

## PSICOPÁTRIA : UMA SÁTIRA DE PORTUGAL EM MODULAÇÃO POP-ROCK<sup>1</sup>

*Luís Carlos S. Branco*

Departamento de Línguas e Culturas da Universidade de Aveiro

### RESUMO

Irei analisar a representação satírica de Portugal dos anos 80 presente na obra lírico-musical *Psicopátria*, de 1986, da autoria do grupo de *pop-rock* GNR. De modo a que se percebam as linhas estéticas e as dinâmicas internas da banda, começarei por traçar brevemente a história do grupo, enquadrando a integração de Rui Reininho, o autor das letras poemas de *Psicopátria*, no seu seio. Sinalizarei as continuidades e descontinuidades que ele trouxe ao universo estético do grupo. Recorde-se que ele não fez parte da fundação da banda nem participou nos primeiros trabalhos editados. *Psicopátria* é uma obra lírico-musical de índole satírica na qual estão plasmadas figuras de tipos sociais característicos da época em que foi dado a lume, os anos 80 do século XX. Assim, procederei à análise de várias letras poemas do álbum em apreço, integrando-as na época em questão, para que, no final, possamos aceder a uma visão de conjunto e perceber também a sua relevância para a contemporaneidade. Dada a natureza transmedial da sátira em *Psicopátria*, que inclui texto, som e imagem, a circunscrição teórica da sátira proposta por Test e a noção do satirista enquanto *Watchdog* avançada por Quintero enformam teoricamente este artigo. Usarei também

<sup>1</sup> Este artigo foi produzido no âmbito da minha dissertação de mestrado, realizada no Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Universidade de Aveiro, em Línguas, Literaturas e Culturas – ramo de Estudos Portugueses, sobre a obra de António Variações, orientada pelo Professor Doutor Nuno Rosmaninho, que, neste contexto, supervisionou este artigo.

ferramentas teóricas e operativas co-relatas aos Estudos Literários (questões de estilística textual, por exemplo) e aos Estudos de Música *Pop-Rock* (dilucidarei, por exemplo, em que consiste um álbum conceptual).

*Palavras-chave:* *Psicopátria*, GNR, Álbum Conceptual, Anos 80, Portugal Satirizado.

#### ABSTRACT

I will analyze the satirical portrayal that pop-rock band GNR made of the Portuguese 1980s in the album *Psicopátria*. With the aim of fleshing out the aesthetic trajectory and the internal dynamics of the band, I will start by briefly outlining the history of the group and assessing the impact of Rui Reininho's integration as the key author of GNR's song-poems. I will examine the continuities and discontinuities between the GNR of the periods before and after Reininho's integration. One should note that Reininho did not help start the band and he did not contribute to any of the group's first records. *Psicopátria* is a satirical work of music and poetry that foregrounds a number of the social types of its time. Thus, I will do a hermeneutic analysis of various song-poems in the album, contextualizing them in the corresponding period, so that, in the end, we can make a global assessment of the piece and understand its contemporary significance. Given the transmedial nature of *Psicopátria*'s satire, relying as it does on sound, text and image, the conceptual framework advanced by and Quintero's idea of the satirist as a "watchgod" will theoretically inform my analysis. I will also use tools and strategies from Literary Studies (questions of textual style, for example) and Popular Music Studies (I will, among other things, explain what it means to write a "concept album").

*Keywords:* *Psicopátria*, GNR, concept album, 1980s, satire of Portugal.

1. Este artigo insere-se numa linha de investigação que cruza os saberes e metodologias dos Estudos Literários e dos Estudos de Música *Pop-Rock* (*Popular Music Studies*). Este tipo de estudos são ainda pouco usuais entre nós e, por vezes, alvo de alguma incompreensão. As reações sanguíneas que a atribuição do prestigiado Prémio Nobel da Literatura ao cantautor Bob Dylan gerou entre nós comprovaram isso mesmo, esquecendo, por exemplo, que foram reputados estudiosos como Stephen Scobie, Daniel Karlin e Gordon Ball, Professores universitários de poesia e literatura inglesa, que o propuseram à academia sueca. Na verdade, existe algum desconhecimento daquilo que é, desde há muito, prática corrente nas academias de todo o mundo, sobretudo a partir da criação do Center for Contemporary Cultural Studies, em 1964, na Universidade de Birmingham. Por exemplo, na Universidade de Harvard existe atualmente uma disciplina, lecionada por Alex W. Corey, na qual se estudam as relações intertextuais da literatura norte-americana contemporânea com a música *pop-rock*, produzida atualmente nos Estados Unidos. Matérias similares são alvo de atenção crítica um pouco por todo o globo.

Com assinaláveis exceções, como foi o caso de António M. Feijó, docente na Universidade de Lisboa e especialista em Literatura Inglesa e da obra de Pessoa, e do articulista e escritor Miguel Esteves Cardoso, as reações a este Prémio Nobel pautaram-se por manifestações de mero teor emocional. Talvez não tenha havido o cuidado de ler a obra poética de Dylan ou de consultar alguns dos múltiplos trabalhos académicos publicados sobre a sua obra; por exemplo: de Christopher Ricks, especialista em poesia da época vitoriana, Professor de poesia na Universidade de Oxford e de humanidades na Universidade de Boston, que analisou e estudou o universo musicoficcional de Dylan na sua co-relação com o intertexto bíblico (Ricks, 2004), ou de Betsy Bowden, especialista em literatura medieval, docente na Rutgers University em Camden, que analisou a

conexão entre literatura e performance em Dylan (Bowden, 2001), ou do eminente ensaísta Greil Marcus, licenciado em literatura inglesa e doutorado em Ciência Política, Professor convidado em várias universidades norte-americanas, que escreveu várias obras sobre ele (Marcus, 2010). Em termos objetivos, Dylan é, no meu entender, o melhor poeta em muitos anos a quem foi atribuído o nobel, sendo muito superior a alguns dos autores sofríveis a quem a academia tem atribuído o Nobel, como é o caso de Alice Monroe ou de Kazuo Ishiguro. Foi uma pena não se ter aproveitado a ocasião para se discutir verdadeiramente a obra de Dylan e as prementes questões acerca do suporte e de trânsito da literatura que ela poderia ter suscitado. Esta incompreensão que, não se quedou apenas pelo território nacional, mas que aqui se fez sentir de modo particularmente hostil, não percebeu, de todo, o porquê desta atribuição. Embora existisse qualidade literária em muitas canções de *folk*, *blues* e de *jazz* anteriores, o bardo norte-americano foi o primeiro a trazer de modo evidente para primeiro plano a dimensão literária da canção *pop-rock* e isso teve uma enorme repercussão por todo o mundo. Textos de evidente qualidade literária foram disseminados, através da canção, a quem usualmente estava arredado deles, além disso, uma vasta plêiade de escritores de canções que surgiram a seguir a ele sofreram a sua *influenza*, transformando em definitivo a canção num objeto artístico literário: o texto passou a ter o mesmo peso que a melodia e a harmonia. Entre nós, José Afonso, Sérgio Godinho e Jorge Palma ou, mais recentemente, Miguel Araújo, J. P. Simões, Márcia e Samuel Úria são devedores dessa conceptualização poética da canção operada inicialmente por Dylan.

Esta breve introdução serve apenas para situar o espaço epistemológico no qual este artigo se insere e para fornecer algumas pistas ao leitor que eventualmente se queira inteirar acerca destas questões respeitantes ao estudo da música *pop-rock* numa perspetiva

eminentemente literária. Assim, irei analisar a representação satírica de Portugal dos anos 80, presente na obra lírico-musical *Psicopátria*, de 1986, da autoria do grupo musical GNR. De modo a que se percebam as linhas estéticas e as dinâmicas internas da banda, começarei por traçar brevemente a história do grupo, enquadrando a integração de Rui Reininho, o autor das letras-poemas de *Psicopátria*, no seu seio. Sinalizarei as continuidades e descontinuidades que ele trouxe ao universo estético do grupo. Recorde-se que ele não fez parte da fundação da banda nem participou nos primeiros trabalhos editados. *Psicopátria* é uma obra lírico-musical de índole satírica na qual estão plasmadas figurações de tipos sociais característicos da sua época, os anos 80 do século XX. Analisarei várias letras-poemas do álbum em apreço, integrando-as na época em questão, para que, no final, possamos aceder a uma visão de conjunto e perceber também a sua relevância para a contemporaneidade. Dada a natureza transmedial da sátira em *Psicopátria*, que inclui texto, som e imagem, a circunscrição teórica da sátira proposta por Test e a noção do satirista enquanto *Watchdog* avançada por Quintero enformam teoricamente este artigo. Usarei também ferramentas teóricas co-relatas aos Estudos Literários (questões de estilística textual, por exemplo) e aos Estudos de Música *Pop-Rock* (dilucidarei, por exemplo, em que consiste um álbum conceptual).

2. Até meados dos anos 80 do século XX, o grupo musical GNR (Grupo Novo Rock) era, à semelhança do país que passou pela queda sucessiva de vários governos e por duas intervenções do FMI, um verdadeiro saco de gatos, abalado por constantes convulsões internas e com um rumo estético indefinido. Apesar do auspicioso e bem-sucedido *single* “Portugal na CEE”, de 1981, com o qual deram o pontapé de saída para a sua carreira, os GNR cultivavam uma pernicioso instabilidade interna, que ciclicamente punha em causa a sua própria

existência enquanto grupo.

A formação inicial da banda, que seria refeita várias vezes ao longo dos anos, era constituída por Vítor Rua (nas guitarras), Alexandre Soares (na voz e guitarras), Toli César Machado (bateria) e Mano Zé (guitarra-baixo). Este último cederia lugar, a muito breve trecho, a Miguel Megre, que se ocuparia das teclas. Entretanto, também o *freak* portuense, vindo da Anar Band, Rui Reininho, licenciado em Cinema pela Escola Superior de Teatro e Cinema de Lisboa, frequentador *habitué* dos grupos literários surrealistas de Lisboa, foi convidado para guitarrista, mas tornar-se-ia vocalista da banda (Torres, 2016: 21-33). Alexandre Soares cederia assim a responsabilidade das vozes a Reininho e manter-se-ia como relevante compositor de canções e guitarrista - situação com o seu quê de insólito, pois tinha sido com a sua voz que o grupo alcançara vendas assinaláveis concernentes aos primeiros *singles*.

Com esta conflituosa e competente formação, a banda daria a lume, em 1982, o seu primeiro trabalho de longa duração, hoje unanimemente aclamado, mas na altura um falhanço aos olhos de grande parte da crítica e do público, *Independança*. Pondo de parte o simples e eficaz som *new-wave*, que tão bons resultados lhes tinha dado nos primeiros *singles*, a banda, neste trabalho, expandiu o seu esteticosmos e aventurou-se por territórios de liberdade experimentalista, como facilmente se infere da audição do longo tema improvisado “Avarias”, que ocupava por inteiro o lado B do *LP*, com cerca de 25 minutos de intensos, criativos e dialógicos *impromptus*. Acerca da atitude experimentalista nos territórios do *pop-rock*, esclarece Shute: “musicians realised that they could do a lot more within the album format. A single track could span the whole of a side, like an orchestral piece or long jazz composition” (Shute, 2013: 12).

A densidade poética chegava a este *LP* pela mão literariamente esclarecida do novo vocalista, Rui Reininho. Para lá das letras e de

alguns textos apensos à coletânea letrística *Líricas Come On & Anas* (Reininho, 2006 b), Reininho, instigado pelo editor Vítor Silva Tavares, publicou, em 1983, na editora & Etc, um livro de poesia intitulado *Síflis vs Bilitis*. A este propósito, diga-se que, apesar da qualidade de alguns textos, pejados de humor absurdo e de *non-sense*, é um livro que denota ainda alguma imaturidade. Adília Lopes, por exemplo, que pratica uma poesia tangente a esta, alcançou resultados poéticos mais consequentes. Embora seja um poeta com pontos de interesse, é nas letras-poemas que as melhores qualidades literárias de Reininho sobressaem.

Também a atenção prospetiva dada por Vítor Rua e Alexandre Soares ao que de mais ousado se produzia em termos do universo *rock* em Nova Iorque e Londres, caso dos trabalhos de Glenn Branca e King Crimson, far-se-ia sentir no âmago sonoro de *Independança*.

Vítor Rua, fascinado pelo guru da música minimal repetitiva, o académico e musicólogo Jorge Lima Barreto, egolatricamente sentese o líder absoluto da banda (estado que parece afetar à vez os seus vários elementos) e propõe o fim desta. Após alguns golpes palacianos, é ele quem acaba por sair. Nunca aceitou a continuação da banda sem a sua participação e tentou, pela via jurídica, ficar com a posse legal do nome da banda. A questão da autoria do nome da banda nunca foi, até hoje, verdadeiramente clarificada. Portanto, no trabalho discográfico seguinte já não estarão presentes nem ele, nem Miguel Megre, este último por ter enlouquecido devido a problemas de saúde mental que já vinham de trás, mas para os quais a pressão existente no seio da banda terá contribuído.

Neste contexto de instabilidade, Jorge Romão entrou para ocupar o lugar de baixista, e, em 1983, o grupo gravou o *máxi-single Twis-tarte* (que na reedição em formato *compact-disc*, surge acoplado a *Independança*). Com esta nova formação, mais ou menos estável, foram editados os *longplay Defeitos Especiais* e *Os Homens Não se Querem*

*Bonitos*, em 1984 e 1985 respectivamente. O elemento mais criativo e preponderante nesta fase foi Alexandre Soares, do qual partiram fecundas pistas que os outros elementos viriam a aproveitar. Reininho, por seu lado, abandonou as experiências com outras línguas, o Espanhol e o Italiano, onnipresentes em *Independança*, e fixou-se definitivamente na língua portuguesa (Torres, 2016).

3. O álbum com o sardónico título *Os Homens Não se Querem Bonitos*, editado em 1985, foi, *grosso modo*, uma criação musical de Alexandre Soares e forneceu uma excelente base musical para as letras, por essa altura já mais coesas e maduras, de Reininho.

A canção “Sete Naves”, inspirada nos problemas da Lisnave, empresa de construção e reparação naval, que chegou a empregar 9000 trabalhadores, mas cuja grande maioria seria despedida em 1984, almejou a junção antitética do universo sonoro do *rock* com o fado com assinaláveis resultados. Esta linha estética, aliás, consignava um dos mais relevantes caminhos de inovação musical explorada por vários projetos musicais coetâneos dos GNR. Entre eles, Anamar, Madredeus e os Mler Ife Dada com a canção “Alfama”.

Para além das correntes de pendor fusionista, em *Os Homens Não se Querem Bonitos*, foi experimentado também um *pop* onírico e leve, que teve a sua efetivação maior na canção “Dunas”, que deu ao grupo uma segunda vida e a legitimação pública que, desde os primeiros *singles*, ainda com Alexandre Soares na voz, lhes parecia faltar.

Procurando uma maior abrangência de públicos, este novo rumo *pop*, feito de melodias facilmente memorizáveis e cantaroláveis, será afinal o caminho que o grupo trilhará a partir daqui e do qual não mais sairá. Alexandre Soares, a quem, para lá do arrojado de “Sete Naves”, se deve também a irónica e solarenga leveza das guitarras presentes em “Dunas”, discordando deste rumo estético, acabará por sair da banda. Afinal, essa canção para ele, o seu principal futor,

era somente uma brincadeira intermusicotextual com o cliché das baladas surfistas, e não mais do que isso (Maio, 1989: 62). No *LP* seguinte, *Psicopátria* de 1986, a sua participação limitou-se a algumas linhas de guitarra e à co-assinatura de uma canção - manifestamente pouco para quem já tinha sido o principal motor criativo da banda. Saiu definitivamente logo depois. Após a passagem pelos GNR e um gorado projeto a solo, continuou a sua carreira musical nos Três Tristes Tigres e, mais recentemente, nos Osso Vaidoso – projeto de cruzamento interartístico entre *rock* e poesia.

Em suma, em 1986, ano do lançamento de *Psicopátria*, para lá do caminho *pop* e da presença da literatura proporcionada por Reininho, estava também encontrado o núcleo duro da banda que se tem mantido indefectível até aos dias de hoje. Rui Reininho nas vozes e nas letras, Toli César Machado, multi-instrumentista e compositor, e Jorge Romão, encarregue das linhas de baixo. Assinalando a importância de *Psicopátria* no seu percurso, a banda comemorou, em 2016, os trinta anos passados sobre a data de edição inicial e revisitou este *LP*, tocando-o na íntegra em vários concertos, nomeadamente em alguns festivais de verão.

4. Facilmente se constata que da formação fundadora somente Toli César Machado se mantém atualmente no grupo. Contudo, existem ineludíveis marcadores semânticos e linhas artísticas que advêm precisamente dos primeiros tempos da banda e dos vários elementos que por ela foram passando.

Ao contrário de Teixeira, que postula que foram os GNR que se adaptaram a Reininho (Teixeira, 2008: 36-37), no meu entender, a atitude descarada e provocadora já fazia parte intrínseca da identidade artística com a qual a banda se apresentou nos seus primórdios. Esta procacidade ficou bem patente, por exemplo, na celeuma causada por um chapéu da Guarda Nacional Republicana, usado em palco

por Alexandre Soares, confrontando assim alguns desses militares que se encontravam no local a policiar o evento. Reininho, sem dúvida, aprofundou este universo e enriqueceu-o literariamente: mas ele já existia.

Outra das marcas autorais dos GNR é o seu olhar satírico e nihilista sobre o estado da nação e dos seus habitantes. Quintero define a sátira como uma expressão de dissidência (Quintero, 2007: 1). Ainda antes da entrada de Reininho - que levará esta estética satírica a outros patamares de qualidade literária - a banda afastou sempre do seu horizonte a crença, muito generalizada na altura, em quaisquer vias salvíficas para o país: o seu *single* debutante, como veremos, deixou bem expresso, em declinação satírica, o seu desacordo.

A adesão à comunidade europeia era vista como uma tábua de salvação e transformação do país. O Tratado de Adesão de Portugal à CEE foi assinado em 1985 e entrou em vigor a 1 de janeiro de 1986. Reportando-se a esta época, o sociólogo António Barreto explicita: “A Europa dos tempos de adesão de Portugal era a Europa da esperança, o continente do otimismo e a União invejada pelo mundo” (Barreto, 2017: 17). Recorde-se também que, em 1986, ano de lançamento de *Psicopátria*, ocorreu a histórica disputa das eleições presidenciais entre Diogo Freitas do Amaral e Mário Soares, que simbolizavam, à época, dois projetos antagónicos para o país: o primeiro ligado politicamente à direita e o segundo à esquerda. Mário Soares venceu com uma diferença de somente 2,6%, confirmando a divisão sociopolítica que existia no pós 25 de Abril (Sousa; Ramalho; Gameiro, 2016). A geração do *boom* do *rock* cantado em Português não estava à margem destas divisões. Rui Veloso escreveu a canção da campanha de Soares, “Rock da Liberdade”; o ator Nicolau Breyner cantou na campanha de Freitas do Amaral. Os Trovante mostravam simpatia pelo PCP de Álvaro Cunhal. Os Xutos & Pontapés escreveram uma canção sobre o grupo terrorista de extrema

esquerda FP-25 de Abril. Enfim, numa época de acesas discussões ideológicas, em que alguns dos seus pares tomavam partido, os GNR mantiveram-se relativamente à margem, optando por uma visão descrente e derrisória acerca destas questões.

Aliás, os primeiros *singles*, com a parte lírica a cargo de Vítor Rua, não deixam quanto a isso qualquer margem para dúvidas. Os títulos apostavam na ironia, veiculando o oposto do que efetivamente pretendiam dizer. O primeiro intitulava-se “Portugal na CEE” e, ao contrário do que o título sugeria, satirizava a atitude auto-complacente e ingénua dos que pensavam que a entrada na CEE resolveria os atávicos e endémicos problemas da nação, entre eles uma elevada taxa de analfabetismo, um desenvolvimento económico incipiente e um nível de vida abaixo da média europeia:

À boleia pela rua  
 Lá vou eu ao mercado comum  
 Mal lá cheguei, vi o *boss*  
 Tinha cunhas, foi o que me valeu  
 Perguntei-lhe “Qual era a tua ó meu?”  
 Quero ver Portugal na CEE  
 Quero ver Portugal na CEE  
 E agora que já lá estamos  
 Vamos ter tudo o que desejamos  
 (GNR, 1981 a)

No segundo *single*, “Sê um GNR”, lançado também em 1981, Vítor Rua procede a um jogo intertextual com o injuntivo título, relacionando-se parodicamente (Hutcheon, 1985) com um anúncio, muito difundido na época, no qual se apelava à juventude para se alistar na Guarda Nacional Republicana, prometendo uma carreira aliciante e venturosa aos jovens. Logo no *incipit* da lettrapoema, a intenção

satírica é claríssima: “Tens 18 anos e a 4ª classe/És um jovem ambicioso/Vem ser um GNR”. Os versos seguintes continuam neste tom crítico, parodiando as promessas de aventura, propaladas no já referido anúncio televisivo: “Procuras aventura e emoção/Uma farda e um boné”. O derradeiro e vicentino verso remata deste modo: “Vem ser um gordo da GNR” (GNR, 1981 b).

5. A visão de Reininho acerca do papel do humor na criação musical dos GNR é a seguinte:

Não recorremos ao relato do quotidiano. Falamos do dia a dia, mas aquele que decorre na cabeça das pessoas. O humor é uma constante e se não o tivermos é uma infelicidade. Existe uma energia subversiva de que não sabemos as consequências. Brincamos, no bom sentido, com o que é sério. A nossa subversão é o humor, que é uma coisa muito séria. (*apud* Maio, 1989: 87).

A oficina autoral de Reininho oferece riso e *amusement* ao ouvinte, mas não oferece propriamente facilidades hermenêuticas. Como veremos, inúmeras vezes parece fazer a apologética de algo que uma segunda audição percebe ser afinal de sentido oposto. Longe da escrita direta e unidimensional de Vítor Rua, o cantor trouxe uma meta-poética de *motu proprio* e significações aporéticas que interpelam o ouvinte a exercer o seu próprio raciocínio crítico. Cidra postula o seguinte: “A ênfase que dá à palavra aproxima as suas interpretações do canto falado. As suas letras desenvolvem-se a partir de jogos de ideias e palavras que produzem sentidos ambivalentes e imagens surrealistas em que o humor é fundamental” (Cidra, 2010: 570). Ora, na sua escrita satírica, o humor deve ser entendido como um instrumento do qual o satirista se serve (tal como se serve da paródia ou da caricatura também) e assim deve ser entendido ao longo das reflexões

aqui propostas.

Teremos sempre em linha de consideração, neste artigo, a definição de sátira proposta por Quintero, que releva o papel de atenção vigilante e crítica social da sátira. Para ele, o satirista é um vigilante atento da sociedade, um *watchdog*. Nesta definição, é como se os acontecimentos satirizados fossem vistos pelo satirista ao microscópio, perscrutando o que se esconde debaixo da superfície da realidade social. Depois, esses mesmos acontecimentos são devolvidos, num retrato aumentado, ao público recetor, como fotografias ampliadas de pequenos, mas significativos gestos e atitudes sociais (Quintero, 2007). Dando um exemplo pragmático: imaginemos uma fotografia de várias pessoas num restaurante; segundo Quintero, o papel do satirista será o de entrar nesse restaurante e tirar retratos individuais: o do homem que põe o dedo no nariz, o casal que não fala, os dois olhando para os teclados dos telemóveis, o sorriso artificial do empregado de mesa que espera uma gratificação, o senhor de gravata a usar um palito, etc.. E este é o papel que Reininho, desde o início, assumiu; é, como ele próprio diz, a sua “tática”, uma estratégia corrosiva e com particular atenção ao detalhe, ao irrisório, ao pequeno gesto que denuncia toda uma atitude e que ele fixa num retrato de palavras cantadas.

Dado que estamos a falar de letras-poemas, a definição proposta por Quintero, articula-se, neste caso, com as definições de sátira transmedial, postuladas por Test. Este, sublinhando o seu carácter multimédia e simbiótico, diz que ela está longe de se confinar ao suporte tradicional da palavra escrita em papel e se apresenta “expressing itself in an almost endless variety of ways”, incluindo naturalmente a canção *pop-rock* (Test, 1991: 12). Repare-se que, nas canções, a música conjuga-se com as letras-poemas e amplifica-as. Assim, por serem palavras escutadas tornam-na acessível a um número maior de recetores. Ou seja, o papel de *Watchdog* é, através do vínculo

intermedial, reforçado. A sátira, neste caso, é direta, quando as canções são interpretadas ao vivo, e indireta, quando são escutadas por cada ouvinte individualmente em suporte digital (ou outro).

O humor e a sátira parecem ser para Reininho os únicos ideais que verdadeiramente professa, de resto, não acredita em nada. Luís Maio, refere que “Os movimentos e as instituições do colectivo, parece óbvio, são coisas de que Reininho suspeita como um vírus contagioso” (Maio, 1989: 103). A *aurea mediocritas* tem para ele a grande virtude da risibilidade, o que não deixa de ser, em certa medida, uma atitude geracional. Demarcando-se da geração musical anterior, ele próprio esclarece: “a tática do humor negro, aplicada hoje, é mais eficaz do que qualquer canção de intervenção” (*apud* Maio, 1989: 87). Confirma-se este posicionamento na desapiedada paródia especular com que ele, no seu poema “Amsterdope”, incluso na já referida coletânea poética *Sifilis vs Bilitis*, glosa os estilemas do poeta-letrista Ary dos Santos. Confronte-se “minha ousadia/meu galope/minha rédea /meu potro doido/minha chama” de Ary dos Santos (Santos, 1989: 87), com o pastiche reininheano: “meu cristo louro redentor/meu ovário cristão, evangélico púbis, santa vagina, mãe de deus, pecadores” (Reininho, 2006 a). Tendo em atenção este último verso, acrescente-se que, segundo Quintero, um dos objetos preferenciais da sátira é o texto bíblico (Quintero, 2007: 8).

6. A juventude musical que esteve na frente de batalha do *boom* do *pop-rock* cantado em português, que despontou no início da década de oitenta, era por norma avessa à atitude engajada dos denominados cantores de intervenção da geração anterior. Optava, por isso, pelo tom jocoso e denunciava humoristicamente nas suas canções o consumismo, a incultura, o uso e abuso das ideologias em proveito próprio e uma propagandeada pós-modernidade do país na qual não parecia, de todo, acreditar. Teixeira, neste contexto, diz que os

GNR, eram “Uma autêntica insubordinação em formato desconhecido num Portugal ainda muito ligado à militância de «a cantiga é uma arma»” (Teixeira, 2008:37). Rodnitsky, falando acerca da realidade norte-americana, explica que a canção de protesto dos anos 60 foi sendo substituída, nos anos 70, pela canção satírica, o que, cerca de uma década depois, também se verificou em território português (Rodnitsky, 2006: 3-17). Recorde-se as desventuras rocambolescas narradas na canção contra o serviço militar obrigatório e a favor da objeção de consciência, da autoria de Carlos Tê e Rui Veloso, “Eu não quero ir à Máquina Zero”, a crítica ao consumismo na canção “Chiclete” dos portugueses Táxi, ou a forma derrisória como a apologia da ecologia é veiculada na canção “Dunas” dos GNR, usualmente mais ambíguos e menos taxativos do que os seus pares (Félix e Cidra, 2010: 1035-1056).

A inamistosa reação por parte de alguns setores da sociedade a algumas canções produzidas por esta geração musical parecia comprovar o reacionarismo absconso existente em Portugal que, deste modo, se denunciava e deixava cair a máscara das boas intenções ideológicas. Numa época já sem o lápis azul da censura oficial, muitas canções foram proibidas na rádio e na televisão públicas – entre elas, algumas dos GNR, como foi o caso de “Vídeo Maria”. Esta atitude de desconfiança e boicote estendia-se também a outras áreas artísticas. Herman José foi afastado da televisão pública em 1988, por uma direção pouco agradada com o género de humor cultivado por ele no programa *Humor de Perdição*, aquando da sua caricatura derrisória de figuras históricas, como foi o caso da Rainha Santa Isabel e de Almeida Garrett. A apregoada liberdade pós 25 de Abril, sobretudo o sistema político-mediático vigente, dava-se mal com o exercício satírico.

7. Os movimentos ecológicos estavam, por esta altura, a dar os primeiros passos no nosso país. Em novembro de 1985, na Foz do Arelho, realizou-se o I Encontro nacional de Grupos Ecologistas, e, em dezembro de 1986, foi fundado o movimento ecologista português GEOTA. (Sousa *et al*, 2016). “Dunas”, que hoje faz parte do património musical *pop* coletivo, foi escrita, segundo os próprios autores, como um manifesto ecológico em prol dos surfistas. E contém uma série de marcas sémico-formais características da voz autoral reininheana:

Dunas, são como divãs,  
 Biombos indiscretos de alcatrão sujo  
 Rasgados por catos e hortelãs,  
 Deitados nas Dunas, alheios a tudo,  
 Olhos penetrantes, pensamentos lavados.

Bebemos dos lábios, refrescos gelados  
 Selamos segredos, saltamos rochedos,  
 Em câmara lenta como na TV,  
 Palavras a mais na idade dos porquês

Dunas, como que são divãs  
 Quem nos visse deitados de cabelos molhados  
 Bastante enrolados, sacos-cama salgados,  
 Nas Dunas, roendo maçãs  
 A ver garrafas de óleo boiando vazias  
 nas ondas da manhã  
 (GNR, 1985)

Esta letra-poema prima por uma assinalável musicalidade, configurada numa rede de aliteraões e assonâncias que assumem um

importante papel cronogramático na diegese poética.

A letra D domina: logo no verso inicial “Dunas são como divãs” e, mais à frente, “deitados nas dunas”, ou no *explicit*, transmudando-se espacialmente da sílaba inicial para a sílaba final: “roendo”, “boiando”, “ondas”. Por sua vez, o S confere uma musicalidade líquida aos versos. Por exemplo, “selamos segredos saltamos rochedos”.

Apesar de não seguir um esquema rimático preciso, a lettrapoema está pejada de ecoantes rimas internas. Por exemplo, o ã presentes em “divãs”, “manhã”, “maçã”, etc.. É pródiga em metáforas de declinações multiforme e irónica: “selamos segredos”, “bebemos dos lábios”, etc.. A polissemia faz-se notar no uso dos adjetivos, dos quais sobreleva uma reiterada personificação poética de entidades orgânicas e abstratas: “biombos indiscretos”, “pensamentos lavados”, “cabelos molhados bastante enrolados”. Para lá desta densa construção oficinal, devemos sublinhar o que no interior da própria letra a desdiz e desconstrói - aquilo que na voz autoral reininheana constitui a sua arreigada indecibilidade. E que, mais do que um mero traço estilístico, se afirma como identidade autoral.

Não pretendo que as minhas palavras veiculem uma mensagem específica e directa, mas sim que as suas interpretações sejam ambíguas e que as possíveis conotações fiquem nas entrelinhas. As letras não são conciliatórias. Acreditamos na violência fonética. (...) o interesse maior é dado à riqueza da palavra, ao fundo literário. (*apud* Maio, 1989: 90)

Assim, a um veraneante cenário paradisíaco de *locus amenus*, paulatina e disciplinadamente construído pelo sujeito lírico, opor-se-á a sua quase completa supressão. As letraspoemas reininheanas parecem ter uma incoercível tendência a cometer, mormente nos versos finais, uma espécie de *hara-kiri* literário. O músicopoeta exhibe vários recursos literários em “Dunas” para, nos versos finais, a desconstruir

completamente, subvertendo os lugares de mediação e deixando o recetor num lugar de desnorte interpretativo. O último verso é, a este respeito, paradigmático: “A ver garrafas de óleo boiando vazias nas ondas da manhã”. O autor opta assim pela ambiguidade, não revelando a motivação do seu gesto satírico. O julgamento é deixado a quem escuta. Será ele a favor dos valores ecológicos ou não? Não o sabemos. O seu comentário também não é particularmente esclarecedor:

«Dunas» é uma homenagem a uma nova geração, mais fresca, surfista. Costuma-se dizer que os surfistas têm água na cabeça, mas não será que os outros têm água nas veias? É para se ouvir no ano 2000 com saudade do tempo em que as praias ainda tinham alcatrão, lixo e ossos de frango. Podia-se pisar o alcatrão e nadar num pouco de água no meio do esgoto. (*apud* Maio, 1989)

Reininho põe diante dos nossos olhos os objetos satirizados e deixa a interpretação entregue a cada um, o que vai de encontro ao entendimento de Quintero acerca do papel do satirista, que é o de retratar, o de captar, mas não o de tirar ilações nem fazer julgamentos: isso cabe ao público-recetor:

The satirist’s responsibility is frequently that of a watchdog; and no one expects a watchdog to do the double duty of alarming others that the barn is on fire and putting out the blaze. Satirist, that is, rouse us to put out the fire. They encourage our need for the stability of truth by unmasking imposture, exposing fraudulence, shattering deceptive illusion, and shaking us from our complacency and indifference. (Quintero, 2007: 4)”.

Destacando o *explicit* de “Dunas”, o poeta e crítico Pedro Mexia afiança:

É uma das canções da nossa adolescência, um casal em idílio nas dunas, com «olhos penetrantes» e «pensamentos lavados», mas depois vem a imagem final, esperava-se talvez um remate poético, mas em vez disso a maré traz «garrafas de óleo boiando vazias nas ondas da manhã». Reininho e *sus muchachos* fazem muitas vezes isto: dão-nos o alto e o baixo, o doce e o amargo, o luxo e o lixo. (Mexia, 2008)

8. Em 1986, ano de entrada definitiva na CEE, a banda lançou o álbum *Psicopátria* aqui em apreço. O *Single* que conduziu o *LP* a um assinalável sucesso de vendas e de constante passagem na rádio e televisão, meios de difusão importantíssimos na época, continha a cáustica canção “Efectivamente”. Este advérbio de modo era uma palavra em voga que, na verdade, não significava nada de substancial. Reininho captou o palanfrório que grassava pela pátria fora e satirizou-o nesta canção: “Fica bem em qualquer conversa dizer «efectivamente». Esta é uma canção sobre conversas que não se têm nos barcos. Falo contigo, não ouves nada, dizes «efectivamente». É o pós-moderno” (*apud* Maio, 1989: 131).

O relativo bem-estar económico do país e o acesso a bens até então arredados do solo pátrio escondiam afinal um vazio de ideias e de projetos. “Efectivamente” configura em escorço esta realidade. Os sujeitos do país dos anos 80 figuram na canção em formato humanialesco:

Adoro o campo, as árvores, as flores  
 Jarros e perpétuos amores  
 Que fiquem perto das esplanadas de um bar  
 Com pássaros estúpidos a esvoaçar

Adoro as pulgas dos cães  
Todos os bichos-do-mato  
O riso das crianças dos outros  
Cágados de pernas para o ar

Adoro as pegas e os pederastas que passam  
Finjo nem reparar  
Na atitude tão clara e tão óbvia  
De quem anda a engatar  
Adoro esses ratos de esgoto  
Que disfarçam ao *dealar*  
Como se fossem mafiosos convictos  
Habitados a controlar

Efectivamente gosto de aparência  
Imponente ou equívoca  
Aparentemente sem moralizar  
(GNR, 1986)

Mais uma vez, a uma figuração bucólica e idílica (as flores, as famílias passeando, as pessoas conversando nas esplanadas) o autor opõe figuras *a contrario*, gerando um efeito de estranheza. O que Araújo Pereira diz acerca da relação do humor com as antinomias pode ser aplicado com igual proveito teórico na relação destas com a sátira:

A contradição parece habitar a própria ideia de humor. Podemos argumentar, por exemplo, que um raciocínio humorístico é uma forma de irracionalidade racional. Ou de loucura governada pelo juízo. Ao passo que o raciocínio «sério» rejeita a contradição, o raciocínio humorístico

procura-a. Muitas tentativas de definir o humor assentam numa antinomia. (Pereira, 2016: 43)

Reininho, por um lado, reenvia-nos para um carnavalizado e bakhtineano universo das fábulas, e, por outro, remete-nos para o universo literário das sátiras distópicas, consagrado, por exemplo, em *Animal's Farm*, de Orwell. Quintero salienta o importante papel dos universos distópicos na sátira (Quintero, 2007: 2-3). O sujeito lírico, nesta letra-poema, não se exclui da fauna humana banal e frívola que descreve. Esta canção, que se parece fundar em personagens antitéticas, na verdade, sublinha o que elas, aparentemente tão diferentes entre si, têm em comum. Sob o signo das falsas aparências e da frivolidade, quer as banais, como as famílias em passeio, quer as marginais, como o traficante, os homossexuais e as prostitutas, partilham o mesmo espaço de vacuidade urbana, a mesma falta de horizontes pátrios.

Os portugueses, na década de 80, começaram a ter acesso a bens inimagináveis antes do 25 de abril. O parque automóvel aumentou exponencialmente, venderam-se, em 1986, mais de cem mil veículos ligeiros. Surgiram os primeiros centros comerciais como o Centro Comercial das Amoreiras, em Lisboa, ou o Centro Comercial Dallas, no Porto. Mas, em termos de ideias e de cultura, havia ainda uma grande distância relativamente aos outros países europeus. Por exemplo, a exibição do filme de Jean-Luc Godard, *Eu vos saúdo, Maria*, foi, em 1985, alvo de boicote, com o então presidente da câmara de Lisboa, Nuno Krus Abecassis a afirmar que, caso o filme fosse exibido, estava disposto a entrar e a partir tudo, pois “com a nossa-senhora não se brinca” (*apud* Sousa *et al*, 2016). Este tipo de atitudes estava longe de ser isolado. Os próprios GNR depararam-se, como já referi, com problemas similares aquando da edição de “Vídeo Maria”. Se, por um lado, havia alguns setores da sociedade

com uma postura de abertura e desejo de inovação, o que permitiu o surgimento de grupos artísticos, como os Novos Primitivos, os Homeostéticos, ou a histórica exposição, em 1983, intitulada *Depois do Modernismo*, que marcou a entrada de correntes pós-modernas em Portugal, por outro, havia uma parte da sociedade muito conservadora e avessa a mudanças de paradigmas culturais. Por exemplo, continuava bastante presente a trilogia fado, Fátima e futebol, advinda do Estado Novo. A questão da incultura nacional atravessa isotopicamente *Psicopátria*. Não por acaso, Reininho usava nos concertos, de modo jocoso, uma *T-Shirt* com o rosto do então famoso cantor popularucho Marco Paulo estampado.

9. O pensamento *yuppie* começava a tornar-se dominante e é satírica e impiedosamente escalpelizado no álbum em apreço. O ideário tecnocrático teve consumação política nos governos liderados por Aníbal Cavaco Silva, eleito primeiro-ministro em 1985, que teve a primeira de duas maiorias absolutas em 1987 e cujos governos beneficiaram dos milhões injetados pelos fundos comunitários oriundos da CEE (Ramos; Sousa; Monteiro, 2012). Por isso, *Psicopátria* é uma autópsia satírica, em modulação *pop-rock*, ao estado do país de então. O diagnóstico não poderia ser mais claro: a esquizofrénica pátria estava decididamente enferma e sem remédio à vista, daí o título, *Psicopátria* (trocadilho óbvio com Psicopata). Olhando hoje para o niilista quadro satírico traçado pelos GNR em *Psicopátria* e para o que sucedeu nos anos seguintes, não podemos deixar de pensar no papel profético que Quintero atribui à sátira (Quintero, 2007: 8).

A capa discográfica, com uma fotografia da autoria de Beatriz Ferreira e *design* gráfico de Fátima Rolo Duarte, atesta imageticamente este diagnóstico. Consiste na imagem de uma pessoa que, com a ponte da Arrábida em pano de fundo, parece voar; porém, se observarmos com mais atenção, percebemos que a pessoa que parece

voar está afinal a mergulhar sobre o Rio Douro. Ou seja, cai. De modo análogo, a pátria julgava-se em imparável voo para o sucesso, julgava que ia chegar rapidamente ao nível de bem estar material e socio-cultural dos outros países da CEE, mas a queda, aos olhos dos GNR, parecia inevitável. Temos, deste modo, configurada, no texto imagético deste álbum, uma sátira visual, que nos remete para o já referido conceito de sátira intermedial de Test (Test, 1991).

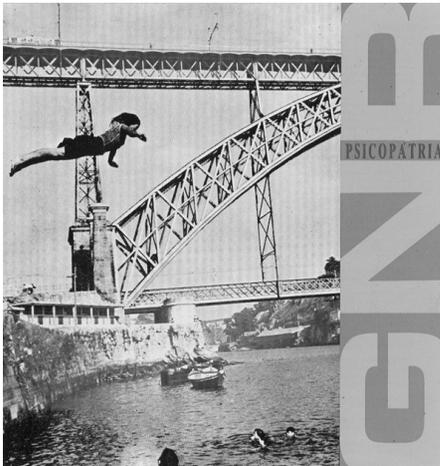


FIGURA 1. Capa do álbum  
 Psicopátria, 1986.  
 (Proveniência: [https://www.  
 discogs.com/GNR-Psi-  
 cop%C3%A1tria/re  
 lease/2013039](https://www.discogs.com/GNR-Psicop%C3%A1tria/release/2013039))

10. Aquilo que nos Estudos de Música *Pop-Rock* (*Popular Music Studies*) se designa por álbuns musicais conceptuais consiste em discos com uma forte carga narrativa.

The idea of a concept album first emerged in the late sixties to describe records which tied together all their tracks under a single over-riding narrative.(...) popular musicians delving into more complicated musical works – using extended themes and storylines in a way that was more associated with with classical music or stagemusicals. (...) pushing beyond the three minute pop song to take up complex

compositional structures and unusual lyrical subject matter. (Shute, 2013: 7)

A tipologia dos LPs conceituais pode ser dividida em duas categorias principais. A primeira consiste em trabalhos que pretendem narrar uma história, usando uma intriga bem definida, que será desenvolvida de canção para canção. *Berlin* de Lou Reed, que relata a história de um jovem casal toxicodependente em Berlim, ou *The Lamb Lies Down on Broadway*, que trata ficcionalmente do percurso surreal do porto-riquenho Rael em Nova Iorque, inserem-se nesta categoria. A segunda consiste em álbuns que têm um *leitmotiv*, uma temática inicial que será explicitado e desenvolvido, sob vários ângulos, em cada canção. Por exemplo, o *LP Mutantes S. 21*, dos bracarenses Mão Morta, no qual cada cantiga descreve uma cidade diferente ou o celeberrimo *The Dark Side of The Moon*, dos Pink Floyd, que se debruça sobre as causas da alienação nas sociedades hodiernas. A primeira categoria relaciona-se literariamente com o romance e com o cinema, a segunda com a ensaística.

Apesar da existência de personagens e dum certo pendor contístico, *Psicopátria* insere-se, no meu entender, no segundo tipo, pois, o Portugal ingenuamente otimista, tomado pela voragem consumista e por um gosto, ainda que por vezes dissimulado, pelo *Kitsch* e pela vacuidade moral e intelectual, é nele o objeto primordial satirizado. A Psico-pátria aparece sob diversos ângulos em todas as canções.

Reininho, nesta obra, toma para si a voz das personagens e escreve e canta, quase sempre, na primeira pessoa do singular. Não obstante, através de dispositivos de distanciação, dos quais, em primeiro plano, ressaltam a ironia e a caricatura, instrumentos por excelência da sátira, o autor faz questão de impor entre o seu pensamento e o das personagens uma saudável distância crítica.

A primeira canção introduz a temática e, por isso mesmo, é a única canção que utiliza a terceira pessoa do plural, “Eles”. Estes “Eles” serão depois individualizados e recortados literariamente nas canções seguintes. São os “Pós Modernos” em declinação Portuguesa.

Depois da V2, DDT, PBX,  
Ketchup, K7, kleenex, kitchenette, duplex,  
Twist again, colourful wonderful,  
Chegou o T2-T4 c/garagem para o P2, turbo sound, disco sound,  
discussão ?  
Video-Club, joy stick, midi high-tech, squash & sauna,  
Compact D, compre aqui?

Ser mãe era a aspiração natural de todo o homem moderno  
Ser o melhor é normal para os novos pobres deste colégio interno  
Ter medo é a pulsão fundamental do criador e artista  
Estar sóbrio é continuar permanecer positivista  
E dantes as máquinas estavam sempre a avariar.

Mas com uns pós modernos nada complicados  
Sentimo-nos realizados  
Ah! Os pós modernos agarram na angústia  
E fazem dela uma outra indústria  
Com os pós modernos nunca ganhamos  
Mas também nada investimos  
(GNR, 1986)

Uma extensa enumeração dos neologismos de signo consumista, surgidos entretanto (Cassete, *joystick*, videoclube, etc.), funciona como caricatura literária dos novos tempos. O título é de significação dupla e, para além da pós-modernidade, remete para o uso recreativo

de cocaína (os “pós”, plural de pó) por parte das elites artísticas e intelectuais dos grandes centros urbanos portugueses: a ausência de hífen sinaliza esta duplicidade. A famosa *movida* portuense dos anos 80, da qual os próprios GNR faziam parte, seria certamente uma delas. Jorge Romão assegura que “Este é um disco muito tripeiro, tem uma vivência do Porto em meados dos anos oitenta, que, consciente ou inconscientemente, foi levada para o disco e está aí essa identificação” (*apud* Torres, 2016: 93).

11. Após o pródromo de “Pós Modernos”, as canções seguintes metonimizam a temática da alienação e da doença mental, presente no título do LP. Por essa altura, começou também o elevado uso de antidepressivos, que tornou Portugal um dos países com um maior número *per capita* de consumo destes medicamentos. Segundo as estatísticas, Portugal ocupa o terceiro lugar no *ranking* mundial de consumo de antidepressivos (Stop Depression).

Assim, temos em *Psicopátria*, de canção para canção, o desfile satírico dum país em fuga para a frente, alimentado a antidepressivos e novelas televisivas, um Portugal às avessas, profundamente angustiado e à beira de um colapso nervoso. Por um lado, vivia-se a euforia do consumismo e da melhoria das condições materiais, por outro, subsistia a ameaça do desemprego e do subdesenvolvimento, com momentos de verdadeira aflição, com o país perto da bancarrota (Barreto, 2017). A *angst* freudiana, o aperto existencial, ainda que travestido de tons satírico-festivos, irrompe inúmeras vezes nas canções. Esta presença isotópica da angústia num LP com uma toada musical, por vezes, vaudevillesca gera um forte jogo tensional entre texto e música. Quintero afirma que a sátira apresenta os sujeitos satirizados em condição fragmentada, espartilhada e disforme, e é precisamente o que acontece com as personagens de *Psicopátria* (Quintero, 2007: 3). Nenhuma delas é um ser inteiro, um ser feliz.

A segunda canção intitula-se “Bellevue” e, através duma contínua e intensa hipotipose, transporta-nos, tal como indica a onomástica do título, para os recantos da boémia Avenida da Boavista dos anos 80 e simultaneamente conduz-nos aos meandros da doença mental, pois, *Bellevue* era também o nome dum famoso manicómio. A canção narra a fuga de um doente dessa instituição, daí que, depois do verso inicial que cita a “Balada da Neve”, de João de Deus, Reininho uma um lirismo realista a processos oficiais de teor surrealista. A este respeito, Maio diz que “Desde o início a fantasia se apresentou no verbo do portuense como indissociável do real” (Maio, 1989: 107). E aqui, essa tonalidade literária fantasiosa, remete para as alucinações da personagem em fuga.

O *denouement*, num procedimento típico deste trabalho, reconfigura o sentido da letra e contrapõe ao traço surreal dominante a mais crua e palpável realidade – terminando numa dura e pragmática referência ao desemprego, que por essa época começava a assombrar os avatares do otimismo economicista. O desemprego, que afetava uma grande parte da população, nomeadamente os jovens, era um tema muito presente nas letras-poemas do pós 25 de Abril. Sérgio Godinho refere-o em “Arranja-me um emprego”, de 1979, e os Xutos & Pontapés, companheiros geracionais dos GNR, escrevem sobre ele na canção “Barcos Gregos”, de 1985. O Fundo Monetário Internacional teve de intervir para ajudar economicamente o país, o que teve como consequência o aumento da eletricidade, água, etc. e a redução dos salários (Barreto, 2017: 42-77). O desemprego em 1984 atingiu cerca de 448 000 pessoas, das quais somente 45 000 recebiam o respetivo subsídio. Os salários em atraso eram também comuns (Sousa *et al*, 2016). A letra-poema de “Bellevue” descreve cinematicamente a fuga do doente mental: será do país?

“leve levemente como quem chama por mim”  
Fundido na bruma, nevoeiro sem fim

Uma ideia brilhante cintila no escuro,  
Um odor a tensão de medo puro

Salto o muro, cuidado com o cão,  
Vejo onde ponho o pé, iço uma mão

Encosto ao vidro um anel de brilhantes,  
É de fancaria a fingir diamantes

Salto a janela com muita atenção,  
Ponho-me à escuta, bate-me o coração

Sabem que me escondo na Bellevue  
Ninguém comparece ao meu *rendez-vous*

Porta atrás porta pelo corredor,  
O foco de luz no último estertor

No espelho um esgar, um sorriso cruel,  
Atrás da última porta a cama de dossel

Salto para cima experimento o colchão,  
Onde era sangue é só solidão

Os meus amigos enterrados no jardim  
E agora mais ninguém confia em mim

Era só para brincar ao cinema negro  
Os corpos no lago eram de gente no desemprego  
(GNR, 1986)

A letrapoema seguinte continua esta tese alienista, desvelando outros traços e outras personagens do desrumo de Portugal e recorre a uma eficaz paródia intertextual com os procedimentos médicos. A focalização é feita através da voz dum médico. Não por acaso, a canção intitula-se “O Paciente”:

Receito-lhe o mar e o campo, enfim, que pare de beber  
Isso de ver baratas tamanhas e outros insetos a mexer  
Não é por certo hereditário nem tem a ver com a educação  
Relaciona-se com esse péssimo hábito que tem de estar com um copo  
na mão  
Daí tornar-se violento e chegar mesmo a acreditar  
Que os extraterrestres existem e que os mortos podem voltar

- Síncope mental
- Colapso cardíaco
- Esconda a tensão arterial
- Frustraçãozinha accidental
- Um mal estar geral

Na vida há quem se afogue na pura paixão ou na fé  
Mas a posição mais complicada é beber e continuar de pé  
É uma situação poético –filosófico- política  
É confundir a arca do dilúvio com uma pipa apocalíptica  
(GNR, 1986)

Os pós-modernos portugueses aqui representados tinham hábitos muito pouco condizentes com a elevação moral e com o brilho intelectual: o atávico uso do álcool a par da violência doméstica. Precisamente desde os anos 80 que o consumo de álcool em Portugal se mantém 15% acima da média europeia, sempre associado ao tabaco, à alimentação errada, aos inerentes problemas de saúde e à violência doméstica (Breda, 2010: 6-21). A última quadra compara derrisoriamente o excesso alcoólatra à poesia, à filosofia e à política, rematando com referência sarcástica a “uma pipa apocalíptica”. A doença mental e a alucinação continuam a estar presentes nesta canção, por exemplo, na kafkiana visão de baratas por parte do paciente – não se esqueça que uma das isotopias presentes neste trabalho é o sistemático recurso à humanimalidade.

As relações a dois são igualmente interrogadas e satirizadas na canção “Cerimónias”, que começa com um irónico trecho duma marcha nupcial. O “mal estar geral” não parece poupar os apaixonados, e o amor desgasta-se irremediavelmente no quotidiano desta *Psicopátria*. Os primeiros versos apontam novamente para uma figuração bestial:

Então, sempre ouvi dizer a vida a dois é um osso duro de roer  
 E de enterrar e esgravatar para cheirar e confirmar o lugar  
 O asilo, o lar doce lar  
 Exceção feita aos onanistas  
 Só ligam às fotos das revistas

Tu lavas, eu limpo  
 Tu sonhas, eu durmo  
 Tu branco e eu tinto  
 Tu sabes, eu invento  
 Tu calas, eu minto

Arrumas e eu rego  
Retocas, eu pinto  
Cozinhamos para três  
Tu mordes, eu trinco  
Detestas, eu gosto  
Magoas, eu brinco

Criámos sob um teto um monstro de mutismo  
E o tédio escorre das paredes como num túmulo para alugar, para  
habitar,  
Inventamos maldades por puro exibicionismo  
Suportamo-nos apenas por diletantismo  
Discussões de mercearia  
Apagamos a luz ao nascer dum novo dia

Mas se me morres eu sinto  
(GNR, 1986)

O derradeiro verso, como é apanágio do autor, contradiz o que foi escrito antes. Esta tónica indecível da escrita de reininheana está sempre presente, num constante movimento de desnudamento e posterior e repentina ocultação. Quintero diz que “The satirist is not obliged to solve what is perceived as a problema or replace what is satirically disassembled or unmasked with solution” (Quintero, 2007:3). Luís Maio postula que Reininho nunca escreveu uma canção de amor, o que não deixa de ser extraordinariamente relevante, mostrando a seriedade e o pudor com que o autor encara o seu *métier* (Maio, 1989). As canções dos GNR que versam sobre o amor, como, por exemplo “Saliva”, são tecidas sob o signo satírico.

Em *Psicopátria*, enquadrando-se no então atuante movimento dos objetores de consciência, a única balada lenta do *LP* é uma canção

sobre a guerra, “Ao Soldado Desconfiado”. Meneses salienta nela as reflexões sobre a natureza do tempo, visível em versos como “O vento de amanhã desagregará o tempo presente” (Meneses, 2017: 123).

O novo-riquismo não escapa nunca do olhar clínico de Reininho e é objeto de sátira na canção “Dá Fundo” e na “Nova Gente”, que no seu título mimetiza uma revista da imprensa cor-de-rosa que começava por essa altura a instalar-se em Portugal, intitulada precisamente Nova Gente. Nela, a vida comunitária é satirizada através da voz de um habitante duma determinada comunidade, na qual parece estar figurada a *socialité* Portuguesa da época. O remate, porém, revela que essa descrição poderia ser, não sobre a classe alta, mas sim sobre um bairro de lata: o bairro oriental onde “não há saneamento básico” (GNR, 1986). Talvez o “orgulho analfabeto”, sinalizado na canção, seja afinal comum a diversas camadas sociais. Araújo Pereira refere que o colocar personagens antitéticas, lado a lado, é um recurso amplamente utilizado nos textos humorísticos de modo a que os contrastes e as semelhanças sejam realçados (Pereira, 2016: 45).

12. Em suma, com este *LP*, considerado pela revista musical Blitz, no seu nº 101, o segundo melhor trabalho de sempre da música *pop-rock* portuguesa (o primeiro lugar foi atribuído ao projeto *Humanos*, feito com base em inéditos de António Variações), os GNR agarraram definitivamente a sua carreira e deixaram para a posteridade um rico e denso fresco satírico, em forma lírico-musical, do país, numa época crucial da nossa história contemporânea. A justaposição dos vários retratos de cada letrapoema permite-nos uma visão de conjunto do Portugal dos contraditórios anos 80. A junção conceptual das várias canções satíricas consigna uma das características da sátira a que Quintero alude: a de funcionar como uma sala de espelhos na qual um tema é refletido e distorcido constantemente. E Psicopátria é, de facto, uma obra com uma temática, quase uma personagem

alegórica, a viajar especularmente de canção para canção: o Portugal disfórico dos anos 80, figurado como “colégio interno”, “asilo”, “lar”, “bairro” de lata, manicómio em “Bellevue”, “mal estar geral”, etc..

Não quer dizer que *Psicopátria* seja uma obra-prima ou que esteja isenta de falhas. Não está. Nem sempre a letrapoema encaixa de modo natural nas melodias, como acontece em “Ao Soldado Desconfiado”. Há algumas canções menos conseguidas, casos de “Nova Gente”, “Dá fundo” ou “To Miss”, qualitativamente abaixo das outras. A tentativa de criar uma sonoridade dançante, quase *funk*, indo buscar influências ao Bowie de *Let’s Dance* e aos Talking Heads fusionistas de *Remain in The Light* e *Speaking in Tongues* nem sempre resulta, tal como sucede nas canções atrás referidas. Nota-se que a parte textual foi bastante elaborada por Reininho, o que ajudou a uma grande coesão temática, mas, por vezes, ele não teve em devida atenção as exigências métricas das melodias. “Ao Soldado Desconfiado”, por exemplo, não é uma excelente canção devido ao desfasamento entre as tónicas da melodia e as tónicas da letrapoema. Em termos de qualidade literária, “Choque Frontal” e “To Miss” estão aquém das outras, revelando aqui alguma procrastinação por parte do autor.

No entanto, a dupla Reininho e César Machado conseguiram que o uso da sátira resultasse no contexto de canções *pop-rock* cantadas em língua Portuguesas, o que é um feito assinalável. Moisés diz que “a sátira caracteriza-se pela efemeridade: tende a envelhecer e a perecer com os eventos que a suscitaram (...) Raramente uma obra satírica resiste ao desgaste dos anos” (Moisés, 2004: 403). Ora, isto não sucedeu com a obra em apreço, pois, o que a torna ainda hoje relevante é a pertinência atual dos seus retratos satíricos. Apesar de ter sido um trabalho feito sobre a espuma dos dias, ancorado nos anos 80 portugueses, chegou até nós sem perder acutilância crítica e qualidade lírico-musical. Porquê? Dando conta da pertinência de

algumas das representações satíricas presentes em *Psicopátria*, Meneses sugere a seguinte resposta: “*Psicopátria*, um disco que ainda é um país” (Meneses, 2017: 123). Em que medida é que o país satirizado em *Psicopátria* é ainda o mesmo é uma interrogação que, em jeito de conclusão, deixo aqui.

#### REFERÊNCIAS DISCOGRÁFICAS

- GNR (1981a). *Portugal na CEE (Single)*. Lisboa: EMI-Valentim de Carvalho.
- \_\_\_\_\_, (1981b). *Sé um GNR (Single)*. Lisboa: EMI-Valentim de Carvalho.
- GNR (1982). *Independança (LP)*. Lisboa: EMI-Valentim de Carvalho.
- GNR (1983). *Twistarte (Máxi Single)*. Lisboa: EMI-Valentim de Carvalho.
- GNR (1984). *Defeitos Especiais (LP)*. Lisboa: EMI-Valentim de Carvalho.
- GNR (1985). *Os Homens não se querem Bonitos (LP)*. Lisboa: EMI-Valentim de Carvalho.
- GNR (1986). *Psicopátria (LP)*. Lisboa: EMI-Valentim de Carvalho.

#### REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BARRETO, António (2017). *De Portugal para a Europa*. Lisboa: Relógio d'Água Editores.
- BOWDEN, Betsy (2001). *Performed Literature: Words and Music by Bob Dylan*. 2ª edição. Bloomington: Indiana University Press.
- BREDA, João Joaquim Rodrigues da Silva (2010). Problemas ligados ao Alcool em Portugal: Contributos para uma Estratégia Compreensiva. Porto: Faculdade de Ciências da Alimentação e Nutrição. Disponível em: [https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/62551/2/140598\\_36D.pdf](https://repositorio-aberto.up.pt/bitstream/10216/62551/2/140598_36D.pdf) (Tese de Doutoramento)

- CIDRA, Rui (2010). “GNR (Grupo Novo Rock)” in Salwa Castelo Branco (coord.), *Enciclopédia da Música Portuguesa em Portugal no Século XX: C-L*. 1ª edição. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates. 568-570.
- FÉLIX, Pedro; CIDRA, Rui (2010). “GNR (POP)” in Salwa Castelo Branco (coord.), *Enciclopédia da Música Portuguesa em Portugal no Século XX: L-P*. 1ª edição. Lisboa: Círculo de Leitores/Temas e Debates. 1035-1056.
- HUTCHEON, Linda (1985). *Uma Teoria da Paródia: Ensino das formas de Arte do século XX*. 1ª edição. Trad. de Teresa Louro Pérez. Lisboa: Edições 70.
- MAIO, Luís (1989). *Afectivamente GNR*. 1ª edição. Lisboa: Assírio & Alvim.
- MARCUS, Greil (2010). *Bob Dylan: Writings: 1968-2010*. 1ª edição. New York: Public Affairs.
- MENESES, Inês (2017). “Psicopátria”, in Nuno Reis, Henrique Amaro, Luís Oliveira (coords), *Cento e Onze Discos Portugueses: a Música na Rádio Pública*. 1ª edição. Porto: Edições Afrontamento. 122-123.
- MEXIA, Pedro (2008). “A Banda, Desenhada”, in Nuno Saraiva *GNR* (Livro de Banda Desenhada e *CD*, com textos de índole crítica da autoria de Pedro Cera, Pedro Mexia e Pedro Teixeira). 1ª edição. Lisboa: Tuga Land. 35-36
- MOISÉS, Massaud (2004). *Dicionário de Termos Literários*. 12ª. edição.. São Paulo: Editora Pensamento-Cultrix. [1974]
- PEREIRA, Ricardo Araújo (2016). *A doença, o Sofrimento e a Morte entram num Bar: uma Espécie de Manual de Escrita Humorística*. 1ª. edição. Lisboa: Edições Tinta da China.
- QUINTERO, Ruben (ed.) (2007). *A Companion to Satire: Ancient and Modern*. 1ª edição. Oxford, Vitoria: Blackwell Publishing.
- RAMOS, Rui; SOUSA, Bernardo Vasconcelos e; MONTEIRO, Nuno Gonçalo (2012). *História de Portugal*. 7.ª edição. Lisboa: A Esfera dos Livros.
- REININHO, Rui (2006 a). *Sifilis vs Biliis*. 2ª edição. Vila Nova de Famalicão: Quasi Edições. [1983]

- , (2006 b). *Líricas Come On & Anas: 1982-2006*. 1ª edição. Porto: Palavra.
- RICKS, Christopher (2004). *Dylan's Visions of Sin*. New York: Ecco.
- RODNITISKY, Jerry (2006). “The Decline and Rebirth of Folk-Protest Music”, in Ian Peddie (ed.), *The Resistance Muse: Popular Music and Social Protest*. New York: Routledge. 3-17.
- SANTOS, José Carlos Ary dos (1989). *As Palavras das Cantigas*. 7ª edição, Lisboa: Edições Avante.
- SHUTE, Gareth (2013). *Concept Albums*. 1ª edição. Seattle: Investigations Publishing.
- SOUSA, Paulo Silveira e; RAMALHO, António J.; GAMEIRO, Octávio (2016). *Cronologias do Portugal Contemporâneo: 1980-1989*. 1ª edição. Lisboa: Círculo de Leitores.
- STOP DEPRESSION, disponível em <https://stopdepression.pt/2016/01/18/staying-healthy-2-2-2-4-3-2/>, consultado em 14/12/2017.
- TEIXEIRA, Pedro (2008). “Rock in Rio Douro”, in Nuno Saraiva *GNR* (Livro de Banda Desenhada e *CD*, com textos de índole crítica da autoria de Pedro Cera, Pedro Mexia e Pedro Teixeira). Lisboa: Tuga Land. 35-36.
- TEST, George Austin (1991). *Satire: Spirit and Art*. 1ª edição. Tampa: University of South Florida Press.
- TORRES, Hugo (2016). *GNR: Onde nem a Beladona Cresce (Biografia Oficial)*. 1º edição. Porto: Porto Editora.