. SHUKER, Roy. Vocabulário de música pop. São Paulo: Hedra, 1999, p. 249. Ver em especial: CHACON, Paulo. O que é rock. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Coleção Primeiros Passos). FRIEDLANDER, Paul. Rock and roll: uma história social. Op. cit. MUGGIATI, Roberto. Rock, o grito e o mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura. Petrópolis, Vozes, 1981.

20 A canção “Ronda das horas”, lançada por meio de um 78 rpm pela gravadora Continental e interpretada por Nora Ney, é cantada em inglês.

Raposo e Luis Futre²¹, o primeiro registro de rock em Portugal foi feito por Joaquim Costa. Porém, a gravação não teve na época edição comercial. Já o disco considerado comercialmente pioneiro do rock português é atribuído a *Caloiros da canção*²². Produzido em 1960, trazia duas composições assinadas e interpretadas por Daniel Bacelar, além de duas versões de canções americanas com o duo Os Conchas. Outros conjuntos e cantores surgiram em fins de 1950 e início de 1960 como Joaquim Costa, Zurita de Oliveira, Zeca do Rock, Carlos Menezes – um dos primeiros a introduzir a guitarra elétrica em Portugal – Victor Gomes e os Gatos Negros.

As semelhanças entre o rock em Portugal e no Brasil não se resumiram aos primeiros passos do estilo musical. O rock produzido na década de 1960 em terras brasileiras e lusitanas, além das proximidades estéticas, comportamental e musical, ficaria conhecido respectivamente como Iê-iê-iê (Jovem Guarda) e Yé-Yé, sinônimo de rock nessa época devido, sobretudo, à música “*She loves you*”, da banda inglesa The Beatles, que continha a vocalização “*yeah, yeah, yeah*”, gravada pela banda em 1963. Nos anos 1970, tanto lá, quanto cá, há uma gama de bandas e cantores que tiveram carreira musical e ajudaram a ampliar os acordes roqueiros em ambos os países.²³

Mas a estruturação e a consolidação do rock no campo musical brasileiro e lusitano ocorrem, de maneira sistêmica, especificamente durante os anos 1980. Em terras brasileiras, o denominado rock dos anos 80 se tornaria ao longo da década mais uma vertente e possibilidade no caldeirão musical brasileiro. Em Portugal, em fins da década de 1970 e até meados da década de 1980, o gênero vivenciaria o chamado “*boom do rock português*”.

Como bem salienta Marcia Tosta Dias, o rock no Brasil dos anos 1980 desenvolveu-se a partir de dois movimentos complementares: “ecos do processo de mundialização da cultura e, conseqüentemente, da produção fonográfica, subsidiaram a expansão e chegada do gênero a regiões do Brasil”²⁴. As companhias da indústria fonográfica locais prontamente se engajaram no sentido de produzir, promover e difundir o pop rock nacional, interessadas, sobretudo, num mercado consumidor até então pouco direcionado e observado: o consumidor jovem. Conforme Dias, “No Brasil, durante os anos 70, o comprador de discos tinha mais de 30 anos, sendo que, no mercado internacional, esse comprador tinha de 13 a 25 anos”²⁵.

Conforme bem reflete Rita Morelli,

21 RAPOSO, Edgar; FUTRE, Luis. Portugal electrico!: contracultura rock 1955-1982. Lisboa: Groovie Records, 2013, p. 10.

22 Citação fiel à ortografia lusitana.

23 Ver mais em: ENCARNÇÃO, Paulo Gustavo da. Rock cá, rock lá: a produção roqueira no Brasil e em Portugal na imprensa – 1970-1985. São Paulo: Intermeios/Fapesp, 2018.

24 DIAS, Marcia Tosta. Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo/Fapesp, 2000, p. 82.

25 Idem, ibidem, p. 82.

o BRock (rock brasileiro dos anos 80) teria oferecido à indústria fonográfica o produto capaz de modernizar o mercado de música popular no país, tornando-o jovem, não porque fosse desprovido de sotaque, e, sim, porque, compartilhando, na maior parte das vezes, o prestígio da MPB, tornava massivo o apelo ao engajamento no processo político, fazendo-o na linguagem musical das massas jovens internacionais²⁶.

Vale destacar que o denominado rock brasileiro dos anos 80 trilhou pelo circuito de danceterias, que teve na época o *boom* e o auge desse fenômeno. O grande propulsor do rock nacional no período foi a dobradinha da Rádio Fluminense²⁷ com o Circo Voador²⁸, e, em menor grau, o Teatro Lira Paulistana, que teve sua importância para a cena paulista. A parceira foi uma das responsáveis pela veiculação e propagação das bandas e cantores do rock nacional. Esse elo partia do pressuposto que as bandas e cantores que eram veiculadas na programação da Rádio Fluminense, a maioria dos músicos roqueiros, aliás, com fitas demos caseiras, também se apresentavam no Circo Voador.

No campo da mídia, a segmentação foi acelerada nos anos 1980. No âmbito da rádio houve um crescimento exorbitante de emissoras de frequência modulada. Apesar de ter sido implantada no Brasil em 1955, a FM se expandiria devido a distribuição de concessões massiva de rádios promovida pelo presidente José Sarney, servindo-lhe como moeda política para manter-se mais um ano à frente da Presidência da República. Na TV, o processo de segmentação foi marcado pela criação de programas específicos, de acordo com distintas faixas etárias e culturais, com destaque para programas dirigidos ao público jovem. No setor impresso, os jornais lançavam cadernos especializados e nas revistas o processo de segmentação acompanha a tendência do mercado editorial²⁹.

Segundo Sérgio Miceli, o mercado de revistas teve em 1986 um crescimento de 84 milhões de exemplares, e a expansão nos segmentos especializados das revistas devem-se “sobretudo às estratégias de distinção social assumidas por contingentes jovens em setores ocupacionais emergentes nos serviços urbanos”³⁰.

26 MORELLI, Rita C. L. “O campo da MPB e o mercado moderno de música no Brasil: do nacional-popular à segmentação contemporânea. *ArtCultura*, Uberlândia, v.10, p. 83-97, 2008, p. 97.

27 A Fluminense FM, situada na cidade de Niterói, Rio de Janeiro, tinha frequência modulada 94,9 MHz. “Embora a Fluminense FM, conforme Sérgio Vasconcellos, programador da rádio na época, não tenha nascido como uma rádio rock, pois o projeto era executar tudo que as outras emissoras sonoras não tocavam, a “Maldita” seria bendita para uma turma que iniciava os acordes no início da década de 1980 e abriria espaço na programação para jovens roqueiros que ainda não tinham contrato com gravadoras e apresentavam canções em fitas demos”. Para ver mais sobre a rádio ver: ENCARNÇÃO, Paulo Gustavo da. *Rock in Rio: um festival (im)pertinente à música brasileira e à redemocratização nacional. Patrimônio e Memória*, Assis, v. 07, p. 348-368, 2011, p. 352-353.

28 “O centro cultural Circo Voador foi concebido por Perfeito Fortuna, membro da trupe teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone, pelo engenheiro Márcio Galvão e o cenógrafo Maurício Sette. O objetivo era incentivar e apresentar as mais diversas expressões artísticas. Depois da tentativa frustrada de montar a lona na Praça Nossa Senhora da Paz, em Ipanema, e de ficar quase três meses na Praia do Arpoador, com apoio e a intercessão da então primeira do estado, Zóe Freitas Chagas, o Circo Voador pousaria sua lona, que era capaz de abrigar cerca de 800 pessoas, em 23 de outubro de 1982, na Lapa, contando novamente com o intermediação da senhora Chagas” ver mais em ENCARNÇÃO, Paulo Gustavo da. *Rock cá, rock lá: a produção roqueira no Brasil e em Portugal na imprensa – 1970-1985. Op. cit.*, p. 156-157.

29 MIRA, Maria Celeste. *O leitor e a banca de revistas: a segmentação da cultura do século XX*. São Paulo: Olho d’Água/Fapesp, 2001.

30 MICELI, Sérgio. *O papel político dos meios de comunicação de massa*. In: SOSNOWSKI, Saul; SCHWARTZ, Jorge (Orgs.). *Brasil: O trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994, p. 57.

De maneira análoga, guardadas as devidas proporções, tais observações a respeito da fragmentação e direcionamento para o público jovem também ocorreu com a indústria fonográfica em Portugal. As gravadoras descobriram um grande filão de consumo em terra lusitana, o público jovem, passando a investir em bandas de rock e pop locais. Concomitantemente ao investimento, difusão e promoção do rock português, os jornais, as rádios e a TV direcionaram seus olhares para esse promissor consumidor, investindo em cadernos direcionados ao público jovem e à música, com especial destaque para o pop rock³¹.

Em 1969 surgiu em Portugal a revista especializada em música *Mundo da Canção*. Já na segunda metade dos anos 1970 surgiram revistas especializadas em *pop-rock*, como *Musicalíssimo* e *Música & Som*. De acordo com Pedro Nunes,

Com o surgimento do jornal (mais tarde revista) *Musicalíssimo* (1978-1982) e da revista *Música & Som* (1977-1989), ao qual devemos juntar no mesmo período, a fundação do semanário de espetáculos, o *Se7e* (1977-1995), o jornalismo centrado no *pop-rock* adquire uma visibilidade regular no espaço jornalístico Português. Esta será a segunda fase do jornalismo pop-rock. O suporte financeiro é maior do que em tentativas anteriores, o que permite que estas publicações tenham uma boa tiragem e circulação, e subsistam por mais do que um par de anos. Dentro desta fase, a fundação do *Blitz* (1984) é um momento-chave, dado tratar-se do primeiro e único semanário especializado em música, sendo também a publicação mais bem-sucedida dentro do gênero³².

Os jornais portugueses, mesmo que timidamente, publicavam matérias, especialmente a partir de 1978-79, sobre as bandas locais. O *Diário Popular* e o *Diário de Notícias*³³ publicaram matérias comentando a série televisiva “Soltem o rock, mas guardem-no bem”. No Instituto Superior de Agronomia, em Lisboa, cinco bandas do rock português apresentaram-se em datas diferentes. Fruto da parceria entre a RTP, Rádiodifusão Portuguesa (RDP) e a Rádio Comercial, as apresentações foram gravadas e transformadas numa série de cinco episódios e posteriormente exibidas na TV. Alguns meses antes do início das gravações dos episódios da série televisiva de rock, a Rádio Comercial FM Estéreo abriu espaço na sua grade de programação para o programa “Rock Em Stock”, comandado por Luís Filipe Barros³⁴. Segundo Barros, “O rock português estava marginalizado até há pouco e o programa conseguiu criar condições para que ele saísse do anonimato em que vivia e saltar para todas as discotecas”³⁵. É

31 NUNES, Pedro. O jornalismo pop-rock em Portugal: entre o grilo falante da indústria e a esfera pública. 6º Congresso Sopcom, Universidade Lusófona, Lisboa, p. 1694-1708, 2009, p. 1695.

32 Idem, ibidem, p. 1695.

33 Respectivamente: BAPTISTA, Cristina. “Soltem o rock” começou com a Go Graal. Rock celebra-se com laser. *Diário Popular*, Lisboa, p. 24, 24 set. 1979. *DIÁRIO DE NOTÍCIAS*. “Soltem o Rock e guardem-no bem”. *Diário de Notícias*, Lisboa, p. 13, 24 set. 1979.

34 ENCARNÇÃO, Paulo Gustavo da. Rock cá, rock lá: a produção roqueira no Brasil e em Portugal na imprensa - 1970-1985. Op. cit., p. 162-164.

35 *DIÁRIO DE POPULAR*. “Rock em Stock” faz dois anos. *Diário Popular*, Lisboa, p. 25, 13 abr. 1981.

importante destacar o papel desempenhado por António Sérgio, que foi um dos principais divulgadores da cena roqueira dos anos 1980 na rádio portuguesa. António Sérgio foi autor de programas célebres como “Som da Frente”, “Rolls Rock”, “Lança Chamas”, “A Hora do Lobo” e também, em co-autoria com Ana Cristina Ferrão, “Louras, Ruivas e Morenas”³⁶.

Em poucas notas, uma vez que retomaremos o tema nas análises das canções, o rock brasileiro dos anos 80 ganhou espaço no cenário musical brasileiro a partir do lançamento, entre 1982 e 1983, dos discos das bandas Blitz (*As aventuras da Blitz*) e Barão Vermelho (*Barão Vermelho*), e os dos roqueiros Lobão (*Cena de Cinema*), Lulu Santos (*Tempos modernos*) e Ritchie (*Vôo de Coração*). A partir dos lançamentos desses músicos, uma gama de bandas e cantores adentrariam na indústria fonográfica³⁷. Em terras portuguesas, o rock local dos anos 1980 começou a ganhar destaque a partir da banda UHF, mas foi, sobretudo, com o lançamento em 1980 de *Ar de rock*, de Rui Veloso que o rock português alçou voos maiores, tanto em termos de visibilidade quanto comercialmente, especialmente com uma canção denominada “Chico Fininho”³⁸.

“Chico Fininho”, o “Jorge morreu”!

Portugal, 1979. António Avelar de Pinho, responsável pelo setor de novos artistas da EMI-Valentim de Carvalho, recebeu uma ligação da Senhora Emília Gaudêncio Barbosa Capelo Veloso com o pressuposto de lhe fazer uma visita para apresentar bobinas de fitas com gravações de algumas canções de seu filho. Avelar Pinho recebeu a Sra. Veloso com as tais fitas analógicas e ouviu as canções cantadas em inglês e se deparou com uma cantada em português, que logo lhe chamou a atenção, cuja letra retratava a história de um certo Chico Fininho. Após o interesse de Pinho em conhecer o filho cantor da Sra. Veloso, esta fez o responsável pelo setor de novos artistas fazer uma promessa, “fiz-me jurar que jamais revelaria ao Rui que tinha sido ela a mostrar-me as fitas”³⁹. Este não só cumpriu a promessa, como arquitetou juntamente com Emília Veloso o contato com Rui Veloso por meio da cantora Gabriela Schaff, que era vizinha da família Veloso⁴⁰. Após o contato com Rui Veloso, António Avelar de Pinho impôs uma condição para contratar o músico: todas as canções teriam que ser cantadas em português. Assim, Dona Emília Gaudêncio Barbosa Capelo Veloso, como pronunciou Rui Veloso em 29 de novembro de 2005, no lançamento de seu álbum *A*

36 Conforme MORAIS, Eduardo. “Uivo. Um documentário sobre António Sérgio”, Lisboa: RTP, 2016. Disponível em: <https://www.rtp.pt/programa/tv/p33603>.

37 Ver mais em: ENCARNÇÃO, Paulo Gustavo da. “Brasil mostra a tua cara”: rock nacional, mídia e a redemocratização política (1982-1989). Dissertação (Mestrado em História) – Faculdade de Ciências e Letras de Assis, Universidade Estadual Paulista. Assis, 2009.

38 Sobre o início do rock português dos anos 1980 e a suposta paternidade do estilo musical lusitano, ver: ENCARNÇÃO, Paulo Gustavo da. *Rock cá, rock lá: a produção roqueira no Brasil e em Portugal na imprensa – 1970-1985*. Op. cit.

39 MESQUITA, Ana. *Os vês pelos bês: Rui Veloso*. Lisboa: Prime Books, 2006, p. 33.

40 Idem, *ibidem*, p. 29-33.

espuma das canções, o fez nascer “duplamente, para o mundo e para a música”⁴¹.

Embora tenha nascido em Lisboa, a família Veloso se mudou para a cidade do Porto quando Rui tinha apenas algumas semanas de vida, o músico, por sinal, considera-se um portuense nato. Na cidade a noroeste de Lisboa, viria a estabelecer amizade e a futura parceria musical com o letrista Carlos Tê⁴². A influência musical do guitarrista Rui Veloso se deveu muito ao aprendizado em casa, por meio do pai e do avô. Na adolescência, enveredou-se pelo gosto da guitarra, tendo entre seus ídolos e referências musicais B. B. King, Bob Dylan, Eric Clapton, Jimi Hendrix, dentre outros guitarristas. Por essa altura, por volta dos quinze anos, forma sua primeira banda denominada Magara Blues Band.

Saltando para o ano 1980, do projeto inicial de Rui Veloso de cantar em inglês, brotaria o álbum *Ar de rock*, lançado em junho do mesmo ano, cujas canções são frutos da parceria de Rui Veloso e Carlos Tê, com oito faixas, sendo o pontapé para uma longa parceria entre a dupla, duas composições de autoria de António Pinho, produtor do álbum, e uma instrumental. Para a gravação do LP, Rui Veloso executou guitarra, harmónica e piano elétrico e contou com o apoio da Banda Sonora, formada por Ramon Galarza (bateria) e Zé Nabo (baixo). O disco foi muito bem recebido pela crítica na época e se tornaria um marco tanto comercial quanto musicalmente para o rock português. Dentre as faixas, a canção “Chico Fininho”, de letra e música de Carlos Tê, destacou-se, dentre outras, como sucesso radiofônico ao ponto do próprio Rui Veloso ser confundido e tratado literalmente de “Chico Fininho”. “Essencialmente... perdi a identidade. Começou tudo a tratar-me por Chico Fininho. A todo sítio onde ia, cinema, supermercado... Deixei de ir ver filmes porque até com a luz apagada ouvia, ‘Ó Chico Fininho, tás aí?’ Passei a ter o nome da música, já quase que era o indivíduo”⁴³. Confusões à parte, a personagem principal da canção nasceu da imaginação de Carlos Tê, em 1977, com o pressuposto de ironizar justamente a impossibilidade de cantar rock em português. Segundo Ana Mesquita, o letrista “queria demonstrar como soava mal, se o fizesse. Sempre que a cantava, tinha a intenção de provocar riso”. Nas palavras do criador da letra, “vejam como é estranho tentar cantar num estilo zappiano em português”⁴⁴. O fato é que a canção caiu bem aos ouvidos do público, especialmente para os da parcela jovem.

41 Idem, *ibidem*, p. 30.

42 Carlos Tê nasceu a 14 de junho de 1955 e vinha de uma família modesta que trabalhava com concertos de automóveis na cidade do Porto. Aos quatorze anos arrumou seu primeiro emprego num escritório de automóveis. Logo após a Revolução de 25 de abril, com dezenove anos, fez uma viagem a Londres por duas semanas, onde pode se aperfeiçoar no idioma inglês e aprofundar seu gosto pelo rock e pela música britânica. De volta às terras lusitanas se licenciaria em Filosofia pela Universidade do Porto por volta de fins da década de 1970. Ver mais em: ENCARNÇÃO, Paulo Gustavo da. *Rock cá, rock lá: a produção roqueira no Brasil e em Portugal na imprensa - 1970-1985*. Op. cit.

43 MESQUITA, Ana. Os vês pelos bês: Rui Veloso. Op. cit., p. 122.

44 Idem, *ibidem*, p. 101.

Chico Fininho⁴⁵

Gingando pela rua
Ao som do Lou Reed
Sempre na sua
Sempre cheio de speed

Segue o seu caminho
Com merda na algibeira
O Chico Fininho
O freak da Cantareira

Chico Fininho, uuuuuuh uuuuuuh

Aos sss pela rua acima
Depois de mais um shoot nas retretes
Curtindo uma trip de heroína
Sapato bicudo e joanetes

A noite vem já e mal atina
Ele é o maior da Cantareira
Patchuli borbulhas e brilhantina
Cólica escorbuto e caganeira

Chico Fininho, Uh uh

Sempre a domar a cena
Fareja a judite em cada esquina
A vida só tem um problema
O ácido com muita estircnina

Da Cantareira à Baixa
Da Baixa à Cantareira
Conhece os flipados
Todos de gingeira

Chico Fininho, uuuuuuh uuuuuuh

Quando compôs letra e música, Carlos Tê a executava em festas e rodas de amigos numa versão mais lenta ao ritmo do *blues*. Após chegar nas mãos do guitarrista

45 TÊ, Carlos. "Chico Fininho". Intérprete: Rui Veloso. In: RUI VELOSO. *Ar de rock*. Lisboa: EMI-Valentim Carvalho, p.1980. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 5.

Rui Veloso, antes do período de gravação, a canção, segundo Carlos Tê, ganhou duas novas dimensões. Primeira, deixou de ser conduzida pelas mãos de alguém que “tocava mal”, no caso ele, e passou para “os dedos hábeis de um outro que tocava guitarra excepcionalmente bem”, e noutra momento “o arranjo superveniente fez o milagre de transformar a cadência adiposa dos *blues* num irrefreável galopar que muito devia ao *rock’n’roll* dos primórdios”⁴⁶. E é justamente nessa cadência galopante do *blues/rock’n’roll* que os versos da letra são cantados.

Com uma estrutura de três acordes, os versos da canção giram em torno especialmente de dois acordes, aparecendo um terceiro acorde apenas após o encerramento do refrão. Num ritmo dançante, a música narra a história de Chico Fininho, uma figura que reunia, em uma só personagem, as várias esferas, modalidades e estereótipos dos “*freaks*” dos anos 1970 da cidade do Porto. Segundo Carlos Tê, *freaks* eram pessoas que tinham como ética principal “tentar viver minimamente bem sem fazer nada”⁴⁷.

A letra apresenta cinco estrofes com rima ao estilo A, B, A, B, como por exemplo, rua, Reed, sua e *speed* e uma última que foge desse modo de rimar, estruturando-se em A, B, C, B (Baixa, Cantareira, flipados e ginjeira). A cada duas estrofes é cantado um refrão com o título da canção, e *backing vocals* complementam em seguida com a vocalização uuuuuuh após o Rui Veloso cantar “Chico Fininho”. Além da citação da expressão *freak*, a letra traz referências de outras palavras anglo-saxônicas como *speed*, *shoot* e *trip* como também a lugares da cidade do Porto, como a Cantareira⁴⁸, assim como apresenta um linguajar coloquial e carregado de gírias (“judite”, “merda”). O mote da canção retrata uma personagem à margem da sociedade que circula e anda, num gingado, pelas ruas da cidade do Porto ao som do autor de “*Heroin*”, Lou Reed, e traz em sua algibeira “merda”, sinônimo de droga na época. A personagem faz uso de heroína nos banheiros públicos portuenses (retretes), curtindo a *trip* (viagem) causada por mais um *shoot* (tiro) da droga. Atento e capaz de “farejar” a polícia (judite) pelas esquinas, o único problema que afligia Chico Fininho era falta de qualidade da heroína, o “ácido com muita estricnina”.

Diferentemente do que se possa imaginar, a canção, que faz explicitamente menção à uma personagem que faz uso de heroína, não apresenta um parâmetro musical com arpejos sombrios, melancólicos e introspectivos, pelo contrário, o ritmo é contagiante e dançante. A letra também não exhibe uma narrativa de tristeza, sofrimento, aflição, intempéries e/ou angústia, mas retrata o cotidiano e as peripécias de uma personagem que a todos conhece, que vive a gingar pelas ruas da cidade, sempre

46 CORVACHO, Nuno. O Chico Fininho passou aqui. Público, Portugal, 6 nov. 2000. Disponível em: <https://www.publico.pt/2000/11/06/jornal/o-chico-fininho-passou-por-aqui-150928>. Acesso em: 15 abr. 2019.

47 Idem, ibidem.

48 Segundo Nuno Corvacho, Cantareira é “uma simples zona de pescadores junto ao rio Douro que só por um mero acaso poderia ser confundida com um paradeiro de *freaks*”. CORVACHO, Nuno. O Chico Fininho passou aqui. Público, Portugal, 6 nov. 2000. Disponível em: <https://www.publico.pt/2000/11/06/jornal/o-chico-fininho-passou-por-aqui-150928>. Acesso em: 15 abr. 2019.

atento e um passo à frente da vigilância da polícia. Ao comentar a letra vinte anos depois, Carlos Tê faz um balanço sobre a canção, “o Chico Fininho não era ainda um heroinómano, embora andasse lá perto. Não era aquele toxicodependente de andar para aí aos caídos que é hoje a imagem normal”⁴⁹. O fato da personagem ser ou não um toxicodependente a viver em realidade degradante, a escalada das drogas, sobretudo, a heroína, teve uma ascensão vertiginosa em Portugal a partir do final da década de 1970 e início dos anos 1980.

Em 1970, ainda sob o governo ditatorial do Estado Novo, de Marcelo Caetano (1968-1974), que sucedeu António Oliveira Salazar que ficou quase trinta e seis anos no poder, o consumo de droga aumentava substancialmente, ao ponto do governo admitir que era um problema de saúde e tomar medidas repressivas. O governo adotou uma política que focava em “aspectos morais do consumo de droga, que começou a ser relacionado ao crime e ao acentuado crescimento da oposição ao regime político”⁵⁰. Após o período da Revolução dos Cravos que derrubou o governo ditatorial, em 25 de abril de 1974, e em meio aos primeiros meses da efervescência e instabilidade política que inauguraria o denominado Processo Revolucionário em Curso (PREC), que visava a levar Portugal rumo ao socialismo, o país lusitano adotaria novas medidas em relação às drogas, ainda em 1975. Frente a políticas criminalizadoras do governo do Estado Novo, o país começaria a adotar uma política mais “flexível influenciada pelo quadro compreensivo do fenómeno do consumo de drogas através da vertente psicossocial”⁵¹. Desse modo, tais “mudanças conduziram, necessariamente, à criação legislativa das estruturas de combate ao consumo e ao tráfico de drogas: Centro de Investigação Judiciária da Droga (CIJD) e o Centro de Estudos da Juventude (CEJ)”⁵².

Conforme Lúcia Dias, “pôde verificar-se que a maioria dos problemas de drogas, na década de 70, se relacionavam com consumos privados de haxixe. Dez anos depois (anos 80) a situação torna-se completamente distinta, motivada pela intensificação do consumo de heroína”⁵³. A partir da segunda metade dos anos 1970 o consumo de drogas injetáveis crescia substancialmente em terras lusitanas. Se a canção “Chico Fininho” de Carlos Tê e Rui Veloso, retratava a questão da heroína em termos mais “descontraídos” e com uma narrativa mais amena, um retrato colorido de uma personagem, a banda da UHF trazia um retrato em branco e preto bem mais chocante e nebuloso a respeito do tema com a canção “Jorge morreu”.

A banda UHF iniciou seus primeiros acordes, em 1977, em Almada, e contou com várias formações durante as décadas. Adotamos aqui a formação com António Manuel

49 CORVACHO, Nuno. O Chico Fininho passou aqui. Público, Portugal, 6 nov. 2000. Disponível em: <https://www.publico.pt/2000/11/06/jornal/o-chico-fininho-passou-por-aqui-150928>. Acesso em: 15 abr. 2019.

50 NETO, Mafalda Rodrigues. A descriminalização do consumo de droga em Portugal – quinze anos depois. Op. cit., p. 7.

51 DIAS, Lúcia Nunes. As drogas em Portugal: o fenómeno e os factos jurídico-políticos de 1970 a 2004. Coimbra: Pé de Página, 2007, p. 14.

52 52 Idem, ibidem, p. 14.

53 Idem, ibidem, p. 51.

Ribeiro (voz e guitarra), Carlos Peres (baixo), Américo Manuel (bateria) e Renato Gomes (guitarra) que viria a gravar o EP⁵⁴ com as canções “Jorge morreu”, “Caçada” e “Aquela Maria”, em 1979. As três canções são de autoria de António Manuel Ribeiro, que, aliás, se manteria ao longo das décadas como a figura de frente da banda. António Manuel Ribeiro viria a aprender guitarra na sua adolescência por meio de livros sobre métodos de guitarra e *songbooks* dos The Beatles e Crosby Stills & Nash, além de estar antenado com a cena do pop rock local, como Quarteto 1111, Pop Five Music Incorporated e Os Chinchilas⁵⁵. Parte de seu capital cultural⁵⁶ era adquirido a partir da leitura da versão da revista francesa *Rock & Folk*. Antes da banda UHF, António Ribeiro chegou a ter uma banda que se apresentava em bailes da época denominada Purple Legion, cuja referência não vinha da banda Deep Purple, mas da canção “*Celebration of the Lizard*”, dos The Doors, uma referência musical para o vocalista português. Antes de adotar o nome UHF, em 1978, o conjunto chamava À flor da Pele, que seria título de um álbum da banda lançado em 1981. Segundo António Ribeiro, algum integrante da banda “achou que o nome era muito grande e até muito psicadélico. Mudamos para UHF, porque as siglas representavam uma certa ideia de modernismo e estavam na ordem do dia”⁵⁷, como a PREC.

Vale destacar que a maioria dos roqueiros, tanto brasileiros quanto portugueses, levando em conta o ano de lançamento do primeiro compacto ou LP, era jovem com idade média que girava em torno dos 23 para 25 anos. Como bem disse à época, o vocalista da banda portuguesa UHF, António Manuel Ribeiro: “Somos putos como vocês”⁵⁸. Segundo os músicos, a banda resume o conteúdo sonoro dos jovens perdidos das cidades, isto é, a trilha sonora de parte da juventude. Os roqueiros do UHF resumiram, ainda antes do *boom* do rock português, a identidade e a temática da banda, fato que vai de encontro com o que estamos destacando,

O UHF resume em si o conteúdo sonoro, (des)humano, do alcoolismo do homem jovem perdido das cidades. A existência de grupos de jovens, dedicando o tempo da vida ao ritmo deste tempo destrutivo – tempo de vida febril, vida magoada, vida intensa, vida procurada no exagero de reduzido significado⁵⁹.

54 O extended play (EP) ou compacto duplo, segundo Shuker, “é um single ampliado. Trata-se também de um disco de vinil de sete polegadas, mas com quatro canções, habitualmente”. SHUKER, Roy. Vocabulário de música pop. Op. cit., p. 255.

55 Disponível em: <https://blitz.pt/principal/update/antonio-manuel-ribeiro-uhf-muitos-amigos-cairam-no-fosso-da-droga=f68280>. Acesso em: 13 mar. 2019.

56 Segundo Pierre Bourdieu, “capital cultural pode existir sob três formas: no estado incorporado, ou seja, sob a forma de disposições duráveis do organismo; no estado objetivado, sob a forma de bens culturais - quadros, livros, dicionários, instrumentos, máquinas, que constituem indícios ou a realização de teorias ou de críticas dessas teorias, de problemáticas, etc.; e, enfim, no estado institucionalizado, forma de objetivação que é preciso colocar à parte porque, como se observa em relação ao certificado escolar, ela confere ao capital cultural - de que são, supostamente, a garantia - propriedades inteiramente originais”. In: BOURDIEU, Pierre. Escritos sobre educação. Maria Alice Nogueira e Afrâncio Catani (orgs.). Petrópolis, R.J.: Vozes, 2007, p. 74.

57 Disponível em: <https://blitz.pt/principal/update/antonio-manuel-ribeiro-uhf-muitos-amigos-cairam-no-fosso-da-droga=f68280>. Acesso em: 13 mar. 2019.

58 BAPTISTA, Cristina. Sol para o rock, sombra para a MPB. Diário Popular, Lisboa, p. 23, 13 jul. 1981. Obs. Putos é sinônimo de jovem em Portugal.

59 DIÁRIO POPULAR. O rock português existe. Diário Popular, Lisboa, p. 25, 28 ag. 1979.

Os integrantes dos UHF, sobretudo, António Manuel traria muito de sua vivência e das experiências da região da Almada para suas composições, em termos bourdesianos, afluiria muito de seu *habitus*. Segundo Paula Guerra, os UHF “transportavam um cotidiano de vivência de problemas sociais inerentes à vivência suburbana e operária, assim como à eclosão em território nacional do consumo de drogas duras”⁶⁰. Ainda de acordo com a autora, a banda vinha “do outro lado da margem, ou seja, em Almada e localidades circundantes, os UHF faziam uma radiografia real da vida de muitos jovens que habitavam a cintura industrial lisboeta”. E Almada era muito marcada pelos “fluxos imigratórios, pela marginalidade e pela distância ao centro que dita a sua condição periférica, corporizando a vivência do ‘estar à margem’”⁶¹.

Em 1979, a banda lança seu primeiro trabalho, um EP com três canções “Caçada”, “Aquela Maria” e o tema de nossa análise “Jorge morreu”.

Jorge morreu⁶²

Ele andava por aí
Como tu e eu andamos
Queimando o cigarro
Queimando os nervos

Nevoeiro no cérebro
Num bailado de fantasmas
Entre o frio e o zelo
E a importância dos notáveis

Jorge Morreu (2x)

Ele tinha a tua cara
Ele tinha a minha cara
Ele era ninguém
Que a vida desafiava

Jorge um dia passou
À frente da ventania
Entoando o refrão

60 GUERRA, Paula. A instável leveza do rock: gênese, dinâmica e consolidação do rock alternativo em Portugal (1980-2010). Tese (Doutorado em Sociologia) – Faculdade de Letras da Universidade do Porto. Porto, 2010, p. 225.

61 Idem, *ibidem*, p. 225.

62 RIBEIRO, António Manuel. “Jorge Morreu”. Intérprete: UHF. In: UHF. Jorge Morreu. Lisboa: Metro-Som, p.1979. 1 disco sonoro. Lado 1, faixa 1.

E uma velha melodia

Jorge morreu (2x)

Onde estás, onde está?

Quem te matou? Quem te matou?

Deixou a cidade,

Subiu à montanha

Entrando na paisagem

Onde um homem se amanha

Jorge parou

Os ponteiros da vida

Mergulhando os olhos

No mar de água fria

Jorge morreu (2x)

A música é composta de duas partes que apresentam cada uma quatro acordes. As estrofes da letra são sustentadas pelos padrões rítmicos da batida seca da bateria, das tônicas do baixo e, sobretudo, pelas pulsações repetidas de um *riff*⁶³ simples de uma guitarra estridente. Com uma face mais pesada em comparação com a música de “Chico Fininho”, a letra narra a história de um conhecido da banda toxicodependente que foi encontrado morto por causas e circunstâncias nunca esclarecidas.

A letra apresenta seis estrofes e possui um sistema de rimas bem interessante. Por vezes a rima melódica, denominada como rima assonante, aproxima-se muito mais pela sonoridade das palavras do que pela simples observação das sílabas das palavras, como “fantasmas” e “notáveis”, “cara” e “desafiava”. Noutras a rima se baseia em estruturas parecidas como “ventania” e “melodia”, “montanha” e “amanha”. O refrão simples e enfático enfatizava a derradeira história de “Jorge morreu”. Análogo ao primeiro verso de “Chico Fininho”, “Gingando pela rua”, a letra inicia com “Andando por aí”. Além dessa similaridade e ao fato do uso de substâncias entorpecentes, as semelhanças encerram-se por aí. “Jorge morreu” narra em clima muito mais tenso e pesado a personagem que, de início, vagueia perdido com “nevoeiro no cérebro” causado por drogas injetáveis, convivendo num “bailado de fantasmas” e tem um fim trágico, causado pela dependência das drogas. Segundo António Manuel Ribeiro, “‘Jorge morreu’ é uma história verdadeira, contada... Acho que é a primeira vez que se

63 “O riff é um padrão rítmico ou melódico curto repetido muitas vezes, enquanto as mudanças acontecem junto à música”. SHUKER, Roy. Vocabulário de música pop. Op. cit., p. 35.

escreve sobre droga dura em Portugal e a forma como um amigo nosso morreu”⁶⁴.

Para finalizar a análise da canção, destacamos os dizeres da banda publicada na contracapa do disco, que resume muito bem a história da personagem para o ouvinte do EP:

“JORGE MORREU” é a história verídica de um amigo que passou demasiado rápido pela vida. “JORGE...” é a fuga desalmada do encontro repetido com o dia a dia asfixiante, cínico, necrótico, de uma cidade pobre de contatos humanos, uma cidade de betão e de indiferença, uma esfera de luz seca, onde surdos-mudos se cruzam vagamente no atropelo. E então num dia, de manhã ou à tarde, a cicatriz não fecha e o pânico cresce no corpo, no cérebro. Jorge saiu para o Sul, apanhou o Algarve e lentamente caiu na teia – praticou o suicídio. Encontraram-no depois irreconhecível, de rosto nos rochedos da praia, pondo fim na história breve e salteada, autoestrada de desconcerto e violência imparáveis. “JORGE MORREU” são factos da nossa vida na cidade... entoando o refrão de uma estranha melodia⁶⁵.

“Tá todo mundo se aplicando pra festa” na “Farinha do desprezo”

Logo após a instauração do AI-5 pelo regime militar brasileiro, em dezembro de 1968, o governo ditatorial lançou um novo decreto em relação às drogas, “estabelecendo a mesma sanção penal para traficantes e usuários ao modificar o artigo 281 do Código Penal. Para ambos era prevista pena de encarceramento”⁶⁶. Nesse contexto houve mudanças significativas na estrutura política-social-cultural do país, e a visão geral sobre o papel das drogas na sociedade não passaria imune. Fundamentado nas reflexões de Michel Misse⁶⁷, Júlio Delmanto destaca que “se seu uso antes era predominantemente associado à prostituição, criminalidade e loucura, ‘com a contestação dos jovens, novos significados foram incorporados ao imaginário social, como a delinquência juvenil e alienação político-social”⁶⁸. A equivalência entre usuário e traficante de drogas só se modificaria em meados da década de 1970. “Em 1976 a lei que passaria a ser conhecida como Lei dos Tóxicos revoga o pareamento entre usuário e traficante”. [...] A lei de 1976 permaneceu inalterada até 2002, quando aspectos marginais da lei foram alterados com a Lei 10.409”⁶⁹.

64 ABREU, Rui Miguel. António Manuel Ribeiro: “Não cheguei aqui de cadeira de rodas nem de bengala”. Entrevista de vida com um resistente, a alma dos UHF. Blitz, Lisboa, s/p, 21 maio 2018. Disponível em: <https://blitz.pt/principal/update/2018-05-21-Antonio-Manuel-Ribeiro-Nao-cheguei-aqui-de-cadeira-de-rodas-nem-de-bengala-Entrevista-de-vida-com-um-resistente-a-alma-dos-UHF>. Acesso em: 13 mar. 2019.

65 UHF. In: UHF. Jorge Morreu. Lisboa: Metro-Som, p.1979. 1 disco sonoro.

66 DELMANTO, Júlio. Camaradas caretas: drogas e esquerda no Brasil. Dissertação (Mestrado em História) – Universidade de São Paulo. São Paulo, 2013, p. 59.

67 MISSE, Michel. Malandros, marginais e vagabundos & a acumulação social da violência no Riode Janeiro. Tese (Doutorado em Sociologia) – Instituto Universitário de Pesquisas do Rio de Janeiro. Rio de Janeiro, 1999.

68 DELMANTO, Júlio. Camaradas caretas: drogas e esquerda no Brasil. Op. cit., p. 59.

69 Idem, ibidem, p. 61.

Entre as décadas de 1970 e início dos 1980, o tráfico de cocaína no mundo adquiriu proporções gigantescas, sobretudo voltado para o mercado europeu e norte-americano, “transformando um negócio ilegal ainda de proporções modestas em grande empreitada empresarial”. No começo dos anos 80, “o Brasil desponta como rota fundamental para o escoamento da cocaína, com suas regiões selvagens como *locus* privilegiado para centros de apoio logístico e com sua indústria química como fornecedora de insumos necessários ao fabrico da cocaína”⁷⁰.

Tomando o episódio do Rio de Janeiro, como um caso no país para se pensar a mudança no tráfico de drogas, o aumento da cocaína alcançou sua concentração nas “bocas de fumo” a partir dos anos 1970.

O mercado de drogas (inicialmente a maconha) existe desde o início do século nas áreas de pobreza urbana do Rio. Era, no entanto, muito limitado e dirigido principalmente a consumidores locais. As “bocas de fumo” sobreviveram nessa escala até que o consumo se espalhou pela juventude de classe média no final dos anos sessenta. A acumulação proporcionada pelo aumento da venda de maconha, nessa época, o início da onda de assaltos a bancos e residências a partir do final dos anos sessenta e durante toda a década de 70, a oferta (e a nova demanda) de cocaína a partir de meados dos anos 70 e a organização de presidiários, que se estrutura na Ilha Grande (“Falange Vermelha”, depois “Comando Vermelho”) e na Penitenciária da Frei Caneca (“Falange do Jacaré”), marcam a transição da “boca de fumo” baseada no comércio da maconha para o “movimento”, baseado no comércio de cocaína⁷¹

Na mesma cidade do Rio de Janeiro, o baterista, compositor, letrista e cantor Lobão participaria da cena roqueira desde os anos 1970. João Luís Woerdenberg, nome de batismo de Lobão, iniciou a aprendizagem de bateria, segundo Arthur Dapieve, desde os cinco anos de idade como “terapia para sua disritmia”, uma vez que era epilético. Lobão se dedicaria, posteriormente, também, ao violão clássico, como aluno da escola Guerra Peixe⁷². Nos anos 1970 integrou a banda Vímana⁷³ que chegou a gravar um álbum pela Som Livre, gravadora das organizações Globo, mas o disco ficou engavetado e a banda se diluiu em fins da década de 1970. Após o término da Vímana, Lobão dividiu seu tempo a ministrar aulas de bateria e como músico *free lancer*, alugando suas baquetas para músicos como Marina, Luiz Melodia, Walter Franco, Lulu Santos, Ritchie, Gang 90 & As Absurdettes e, também, com a Blitz, da qual foi um dos

70 RODRIGUES, Thiago M. S. A infundável guerra americana: Brasil, EUA e o narcotráfico no continente. São Paulo em Perspectiva, São Paulo, vol. 2, n. 16, p. 102-111, 2002, p. 105.

71 MISSE, Michel. Malandros, marginais e vagabundos & a acumulação social da violência no Rio de Janeiro. Op. cit., p. 319, apud DELMANTO, Júlio. Camaradas caretas: drogas e esquerda no Brasil. Op. cit., p. 49-50.

72 DAPIEVE, Arthur. Brock: o rock brasileiro dos anos 80. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000, p. 37.

73 Além de Lobão, a banda era formada por Lulu Santos, Ritchie, Luiz Paulo Simas e o baixista Fernando Gama. Em 1977, o agrupamento contou, por um período curto, com o músico suíço Patrick Moraz, recém saído da famosa banda inglesa Yes.

fundadores.

Foi justamente num episódio envolvendo a banda Blitz que Lobão aproveitou para alavancar e seguir em carreira solo. A banda carioca havia lançado em meados de 1982 um compacto com “Você não soube me amar” no lado A, e o lado B sem música alguma, somente a repetição da expressão “Nada, nada, nada”. O *single*, que tocou massivamente nas rádios, chegou a vender em poucos meses cerca de setecentas mil cópias. A banda foi alçada rapidamente aos holofotes e ao sucesso e chamou a atenção da imprensa. Nas gravações do primeiro LP da banda, *As aventuras da Blitz*⁷⁴, em 1982, Lobão participou como músico contratado uma vez que não havia ainda assinado contrato com a gravadora EMI. Às vésperas do lançamento do disco, o grupo foi convidado para fazer uma matéria de capa com a revista *IstoÉ*. Em meio ao sucesso alcançado pelo compacto e de toda expectativa criada em torno do primeiro LP, Lobão deixou o conjunto. Segundo Arthur Dapieve, “em pleno estouro, pediu o boné. Vem daí sua fama de maluco: ele estava rasgando dinheiro. Na verdade, a explicação para tal gesto aparentemente tresloucado era racionalíssima: Lobão estava se sentindo sem espaço criativo dentro da Blitz”⁷⁵. Em entrevista a Ricardo Alexandre, Lobão comentou de sua saída da banda e o artifício que se utilizou para ser contratado, em carreira solo e como cantor, por outra gravadora,

Tirei a foto e ainda prometi que, na semana seguinte, iria assinar o contrato como membro da banda. Todo mundo ficou feliz, ninguém podia imaginar que eu estava dando um drible. Na segunda-feira, eu estava na capa, em todas as bancas do Brasil. Peguei as fitas máster do meu disco solo, mandei um foda-se e saí para negociar com alguma gravadora. Sabia que qualquer uma me contrataria. Entrei na primeira, a RCA-Victor, e, *pum*, fui contratado⁷⁶.

Com capital social⁷⁷ suficiente para se apresentar para as gravadoras como cantor e compositor em busca de contrato, Lobão assinou com a RCA-Victor e gravaria vários LPs durante a década de 1980. Em meio a gravações de seu terceiro LP, em 1986, Lobão foi preso em casa em 30 de janeiro com pequenas quantidades de maconha e cocaína no momento que chegava dos estúdios da gravadora após mais algumas sessões de gravações de um disco, intitulado provisoriamente de *Bobagens do submundo do Purgatório*. Segundo Dapieve, “não era a primeira prisão de sua vida, mas ele foi

74 Formada por: Evandro Mesquita (vocal e guitarra) o guitarrista Ricardo Barreto e Lobão formaram o embrião da Blitz, banda que posteriormente seria integrada por Antonio Pedro Fortuna (contrabaixo), ex-integrante de Os Mutantes, Billy Forghieri, ex-Gang 90, e Márcia Bulcão e Fernanda Abreu nos vocais. Mais tarde, Juba, ex-Made in Brazil, substituiria Lobão.

75 DAPIEVE, Arthur. Brock: o rock brasileiro dos anos 80. Op., cit., p. 46.

76 Apud ALEXANDRE, Ricardo. Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos de 1980. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002, p. 97.

77 Capital social é definido por Pierre Bourdieu “como o conjunto de recursos atuais ou potenciais que estão ligados à posse de uma rede durável de relações mais ou menos institucionalizadas de interconhecimento e de inter-reconhecimento ou, em outros termos, à vinculação a um grupo, como conjunto de agentes que não somente soa dotados de propriedades comuns (passíveis de serem percebidos pelo observador, pelos outros ou por eles mesmos), mas também soa unidos por ligações permanentes e úteis”. In: BOURDIEU, Pierre. Escritos sobre educação. Op. cit., p. 67.

liberado cinco horas depois. Sua sina marginal, contudo, estava apenas começando”⁷⁸. Com o título alterado para *O rock errou*, a capa do LP trazia Lobão vestido de padre com um crucifixo na mão e sua prima e futura esposa, de 17 anos na época, Danielle Daumerie nua com um véu pouco e/nada visível. “Feito sob o impacto da morte de Júlio Barroso (Gang 90 & As Absurdettes), o LP resultou raivoso, anárquico, deprimido. Para isso em muito contribuíram os muitos aditivos químicos empregados em sua elaboração: cocaína, ácido, heroína”⁷⁹. Dentre as faixas do álbum, Lobão fazia referência ao uso de drogas injetáveis em “Canos silenciosos”.

Canos silenciosos⁸⁰

Onda na madrugada, silêncio na batida
Tá todo mundo se aplicando pra festa,
Pra chegar na festa bem aplicadinho

Movimento na esquina, todo mundo entra, todo mundo sai;
sexo, drops, rock'n roll, adrenalina;
diversões eletrônicas num poderoso hi-fi

Oh! E a noite tá no sangue de hoje
Deixa a noite rolar
Oh! E a noite tá no sangue de hoje
Deixa a noite rolar

Canos silenciosos, nervosa calmaria
Quando todo mundo pensava que ia se divertir pra caralho
É bem aí, é bem aí que o pânico todo se inicia
Correria na esquina

Um parêntese importante. Muitas vezes uma canção não aborda, em seu conjunto, somente um tema. Os parâmetros musicais não são fixos e presos numa camisa de força sufocante de apenas um ritmo, estilo ou gênero musical. Numa mesma canção, a música pode variar por duas ou múltiplas correntes, surfando por várias ondas em diálogos com outros arpejos sejam do *blues*, *jazz*, rock, forró, samba, maracatu etc. Na esfera textual, a letra pode apresentar um leque de assuntos entrecruzados ou desenredados e abordar uma gama de referências poéticas. Embora se possa verificar, mapear e classificar muitas vezes um mote no cerne da canção, esta

78 DAPIEVE, Arthur. Brock: o rock brasileiro dos anos 80. Op., cit., p. 49.

79 Idem, ibidem, p. 49.

80 LOBÃO; VILHENA, Bernardo. “Canos silenciosos”. Intérprete: Lobão. In: LOBÃO. *O rock errou*. Rio, de Janeiro, 1986. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 3.

pode ser lida, ouvida e compreendida também por outros caleidoscópios.

Fechado o parêntese, a canção “Canos silenciosos” trata de uma batida policial numa festa onde os frequentadores estão chegando bem “aplicadinhos” de drogas. E é justamente o prisma do uso das drogas que pincelamos esse quadro.

A música se estrutura maiormente num *riff* de guitarra em três acordes que prevalece praticamente em toda a canção. Há uma pequena variação, com a entrada de dois novos acordes, no início do refrão “E a noite tá no sangue de hoje”. Com guitarras, contrabaixo, bateria, Lobão cantarola entre partes quase faladas e noutras enfatiza as sílabas finais de algumas palavras, como onda na madrugada (grifo nosso). O cantor varia também a vocalização entre faces escrachadas e rasgadas, como em “Movimento na esquina, todo mundo entra, todo mundo sai” e variações suaves para enfatizar a semântica e o contexto da cena, por exemplo, em “Canos silenciosos/ Nervosa calmaria”.

A letra narra a história de uma festa jovem de classe média urbana em meio a “sexo, *drops* (e também drogas), *rock’n’roll*, adrenalina” e “diversões eletrônicas”. Como destacou Michel Misse, o consumo de drogas se espalhou pela juventude de classe média urbana no final dos anos se sessenta⁸¹. Com três estrofes e um refrão, com poucas e simples rimas, a letra faz referência clara e direta do uso de drogas injetáveis por parte do público presente na festança, “Tá todo mundo se aplicando pra festa/ Pra chegar na festa bem aplicadinho”. Se a maconha e/ou mesmo o LSD eram o meio da “viagem” nos anos 1960, nos anos 1980 outras drogas, como a heroína e sobretudo a cocaína, dariam o tom desse diapasão.

Se a letra de “Canos silenciosos” fazia referência direta ao uso de drogas, a canção “Farinha do desprezo”, de Jards Macalé e José Carlos Capinam, com regravação da banda Camisa de Vênus, tratava do tema da cocaína por meio de metáfora.

A banda Camisa de Vênus foi a primeira banda do rock nacional dos anos 1980 a obter sucesso fora do eixo São Paulo/Rio de Janeiro. Na Bahia, que já havia revelado para o cenário musical brasileiro figuras de ponta como Dorival Caymmi, João Gilberto, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé, Gal Costa, Maria Bethânia e o roqueiro Raul Seixas, surgiria a banda Camisa de Vênus. Formada pelo quinteto Marcelo Nova (vocal), Karl Hummel (guitarra), Gustavo Mullen (guitarra), Robério Santana (contrabaixo) e Aldo Machado (bateria), o conjunto misturava *rock’n’roll* com a postura anárquica do *punk rock*.

A primeira polêmica em torno da banda ainda ocorreu em terras baianas. Segundo o jornalista Guilherme Bryan, o grupo encheu seu primeiro show muito por ter um nome considerado obscuro e um palavrão. “Alguns, por exemplo, pediram à censura a proibição do nome da banda e do título de seu espetáculo, “Ejaculação

81 MISSE, Michel. Malandros, marginais e vagabundos & a acumulação social da violência no Rio de Janeiro. Op. cit., p. 319, apud DELMANTO, Júlio. Camaradas caretas: drogas e esquerda no Brasil. Op., cit., p. 49-50.

Precoce”, apresentado no local Circo Relâmpago”⁸². As referências musicais da banda perpassava pelo *rock’n’roll*, *punk* e, a influência de Raul Seixas, sobretudo para Marcelo Nova. Embora não se considerasse um *punk* e nem aceitasse fazer parte do movimento/grupo dessa variante do rock, Marcelo Nova refletiu sobre a importância desse estilo na sua formação e afirmação musical.

Queria montar uma banda de rock’n’roll desde garoto, mas meu parâmetro era Led Zeppelin e Pink Floyd, e era muito difícil uma aparelhagem daquela. Quando os [Sex] Pistols aconteceram, disse: ‘Meu Deus, é tão mais fácil do que pensava. Posso fazer com guitarra vagabunda, amplificador barato’. Acho que o grande mérito do punk é que foi um estímulo para tanta gente que como eu se sentia cerceada pela falta de grana para ter equipamento condizente com o som, da época, quando rock’n’roll é três acordes, uma guitarra e pau na máquina. Foi através do punk que montei o Camisa de Vênus⁸³.

Na Baía de Todos o Santos, a banda gravaria um compacto pelo selo Fermata e chegaria a vender quase 10 mil cópias. Mas o sucesso nacional viria a ocorrer quando o grupo se mudaria para São Paulo e assinaria contrato com a Som Livre, que foi fundada pelas Organizações Globo, em 1971. E não foi só na cena baiana que o nome de batismo da banda causou imbróglio. Após o lançamento do primeiro álbum, a gravadora insistia para que os músicos do agrupamento modificassem o nome do conjunto. O motivo? Facilitar a entrada nos programas televisivos e expandir a exposição midiática do conjunto. Bem ao estilo e ao *habitus* de um rebelde e roqueiro convicto, os músicos não modificaram o nome de batismo como, aliás, quebraram o contrato com a gravadora de Roberto Marinho. No ano seguinte, os músicos assinaram, ironicamente ou não, com o selo RGE, pertencente às Organizações Globo. Em 1985, lançariam o disco *Batalhões de estranhos*, que geraria o sucesso radiofônico de “Eu não matei Joana D’Arc”. De acordo Marcelo Nova, foi após o sucesso desta canção que o grupo foi convidado a se apresentar no programa *Cassino do Chacrinha*, mas com o nome original de batismo. Ironicamente, o que era taxado de indecente no início tinha se metamorfoseado em algo exótico e atraente para os programadores da TV⁸⁴.

Em 1987, a banda apresentou sintomas de desgaste entre seus integrantes. Quando se mudaram para São Paulo, no início dos anos 1980, os roqueiros dividiam um apartamento, que por sinal, chegou até a abrigar os integrantes da banda brasiliense Capital Inicial. Conforme Marcelo Nova, “enquanto morávamos num quarto-e-sala, reinava o clima ‘um por todos, todos por um’”. Com o sucesso e o dinheiro obtidos, o rumo e os objetivos do grupo começaram a se modificar. “Aí, começamos a ganhar

82 BRYAN, Guilherme. Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira nos anos 80. Rio de Janeiro: Record, 2004, p. 89.

83 BRYAN, Guilherme. Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira nos anos 80. Op. cit., p. 89.

84 ENCARNÇÃO, Paulo Gustavo da. Rock cá, rock lá: a produção roqueira no Brasil e em Portugal na imprensa - 1970-1985. Op. cit., p. 68.

dinheiro, e a banda começou a acabar. Era um tal de ‘Já tenho grana’, ‘Comprei carro’, ‘Comprei meu apê’, ‘Comprei minha cocaína’, ‘Não quero ensaiar’... Comecei a perder a motivação de manter a banda unida”⁸⁵. No mesmo ano o grupo viria a encerrar suas atividades na década e lançariam, em outubro, o LP *Duplo sentido* que trazia, dentre outras, a faixa “Farinha do desprezo”.

A composição, originalmente composta por Jards Macalé e José Carlos Capinam, foi lançada em 1972 no LP *Jards Macalé*. Segundo José Roberto Zan, a canção é um “híbrido samba-pop-rock-blues” e “aborda o tema do desenlace amoroso”. Porém, continua Zan em sua análise, “Farinha do desprezo” “é uma canção cheia de metáforas que abriga múltiplos significados. Esses mesmos versos podem conter alusão à droga, o que cria uma atmosfera marginal e existencial compartilhada por segmentos de jovens e artistas no contexto pós-AI-5”⁸⁶. Para reforçar a interpretação sobre as duas semânticas presentes na faixa, Sheyla Diniz, em sua tese de doutoramento, assevera que “a “Farinha do desprezo” soava como metáfora para o uso de cocaína, e, concomitantemente, para a disposição em superar amores não correspondidos. O letrista confirma a dubiedade”⁸⁷.

A respeito da versão lançada pelos roqueiros da Camisa de Vênus, em 1987, é importante sublinhar, inicialmente, as reflexões de Adalberto Paranhos sobre a “dança de sentidos” de uma canção. “Uma canção não carrega, em si mesma, um sentido unívoco, congelado no tempo, que exprimiria a sua essência. Pelo contrário, uma canção, historicamente situada, comporta significados errantes, submetendo-se a um fluxo permanente de apropriação e reapropriação de sentidos”. Aliás, muitas composições são apropriadas e reapropriadas conforme uma “constelação de sentidos”, chegando ao ponto, inclusive, de uma canção perder o sentido original que lhe fora atribuído pelo seu autor.⁸⁸

A versão da banda baiana pode ser ouvida e entendida também, como na versão original de Jards Macalé, ao amor não correspondido e, obviamente, ao uso de cocaína, como pode ser compreendida, analisando o contexto interno da banda na época do lançamento do disco, com a saída do vocalista Marcelo Nova do conjunto.

Farinha do desprezo⁸⁹

Já comi muito da farinha do desprezo
Não, não me diga mais que é cedo
Hum... Quanto tempo, amor/ Quanto tempo “tava” pronta

85 ALEXANDRE, Ricardo. Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos de 1980. Op. cit., p. 290.

86 ZAN, José Roberto. Jards Macalé: desafinando coros em tempos sombrios. REVISTA USP, São Paulo, n.87, 156-171, 2010, p. 167.

87 DINIZ, Sheyla Castro. Desbundados e marginais: MPB e contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974). Tese (Doutorado em Sociologia) – Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. Campinas, 2017, p. 119.

88 PARANHOS, Adalberto. A música popular e a dança dos sentidos: distintas faces do mesmo. ArtCultura, Uberlândia, n. 9, p. 22-31, 2004, p. 23-24.

89 Optamos em registrar a letra original dos compositores, Macalé e Capinam, para efeito prático de comparação do leitor com versão da banda.

Que “tava” pronta a farinha do despejo

Me joga fora que na água do balde eu vou m’embora
Me joga fora que na água do balde eu vou m’embora

Só vou comer agora da farinha do desejo
Alimentar minha fome pra que nunca mais me esqueça
Hum... Como é forte o gosto da farinha do desprezo
Só vou comer agora da farinha do desejo

Composto de dois discos, o álbum *Duplo sentido* traz no seu lado D versões de outros artistas, dentre elas “Canalha”, de Walter Franco, “Enigma”, de Adelino Moreira, “A canção do Martelo” (*Hammer Song*), versão feita por Marcelo Nova, “Aluga-se”, de Raul Seixas, e “Farinha do desprezo”, de Jards Macalé e José Carlos Capinam. Não foi a primeira vez que a banda gravaria um versão da dupla Macalé e Capinam. No álbum *Batalhões de estranhos*, de 1985, o conjunto baiano lançou uma versão de “Gotham City”. No mesmo ano, inclusive, o Jards Macalé dividiu os vocais dessa canção com a banda em um show no Rio de Janeiro.

Há várias diferenças entre as duas versões. Primeira, a regravação da Camisa de Vênus percorre pelo diapasão do *rock’n’roll*, com guitarras, violão, baixo, bateria e a vocalização arrastada e escrachada de Marcelo Nova se difere muito da interpretação de Jards Macalé, “um híbrido samba-pop-rock-blues”⁹⁰. Segunda, se na gravação de Macalé, conforme Sheyla Diniz, “nada tem de melancólica em seu arranjo e tampouco na interpretação de Macalé, que deixa transparecer fungadas intensificando as insinuações da letra do parceiro Capinam”⁹¹, a canção lançada pela banda em nada transparece pitadas de melancolia tanto no arranjo quanto na forma de cantar. E por fim, se Jards Macalé revela insinuações de “fungadas” da cocaína, a versão cantada por Marcelo Nova estava mais para o efeito acelerado da droga com o ritmo alucinante do *rock’n’roll*.

A letra cantada por Marcelo Nova apresenta, também, algumas pequenas modificações. Primeiramente, Nova suprime a interjeição “hum” do terceiro verso da primeira e segunda estrofes, quebrando musicalmente com a pausa do canto proposta por Macalé em sua interpretação. Outra alteração ocorre no terceiro verso da primeira estrofe, quando Marcelo Nova canta “*baby*” ao invés de “amor”, bem como insere o verbo haver, antes de “Quanto tempo “tava” pronta”. Uma terceira mudança ocorre no primeiro verso da segunda estrofe, o roqueiro canta “Só quero agora”, diferente da letra original “Só vou comer agora”. Por fim, na parte final da canção, Marcelo Nova apresenta mais pitadas de sua interpretação à versão da “Farinha do desprezo”. Após o

90 ZAN, José Roberto. Jards Macalé: desafinando coros em tempos sombrios. Op. cit., p. 167.

91 DINIZ, Sheyla Castro. Desbundados e marginais: MPB e contracultura nos “anos de chumbo” (1969-1974). Op. cit., p. 118.

refrão, o vocalista finaliza cantando “Eu vou, eu vou m’embora/ Me joga fora/ Eu já disse eu vou m’embora/ E tá na hora/ Eu vou agora/ Eu vou m’embora/ Eu vou, eu vou/ Me joga fora/ vamo embora/ Joga agora e tá na hora/ Eu vou m’embora/ E joga fora e não demore/ Não demore, tá na hora/ Eu vou embora”, numa alusão bem clara de sua saída da banda”.

Assim, a gravação de “Farinha do desprezo”, além de citar metaforicamente a cocaína, e a desilusão do amor, registra o ponto final, pelo menos naquela década, da participação de Marcelo Nova na Camisa de Vênus. Nova retomaria a carreira, sem duplo sentido, com a banda em meados de 1995. Mas isso é, certamente, nota e escala para futuras pesquisas.

Considerações finais

Os estudos sobre a temática das drogas têm enveredado por várias trilhas na historiografia. Nessa linha, nossa proposta teve como objetivo tratar e refletir histórico e comparativamente como algumas canções dos repertórios do rock português e brasileiro dos anos 1980 abordaram o assunto. Dessa forma, ao ritmo do *rock ‘n’roll* contagiante e dançante e com uma letra descontraída, “Chico Fininho”, de Carlos Tê e Rui Veloso, narra a história de uma personagem que faz uso de heroína ainda em meados da década de 1970. Os problemas decorrentes do uso excessivo e do vício não são abordados na canção da dupla. Diferentemente, a banda UHF retrata em “Jorge morreu” uma história, baseada em fatos reais, um cenário bem mais nebuloso e melancólico a respeito do tema, mostrando a face angustiante e perturbadora de um toxicodependente que teve uma morte trágica que nunca foi descoberta as verdadeiras circunstâncias. Em terras brasileiras, o cantor Lobão faz referência ao uso de drogas injetáveis em “Canos silenciosos”, quando o consumo de cocaína não só no Brasil, como no mundo, alcançava um crescimento vertiginoso do uso das drogas, como a cocaína e a heroína. E por último, a banda baiana Camisa de Vênus lança, em 1987, uma versão da canção “Farinha do desprezo”, de autoria de Jards Macalé e Capinam, cujo temática, por meio de metáfora, pode ser entendida tanto ao amor não correspondido, como ao uso de cocaína, assim como, pincelava fatos do contexto interno da banda, com a saída do vocalista Marcelo Nova do grupo no mesmo ano.

Debates, discussões e reflexões sobre a temática das drogas se faz necessário em larga escala, seja por estudos da Farmacologia, seja das Ciências Humanas, como na História. E por meio de canções roqueiras é possível compreender algumas notas sobre a história das drogas, assim como, mais uma página da história contemporânea portuguesa e brasileira.

Para efeito de reflexão, é importante destacar que, após vinte anos da implementação da Lei nº 30/2000 de 29 de novembro, denominada de Lei da

Descriminalização do consumo, que entrou em vigor em 1º de julho de 2001, Portugal se tornou pioneiro e referência mundial na regulação das drogas. Com uma política voltada para o dependente, tratando-o como “doente” e não criminoso, e com medidas de redução de danos, como a oferta de metadona para usuários de heroína, o consumo de drogas, como a cocaína e, sobretudo, a heroína caiu drasticamente no país, assim como a incidência da transmissão de HIV causada pelo compartilhamento de seringas contaminadas. Ademais, acrescenta-se que houve uma diminuição considerável da população carcerária por motivos relacionados às drogas. Desde a implementação da lei, o consenso e o bom senso a respeito da importância de tais medidas se mantiveram nesses mais de vinte anos em terras além-mar, mesmo com mudanças ideológicas de governos distintos, tanto a direita quanto a esquerda não buscaram reverter a política sobre as drogas.

Já cá, desde o governo de Michel Temer, a política sobre drogas caminhou para o retrocesso e para a trilha da perseguição, inclusive de pesquisadores do tema, como o caso do Professor emérito da Unifesp Elisaldo Carlini, um dos pioneiros da Farmacologia no país e referência nacional e mundial, com mais de 12 mil citações acadêmicas, que foi intimado à polícia de São Paulo em fevereiro de 2017, sob a acusação de fazer apologia ao crime devido à sua pesquisa. Recentemente, o governo do presidente Jair Bolsonaro assinou o decreto que institui a nova Política Nacional de Drogas (Pnad), revogando a Pnad anterior, de 2002, assinada pelo então presidente Fernando Henrique Cardoso. A nova Pnad suprimiu a política de redução de danos, valorizou as comunidades terapêuticas, ligadas sobretudo a grupos religiosos e dos hospitais psiquiátricos no tratamento. Desde 2011, uma resolução do Ministério da Saúde, previa a eliminação de hospitais psiquiátricos com o decorrer do tempo, conforme a Lei da Reforma Psiquiátrica, de 2001. Diferentemente de Portugal que caminha a passos largos no sucesso da política das drogas, o Brasil é um dos poucos países que ainda criminaliza o uso das drogas e adota políticas repressivas e retrogradadas no tratamento de seus dependentes.

Assim, nada mais salutar que debater e refletir acerca das drogas, mesmo que seja por meio de acordes do rock português e brasileiro dos anos 1980.

Recebido em 05 de agosto de 2019.

Aprovado em 07 de dezembro de 2019.