

**Fábio Francisco Feltrin de Souza**

**CANÇÕES DE UM FIM DE SÉCULO:**

**História, música e comportamento na década encontrada  
(1978-1991)**

**Universidade Federal de Santa Catarina**

**UNIVERSIDADE FEDERAL DE SANTA CATARINA  
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS  
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA**

**CANÇÕES DE UM FIM DE SÉCULO:  
História, música e comportamento na década encontrada  
(1978 – 1991)**

**Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História da Universidade Federal de Santa Catarina, como requisito parcial e último para a obtenção do grau de Mestre em História, sob a orientação da Professora Doutora Ana Lize Brancher.**

**Fábio Francisco Feltrin de Souza**

**Florianópolis  
2005**

## **Agradecimentos**

Escrever uma dissertação é um ato bastante solitário. Fui ler os agradecimentos da minha monografia e pude ver que estava mais próximos dos meus amigos e colegas nos últimos momentos na velha e saudosa Faed do que agora. Todos tomaram seus rumos, estão trilhando seus caminhos e isso é o importante. Mesmo assim preciso agradecer, dizer um muito obrigado a algumas pessoas que de alguma forma estiveram comigo nesses 19 meses. Contudo, antes de lembrar dessas pessoas preciso agradecer a Prefeitura Municipal de Florianópolis e a Prefeitura Municipal de Biguaçu que pagaram e pagam meu salário de professor de história. Isso porque não fui agraciado por nenhum tipo de bolsa. Escrevi essa dissertação trabalhando 60 horas semanais e acumulando uma incrível bagagem de vida. Obrigado aos meus alunos de 10 a 70 anos, aos professores e diretores que comigo tentaram construir uma educação de qualidade nesse país. Hoje percebe que não trocaria essa experiência por nenhuma bolsa.

As bandas New Order, Joy Division, The Smiths e Legião Urbana que fazem parte da minha construção e me fizeram companhia na hora da escrita.

Vários beijos e abraços a minha querida Ana, orientadora, amiga, parceira e confidente. Nossa amizade é o melhor dos resultados desse mestrado... Muito Obrigado mesmo!

Nádia e Emerson que sempre se mostraram grandes amigos e entusiastas desse trabalho. Vocês são muito especiais. Espero tomar mais cervejas e jantar mais vezes na casa de vocês ano que vêm!

Ao meu doce e irritado amor agradeço pelo companheirismo, pela paciência, pela dedicação, pelos conselhos e principalmente por sempre estar ao meu lado em tudo. Te amo muito, nunca esqueça disso!

Aos meus amigos e irmãos tão distantes Douglas, Diego e principalmente o Felipe que com seu senso de organização me ajudou no dia da inscrição do mestrado. Um abraço!

Aos irmãos de corrente dou um sarava e um enorme agradecimento por me ajudaram a me tornar uma pessoa melhor. Um abraço terno e todo especial ao Vô Chico por tudo que fez e me ajudou a fazer...

Aos amigos Duda, Luisa, Marcelo, Carol, Thiago e Micheli agradeço pelas palavras reconfortantes e pelo entusiasmo com que sempre receberam meus trabalho. Vocês sem dúvida são responsáveis por ele também.

Não podia deixar de encerrar esse momento de lembrança das pessoas que estiveram comigo sem antes lembrar dos meus irmãos, companheiros, parceiros e acima de tudo amigos verdadeiros e sinceros Júlia, Assis, Jéferson, Sara, Dani e Pivatto. Obrigado por fazerem parte de mim. Será que estamos conseguindo?

Um brinde ao sonho, à luta, ao novo, de novo!

## Resumo

A presente dissertação de mestrado visa a análise e a compreensão das canções do *rock* brasileiro produzido nos anos de 1980, percebendo os sintomas dessa década. Em sua abordagem é possível perceber como a geração de jovens vinculada ao *rock* está captando as novas práticas de estar-no-mundo e externalizando seus sentimentos mais diversos através da música. Durante os anos 1980 é possível notar que jovens urbanos, dos extratos mediano e populares, agrupam-se em tribos, geralmente inspirados por algum ritmo musical. Com isso criando uma outra forma de atuação política. Dividida em três capítulos, a dissertação propõe uma reflexão historiográfica sobre o surgimento das bandas, suas idéias, comportamentos, elaboração do espaço público e vinculação de pertencimento.

Palavras Chaves: *Rock*, Anos de 1980, Fim de século

## **Abstract**

This work has an objective of to analyse the songs of Brazilian rock music made in years of 1980, realized the indication of the decade. In the approach is possible to realize how the generation of youngs, conected with the rock, is making news costumes and speaking your feels through of the music. In the decade of 1980 is possible to see that urban young, of work class and middle class, join yourself in tribes, usually inspired in a musical rhythm. Then the bands created a new form of political situation. This text is separated in 3 chapters and suggest a historiographic reflexion about the beginning of the bands, your thoughts, conduct, construction of the public space and elaboration of identities.

Key words: Rock, Years of 1980, End of century

## ***Deu Prá Ti, Anos 70<sup>1</sup>***

### FESTA CONFIRMADA PARA DIA 5 DE NOVEMBRO

Nossa festa O Tempo Não Pára está confirmada para o dia 05 de novembro, sábado, às 22 horas, na Cervejaria Biergarten. No mesmo clima de nossas Festas Anos 80, a original, O Tempo Não Pára resgata músicas dançantes da boa época e reúne amigos de outros e destes tempos. Para esta festa, teremos a parceria da Tribo dos Anjos, equipe que participa da Gincana Cidade de Blumenau e quer colaborar para fazer desta nova festa do Clube Anos 80, mais uma festa de sucesso. ATENÇÃO: os ingressos estarão nas mãos da galera de sempre e também dos integrantes da Tribo dos Anjos, *ao preço antecipado de R\$ 10,00. Eles estarão à venda a partir desta segunda-feira, dia 10.* Serão limitados, como sempre, e na portaria (na hora da festa) serão disponibilizados apenas 100, a um preço maior<sup>2</sup>.

Festas, tendo os anos de 1980 como tema, lotam casas noturnas em Porto Alegre, Curitiba, Rio de Janeiro, Florianópolis, Belo Horizonte, Recife e também em Blumenau. Recentemente, encontros musicais tendo a música dessa década como tema tornaram-se bastante frequentes, gostar de música dos anos de 1980 parece ter virado moda. Há cerca de três anos, ainda na graduação, quando comecei a pensar em pesquisar o *rock* dos anos de 1980, minha intenção era defender a tese de que a década tinha criado referências importantes e significativas e que a designação “década perdida” era uma rancorosa e anacrônica falácia. Por isso escrevi meu Trabalho de Conclusão de Curso sobre a banda Legião Urbana, no esforço intelectual de interpretar as referências percebidas nos anos de 1980, a partir de uma das bandas mais significativas do período, pelo menos na minha visão. Meu projeto de pesquisa no mestrado foi todo estruturado nessa lógica, contudo

---

<sup>1</sup> “Deu pra ti” é uma gíria muito própria de Porto Alegre, que significa “chega”, “basta”. Essa gíria acabou virando nome de um longa metragem gaúcho dirigido por giba Assis Brasil e Nelson Nodotti. Esse filme inaugurou o faça-você-mesmo (lema *punk* que analisarei no primeiro capítulo) no cinema. Era um jeito fácil, rápido, barato e ágil de se fazer cinema. In: Guilherme. *Quem Tem Um Sonho Não Dança: Cultura Jovem Brasileira no Anos 80*. São Paulo: Record, 2004, p. 172.

<sup>2</sup> [www.clubeanos80.com.br](http://www.clubeanos80.com.br)

ampliando a dimensão das bandas, buscando o fenômeno da explosão do *rock* na década de 1980 em todo território nacional. Entretanto, nesse espaço de tempo parece ter ocorrido uma “descoberta” da década. De década perdida passou a “boa época”. Edições especiais de revistas, da *Super Interessante* e a da *Cult*, lançamentos de livros contando histórias da década, como os de Guilherme Bryan e Ricardo Alexandre (citados no trabalho), *shows* especiais na MTV e no Multishow (canais de música) são exemplos dessa descoberta, desse encontro. No Rio de Janeiro, em 2004, foi reeditada a exposição de artes plásticas *Como Vai Você Geração 80?* com o nome de *Onde Está Você Geração 80?*. Uma espécie de releitura das obras que surpreenderam o público 20 anos antes. Em 1984, a exposição reuniu na Escola de Artes Visuais do Parque Lage, Rio de Janeiro, 123 jovens artistas vindos dos mais diferentes pontos do país. Foi um marco das artes plásticas brasileiras<sup>3</sup>. Mais tarde os jovens artistas seriam conhecidos como Geração 80. Outra exposição, dessa vez em São Paulo, foi realizada em 1985 com um número maior ainda de artistas<sup>4</sup>. Uma questão marcante daquelas obras foi a mistura entre elementos da cultura popular e erudita, que passam a ser citados à exaustão nos trabalhos. Objetos do cotidiano são valorizados e ganham força equivalente a signos da história da arte. Uma renda do nordeste poderia ser tão importante quanto a imagem de uma pintura clássica. Não havia a necessidade de mostrar engajamento político, nem a obra ser portadora de algum secreto conceito de liberdade; não havia patrulha ideológica<sup>5</sup>. Cinema, música e artes plásticas parecem ter dito juntos: deu prá ti, anos 70. Trouxeram novas referências, portavam signos do alvorecer de novas sensibilidades, de uma outra relação com o mundo, como será mostrado a partir da análise das canções do *rock* nacional.

---

<sup>3</sup> [www.revistamuseu.com.br](http://www.revistamuseu.com.br).

<sup>4</sup> *Idem*.

<sup>5</sup> BRYAN, *op. cit.*, p. 237.





Figura 1: Obra de Sergio Romagnolo - Fusca de ponta cabeça, 2003  
Plástico modelado, 180 x 160 x 400 cm. In: [www.revistamuseu.com.br](http://www.revistamuseu.com.br)

As canções de *punk* e principalmente do *rock* nos fornecem um interessante instrumental para perceber, analisar e discutir sintomas de uma década em que as antigas certezas revolucionárias são estremecidas. Houve um desencanto com as utopias salvacionistas, outrora promotoras do paraíso terrestre. Nessa década é perceptível o fim do milagre econômico que deixando os filhos da classe média sem perspectivas e o fim da ditadura militar em 1984. Há também um certo desencanto com a vida e ao mesmo tempo um pavoroso medo da morte, medo do futuro, por conta do advento da AIDS e da iminência de um conflito nuclear entre EUA e URSS. Assim, as canções do chamado *rock* brasileiro podem desvendar toda uma atmosfera de fim de século formada na década de 1980. Década de limites temporais um pouco alargados. Identifico seu início em 1978 com o aprofundamento do processo de abertura política no Brasil e o início da penetração do *punk* nas grandes cidades. Seu fim é acompanhado do fim do século XX, que para Hobsbawm se dá em 1991 com o fim da União Soviética e o desmantelamento do bloco

socialista. Parece coerente, porque o mundo que desmoronou na década de 1980 foi formado pelo impacto da revolução Russa de 1917 e de alguma forma marcou as gerações no século XX. Habitamo-nos a pensar a economia industrial em termos antagônicos, fechados e bem definidos. De um lado estavam os que defendiam a economia de mercado, o capitalismo. De forma diametralmente oposta estava os militantes do socialismo organizados em Partidos Comunistas e trotskistas pelo mundo. Mais que isso, durante os anos de 1980 uma atmosfera catastrófica, de decomposição e crise pairou sobre o ar<sup>6</sup>. Foi o fim de uma Era. O historiador inglês, contudo, desenha ares exclusivamente tenebrosos e funestos; percebe um abismo. Em muitos países da América Latina a década de 1980 é o momento da saída das ditaduras militares e a conquista da democracia. O Brasil é um exemplo disso. Uma grande sensação de otimismo e euforia tomou conta das pessoas. Essas duas perspectivas são percebidas nas letras e na sonoridade das canções.

O exercício de uma reflexão intelectual proposto neste trabalho está comprometido com a ação dos seres humanos no enfrentamento das difíceis realidades, frente às quais são colocados em determinados contextos históricos. A disciplina da História passou e está passando por um grande debate teórico. Nossa disciplina, como exercício de rememoração ou explicação do passado, acreditava poder prever tempos futuros. Seja pela repetição do ocorrido, seja pela projeção de um desenvolvimento desejado e possível. Havia uma vontade de segurança em relação ao devir, advindo do progresso seguro da sociedade. No entanto, as incertezas quanto ao futuro também surpreenderam nossas perspectivas teóricas. Principalmente a partir da década de 1980 o véu da dúvida impossibilitou que nossas construções de passados possíveis projetassem

---

<sup>6</sup> HOBBSAWM, Eric. *Era dos Extremos: O Breve Século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

futuros determinados<sup>7</sup>. Percebemos que a História não progredia de forma frontal, mas por desvios, fendas, caminhos tortuosos impossíveis de serem previstos. E dentro de um determinado tempo histórico, a década de 1980, por exemplo, podem existir várias temporalidades, inúmeras maneiras de perceber o tempo vivido. Não cabe, pois, mergulhar nas vestes do romântico anseio de ter o mundo cuidadosamente em minhas mãos. Vagueio com minhas fontes pelas trilhas abertas nessas fendas, nessas rachaduras. Houve muitas décadas de 1980 convivendo paralelamente e por vezes interpenetrando-se. Por isso é cabível a afirmação de que existem inúmeras possibilidades de análise e interpretação. Estou propondo apenas uma, que é pela análise das canções, da musicalidade.

Somente a partir do início dos anos de 1990 é que a historiografia debruçou-se de forma mais sistemática sobre as relações entre história e música<sup>8</sup>. Contudo essas análises restringem-se ao samba das primeiras décadas do século XX, bem como a MPB produzida durante o regime militar. Há muito que investigar, debater e interpretar, principalmente quando falamos em década de 1980. As canções, sejam elas dos mais variados estilos, constituem um importante artefato, junto com outras fontes (como jornais, revistas, cartazes, encartes, depoimentos), para “revelar zonas obscuras das histórias do cotidiano dos segmentos subalternos”,<sup>9</sup> por isso não podemos correr o risco de tratar um determinado estilo musical com maior ou menor valor. Não há mais espaço para tais preconceitos oriundo de equivocados juízos de valor. Até porque a canção de caráter popular deve ser encarada como uma rica fonte para desvendar e compreender situações e desvendar a

---

<sup>7</sup> GUARINELLO, Norberto Luiz. História Científica, História Contemporânea e História Cotidiana. In: *Revista Brasileira de História*. n° 48, vol. 24. São Paulo, 2005.

<sup>8</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p.8.

<sup>9</sup> *Id.*

história de setores ou categorias pouco lembrados pela historiografia<sup>10</sup>. Tanto é que em 2002 foi lançado o livro “Eu Não Sou Cachorro Não: Musica Popular Cafona e Ditadura Militar”<sup>11</sup>. Na obra, que apresenta uma exaustiva pesquisa, o autor defende a tese de que músicos conhecidos como cafonas, Odair José, Waldik Soriano, Nelson Ned, Benito di Paula e tantos outros citados, são tão importantes do ponto de vista historiográfico quanto Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso. O autor escreve que entre 1968 e 1973 estes artistas sempre apareciam na lista das mais altas vendas do mercado fonográfico e simplesmente nunca haviam sido estudados. Assim como em minha pesquisa, na obra citada não há crítica musical. Todas as canções são consideradas documentos perpassados por uma historicidade.

Uma discussão inicial que gostaria de apresentar é que não se pode partir do pressuposto de que existiu um movimento artístico-ideológico coeso nos anos de 1980, quando falamos em *rock*. O próprio termo *rock* é muito abrangente e acaba por totalizar várias manifestações musicais sob o mesmo signo. Embora esmiuçar as fraturas da uniformização trazida pelo rótulo do *rock* não seja um dos objetivos dessa dissertação, é importante deixar claro que as bandas pesquisadas formaram um campo musical, uma cena musical nos anos de 1980, pois vários estilos, várias práticas musicais passaram a coexistir dentro do espectro convencionalmente chamado de *rock 'n' roll*<sup>12</sup>. Há em torno desse

---

<sup>10</sup> MORAES, José Geraldo Vinci. História e Música: Canção Popular e Conhecimento Histórico. In: *Revista Brasileira de História*. v. 20, n.º 39, São Paulo, 2000.

<sup>11</sup> ARAÚJO, Paulo César. *Eu Não Sou Cachorro Não: Música Popular Cafona e Regime Militar*. São Paulo: Record, 2002.

<sup>12</sup> É um estilo musical surgido nos anos de 1950, no pós-guerra, nos EUA. Derivado do *Blues* e do *Jaz*, nasce como um som dançante geralmente vinculado às questões juvenis. Pedras rolantes, sua tradução, traz a idéia de movimento, de novo a todo instante. Mesmo com quase 60 anos, acompanha a sociedade, sugere discussões e pode nos conduzir a interpretações.

campo musical uma forte afirmação de geração<sup>13</sup>, de uma geração, definindo espaços de atuação ao mesmo tempo em que nega o passado:

Existia uma geração anterior a nossa que achava que aquilo era coisa de garotos alienados e despreparados. Na realidade estávamos mostrando a voz que era a da nossa geração, sem ter receio de demonstrar alegria de viver sem nos desculparmos ou inferiorizarmos<sup>14</sup>.

A emergência dessa cena roqueira em terras brasileiras, fortemente influenciada pelo *punk*<sup>15</sup> e pelo *rock inglês*, a afirmação de uma geração nascida sob signos comuns de identificação, justamente no momento da Abertura Política é a discussão proposta no primeiro capítulo. Mais ainda, percebo o período da abertura como uma verdadeira abertura para o Brasil em vários segmentos, inclusive a música, entendendo a distensão como vazão para uma multiplicidade ímpar de manifestações culturais. Nesse capítulo também investigo como se dá a abertura para o mercado, pois há uma reorganização do mercado fonográfico da década de 1980. Até essa década não existia um segmento de mercado organizado para o público jovem<sup>16</sup>.

---

<sup>13</sup> Geração é a partilha de um sentimento comum, de uma semelhança na forma com a qual se relaciona com o mundo, com os grupos, com as pessoas, não ficando restrito à faixa etária. Uma época não gera apenas um tipo uma geração. Assim como podemos dizer que houve várias décadas de 1980, houve várias geração e a que estou estudando é que criou laços de identificação com as práticas inseridas pelo *rock*. Sempre que o conceito aparecer no trabalho estará se referindo ao grupo de jovens das camadas medianas e populares que estabeleceram uma identificação com todo o jogo de símbolos trazidos pelo *rock* e suas variações a partir do *punk*. Em nenhum momento estarei tratando a categoria juventude como una e homogênea, mesmo porque a sociologia desde a década de 1970 fala em juventudes, no plural, justamente para dar conta das fraturas visíveis, da heterogeneidade, dos vários grupos juvenis existentes. Cf., ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas Juvenis: Punks e Darks no Espetáculo Urbano*. São Paulo: Scritta, 1994

<sup>14</sup> Entrevista de Hamilton Vaz Pereira. In: BRYAN. Op. cit., p. 27

<sup>15</sup> Sem uma tradução muito literal e ela começa a ser usada no início do século XX como um adjetivo pejorativo. “Lixo”, “o que vem do lixo” ou mesmo “prostituta” são algumas traduções possíveis. Por isso o nome *punk* para designar uma geração de jovens sem perspectivas e desamparadas pela sociedade e pelo Estado.

<sup>16</sup> Embora utilize o termo juventude nesta dissertação, ele é problemático em si, uma vez que homogeneiza e reduz uma gama muito ampla de experiências, costumes, formas de agir, éticas e identidades. Mesmo que se diferenciasse a classe social, que se falasse em uma juventude de classe média urbana (foco do trabalho), identificada com as questões do rock, continuaria muito amplo. É mais correto falarmos em juventudes. Não bastam mais alguns signos estéticos identificadores para definir juventude, nem mais classificá-la etariamente. Isso porque os usos e costumes entendidos como algo “jovem” acabam por cair no gosto de outros grupos etários, fora do espectro normalmente aceito por juventude. In: ABRAMO, op. cit.

Ao estabelecer a canção como fonte prioritária, o historiador deve ter vários cuidados, pois a música é uma manifestação de crenças, de identidades; ela é universal quanto à sua existência e importância, seja qual for a sociedade. Ao mesmo tempo é singular e de difícil tradução, quando apresentada fora de seu contexto ou de seu meio cultural<sup>17</sup>. É preciso fazer uma inserção da música no contexto em que ela foi produzida, pois o historiador corre o risco de ter uma interpretação parcial de suas fontes. A música de caráter popular tem um significado que é comunicado de forma intensa a seus consumidores. Nelas há uma forte inter-relação entre a letra, a música e a condição sócio-emocional entre autor-produtor e público-fã-consumidor. A significação da canção não é organizada exclusivamente pela letra da canção. Isso se dá também pela musicalidade, pelos acordes, instrumentos e voz. Dá-se pela forma como o intérprete pronuncia os versos e as palavras<sup>18</sup>. Com em qualquer trabalho acadêmico, há a necessidade de limitar os olhares a um determinado foco, não permitindo que o céu seja o limite. Dentro disso, ressalto que não estou trabalhando com o problema da recepção do *rock*, da forma como este estilo musical foi apropriado-consumido na sociedade brasileira. Minhas preocupações giram em torno do contexto em que as bandas de *rock* surgiram, do motivo para o aparecimento de uma grande quantidade de bandas e principalmente analiso o que as canções estão expressando, estão sugerindo.

No segundo capítulo procuro fazer uma discussão do caráter de morte que existiu na última década do século XX. É possível perceber através das canções a morte das antigas referências presentes no século passado. Além da falência das ideologias, considero a morte de uma perspectiva de futuro entendido pelas ideologias modernas como

---

<sup>17</sup> PINTO, Tiago de Oliveira. Som e Música: Questões de Uma Antropologia Sonora. *Revista de Antropologia*, vol. 44, n.º 1. São Paulo, 2001.

<sup>18</sup> NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 35

perfeitamente determinado ou ainda como o tempo da salvação terrena. Encerro o capítulo analisando a AIDS como metáfora desse momento de morte, que também trouxe as condições necessárias para emergência de novas sociabilidades e novas práticas políticas.

No terceiro capítulo da dissertação exploro o mergulho no presente experimentado pela geração identificada pelo *rock*. É possível perceber na análise das letras cruzada com a leitura de jornais, revistas, bibliografia pertinente e depoimentos, a visão de um Brasil absurdo e contraditório, incorporando os impasses nacionais no campo da cultura e da política, considerados historicamente insuperáveis. Essa investida no presente possibilitou a construção de novas formas de sociabilidade, baseada na identificação de elementos comuns partilhadas por determinados jovens em grupo.

Todo historiador em grande medida parece nutrir uma paixão muita vezes velada ou até mesmo pública por seu objeto de pesquisa. Além das motivações intelectuais que também nos guiam, os interesses pessoais estão presentes. Quando esse objeto é a música “essa relação torna-se deliciosamente perigosa e se multiplica por mil”<sup>19</sup>. Ela gera raivas, encantamentos, juízos de valor e precisamos estar sempre vigilantes tanto no solitário momento da escrita, quanto na leitura de uma obra cujo objeto é música.

---

<sup>19</sup> NAPOLITANO, *op. cit.*, p.10.

## Primeiro Capítulo

### *Se Liga Que Isso Aqui é Rock 'n' Roll*

Nisso está incluindo o lento olhar em volta, a busca de seres afins, daqueles que se sua força se estendessem a mão para a obra da destruição. A partir de então todos meus escritos são anzóis: quem sabe eu entenda de pesca mais do que muitos?...Se nada mordeu, não foi minha culpa. Faltaram os peixes...<sup>20</sup>

#### **Abertura para o rock**

A idéia que movimentou tudo foi o faça-você-mesmo e era difícil fazer você mesmo, tocar música erudita, porque o rock estava muito nesse pé. Então foi uma mudança muito forte, longe de tudo, criando seu universo lá dentro. Tudo foi acontecendo justamente quando o Brasil se redemocratizava e isso teve função fundamental também, porque víamos as coisas que aconteciam.<sup>21</sup>

O *rock* ouvido na década de 1980 aqui no Brasil é tributário do movimento *punk* inglês que explodiu em 1977 com o lema *do-it-yourself* (faça-você-mesmo). Mesmo as bandas brasileiras que não possuíam qualquer vinculação orgânica com a estética ou a sonoridade *punk*, herdaram essa tradição, essa possibilidade de criação sem preocupações estéticas rigorosas. O fato é que esse lema, essa prática, deu condições a jovens sem qualquer intimidade com instrumentos musicais, a condição de com uma guitarra, um baixo e bateria expressar seus sentimentos, opiniões, dores, angústias e reivindicações. Possivelmente essa seja uma das explicações para o surgimento de centenas de bandas em

---

<sup>20</sup> NIETZSCHE, Friedrich. *Ecce Homo: Como Alguém se Torna o Que É*. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

<sup>21</sup> Entrevista de Dado Vila-Lobos, guitarrista da banda de Brasília Legião Urbana. In: BRYAN, Guilherme. *Quem Tem um Sonho Não Dança: Cultura Jovem Brasileira nos Anos 80*. São Paulo: Record, 2004, p. 132.



torno do *rock* nos anos de 1980 no Brasil. As analisadas nesta pesquisa foram as que conseguiram um certo destaque regional e nacional ou conseguiram gravar um LP. Há ainda outras que não passaram de uma canção num dos chamados paus-de-sebo<sup>22</sup> ou de um sonho adolescente de ter uma banda de *rock*.

Não pretendo entrar no debate em torno da correta origem do *punk*, se foi nas ruas de Nova Iorque ou nos Pubs da Inglaterra. O que é há de concreto é que o *rock* feito no Brasil, a cena constituída aqui na década de 1980 foi absolutamente catalisada, influenciada pela cena inglesa. Tanto é que a multiplicidade de estilos após o *punk* teve sua correspondência em terras tropicais. Em 1977 a Inglaterra já demonstrava a falência do modelo social-democrata implementado pelo Partido Trabalhista e os conservadores ganhavam fôlego, o que se comprovará dois anos mais tarde com a eleição de Margaret Thatcher. Seu regime oprimiu economicamente ainda mais o operariado britânico que àquela altura já contava com grandes perdas, fechamento de fábricas e o fim de direitos sociais. A cena *pop* estava tomada pelo virtuosismo e grandiosidade do chamado *rock* progressivo. Bandas inglesas como Pink Floyd, Yes, Gênesis e Rick Wakeman produziam álbuns herméticos, conceituais, com grandes solos de guitarra que poderiam durar até 10 minutos<sup>23</sup>. Seus *shows* contavam com toneladas de equipamentos, precisavam de mega-estruturas. O *rock* tornara-se quase erudito, clássico, como afirma Dado Vila-Lobos na entrevista citada, e aos poucos perdia a vinculação direta com o público massivo, pois os processos de identificação<sup>24</sup> ficavam cada vez mais nublados por conta de toda essa

---

<sup>22</sup> Na primeira metade da década de 1980 era muito raro uma banda ser lançada no mercado direto com um LP. Ou as bandas gravavam compactos, um disco com duas canções, ou tinha uma canção inserida junto com a de outras bandas. Uma espécie de coletânea das bandas novas. Isso era o pau-de-sebo.

<sup>23</sup> ESSINGER, Silvio. *Punk: Anarquia Planetária e a Cena Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1999, p. 45.

<sup>24</sup> Atribui-se a cada pessoa ou a cada grupo características e aspirações igualmente determinadas, supostamente fundadas num substrato estável ou invariante. Cria-se uma realidade uniforme e homogêneo. O conceito de identidade acaba por totalizar, engessar e estagnar aquilo que designa. Não reconhece as

estrutura desconectada da realidade da maioria dos jovens ingleses e também brasileiros. Mesmo porque era muito complicado do ponto de vista técnico um adolescente comum querer montar uma banda de *rock* nos padrões que estavam colocados. Estava aberto um espaço, um vácuo entre a música *pop* e a condição dos jovens operários ingleses cada vez mais empobrecidos e sem qualquer perspectiva de futuro<sup>25</sup>. O *rock* perdia um pouco de sua força um canal de expressão da juventude.

Paralelamente a isso começava a surgir uma cena chamada de *pré-punk* com bandas sem a pretensão artística do progressivo<sup>26</sup> e propondo vários experimentos com a sonoridade, buscando uma estética sonora mais simples. Entretanto, a vinculação do *single*<sup>27</sup> *Anarchy in the UK* mudaria a forma de se fazer música, de se fazer *rock* e seria o grande impulsionador da nova cena roqueira na Inglaterra e em boa parte do mundo capitalista ocidental, trazendo os sintomas de novas formas de entender, pensar e viver o mundo, como mostrarei nos próximos dois capítulos.

I am a antichrist  
I am a antichrist  
Don't know what I want but I know where I'll get it  
I wanna destroy the passer by  
'Cos I wanna be anarchy<sup>28</sup>

---

fraturas, as várias interpelações sofridas pelos sujeitos. Opto pelo conceito de identificação, pois este possibilita o reconhecimento de uma heterogeneidade e os processos de articulação, um jogo, uma trama de encontros e desencontros com vários elementos de um campo social. A identificação não é excludente. Cf., HALL, Stuart. Quem Precisa de Identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e Diferença: a Perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103 – 133.

<sup>25</sup> Revista *Bizz*. São Paulo, maio de 1987.

<sup>26</sup> Como se convencionou chamar o seguimento do *rock* que buscava um aprimoramento, um refinamento na técnica de cantar, compor, tocar, produzir álbuns e se apresentar.

<sup>27</sup> Era, e é muito comum, as bandas inglesas lançarem canções avulsas antes de álbum completo. Trata-se de uma estratégia mercadológica adotada pela indústria fonográfica. Esse era também um artifício utilizado no Brasil durante os anos de 1980, mas que foi abortado por volta do ano de 1989. In: Revista *Bizz*. São Paulo, abril de 1995.

<sup>28</sup> ESSINGER, *op. cit.*, p. 44. Neste trabalho, todas as letras de canções em inglês terão uma tradução livre feita por mim: Eu sou um anticristo / eu sou um anarquista / não sei o que quero, mas sei onde vou conseguir / eu quero destruir os passantes / porque eu quero ser um anarquista.

Numa estrofe os Sex Pistols conclamam o terror político, religioso e social no qual os jovens da classe trabalhadora inglesa estavam inseridos. No restante da canção há o ataque à maior revista especializada em *rock* naquela época a *New Musical Express* e cita o Movimento pela Libertação de Angola. Mesmo sem a devida divulgação dada pela gravadora EMI, o compacto foi reproduzido exaustivamente pelas rádios e rapidamente esgotado das lojas<sup>29</sup>. Contudo, é com a canção *God save the Queen* que a banda rompe com todas as fronteiras da música *pop* e o *punk* passa a ser uma incomoda realidade no Reino Unido:

God save the Queen – and the fascist regime  
I made a you a maron – a potential H bomb  
God save the Queen – she’s not a human being  
There is no future – in England’s dream  
God save the Queen – turists are money  
Our figure head – is not what she seens  
God save history – save the mad parade  
Lord have mercy – all crimes are paid  
When there’s no future how can there be sin?  
We are the flowers in the dustbin  
We are the position of the machine  
We are the romance behind the screen  
God save the queen – we mean it man  
Whe love our queen – god save.<sup>30</sup>

Esta canção definitivamente proclamava o *no future*, ou seja, a impossibilidade da existência de sonhos para uma juventude marginalizada e empobrecida. Os versos eram repetidos em tom de desespero pelo vocalista Jonh Lydon<sup>31</sup>. Essa canção passou a ser um manifesto de uma geração totalmente à margem da lógica burguesa de um país capitalista

---

<sup>29</sup> *Idem.*

<sup>30</sup> ESSINGER, *op. cit.*, p. 48. Deus salve a Rainha – e o regime fascista / ele o tornou um imbecil – bomba H em potencial / deus salve a rainha – ela não é um ser humano / e não há futuro – nos sonhos da Inglaterra / deus salve a rainha – turistas são dinheiro / nossa figura principal – não é o que parece ser / Deus salve a História – salve a parada louca / o senhor tenha piedade – todos os crimes são pagos / quando não há futuro, como pode haver pecado? / nós somos as flores na lata de lixo / nós somos o veneno na máquina / nós somos o romance atrás da tela / deus salve a rainha – é serio / nós amamos nossa Rainha – Deus salve.

<sup>31</sup> Filho de trabalhadores desempregados na Inglaterra. Quando Sex Pistols acabaram, ele formou o Public Image Ltd, uma banda do cenário pós-*punk*.

desenvolvido; mostrou aos jovens que qualquer pessoa poderia formar uma banda e se espessar, mais que isso, o Sex Pistols reinventaram o *rock*.



Figura 2: A banda britânica Sex Pistols. Foto retirada da obra *Punk: a anarquia planetária e a cena brasileira* de Silvio Essinger.

O *punk*, essa vertente do *rock*, passou a ter sua importância dilatada, pois acabou por se configurar como um importante mecanismo de expressão dos adolescentes da classe trabalhadora inglesa. As letras envolvidas numa atmosfera sonora suja, barulhenta e cinza (como uma fábrica abandonada ou uma rua do subúrbio de Londres, Manchester, Dublin ou Liverpool) contavam histórias sobre trabalho, casa, estilo de vida, sexo, frustrações, medos, a idade e o desprezo pelo modo de vida burguês<sup>32</sup>. Nisso parece ficar evidente que o sentido da obra musical de forma alguma tem um efeito natural, algo como uma geração

---

<sup>32</sup> FRITH, Simon. *Music for Pleasure*. New York: Routledge, 1988, p. 173.

espontânea, mas sim, é resultado de convenções socioculturais que estão em pleno movimento<sup>33</sup>.

Nesse momento é possível perceber os sintomas de um fenômeno que se propagaria para o resto do mundo ocidental capitalista com grandes repercussões nas décadas seguintes: uma cultura musical alternativa. Selos fonográficos independentes, fanzines<sup>34</sup>, lojas especializadas em um estilo de *rock*, *pubs* e casa de *shows* com propostas *underground* e *anti-mainstream*. Semelhante ao que aconteceu no Brasil demorou um certo tempo para as grandes gravadoras perceberem as novas bandas como um potencial de venda, como investimento mercadológico capaz de trazer lucros. Isso se deve ao fato dos agentes primeiro sentir o pulso do público, procuram entender os gostos e tendências da audiência para só assim investirem pesadas cifras<sup>35</sup>. Antes de a indústria estabelecida ser convencida do potencial das bandas emergentes como The Clash e The Jam<sup>36</sup>, havia a Chiswick e a Stiff Records<sup>37</sup>. Os dois selos tinham a proposta de gravar tudo que fosse novo, da forma mais rápida possível, nas condições possíveis e com os menores gastos. Totalmente dentro da lógica do *no future* e da rapidez muito próprios dos anos de 1980. Era o *faça-você-mesmo* invadindo a gravação das bandas. Foi dentro dessa proposta quase amadora que a Stiff Records conseguiu lançar o álbum inaugural do *punk*, o *New Rose*, do Damned<sup>38</sup>. Ainda em 1977 a gravadora lançaria o primeiro LP dos Buzzcocks, de

---

<sup>33</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002, p. 32.

<sup>34</sup> Uma espécie de jornal onde os grupos de *punks* e outros estilos mais próximos colocavam gravuras, letras de música, depoimentos, datas de *shows* e outras formas de expressão.

<sup>35</sup> NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 35.

<sup>36</sup> Duas das principais bandas *punks* inglesas que surgiram logo após o aparecimento do Sex Pistols. Composta por jovens da classe trabalhadora, seu som já não é tão sujo e pesado, mas mantém letras duras, politizadas e de forte crítica à sociedade inglesa.

<sup>37</sup> Revista *Bizz*. São Paulo, maio de 1987.

<sup>38</sup> Uma banda de Londres, também dentro do espectro do *punk*.

Manchester<sup>39</sup>. A criação de selos independentes se espalhou por todo o Reino Unido, permitindo que qualquer banda gravasse suas canções na sua própria cidade, sem ter que se deslocar aos grandes centros. Isso abriu caminho para que se criasse também uma estrutura paralela de distribuição, divulgação e venda dos novos artistas. As bandas multiplicavam-se de forma exponencial da Inglaterra. Em Londres a loja *Rough Trade* transformou-se num centro de referência ao vender os discos de todas as bandas *punks* do país. Mais tarde a loja virou um selo que ficara conhecido internacionalmente com o lançamento da banda The Smiths<sup>40</sup>, de Manchester.

1979 é o ano do *pós-punk* na Inglaterra. Além das principais bandas *punks* terem sucumbido ao *meinstream* comercial, ou seja, terem virado mercadorias, uma série de estilos estéticos e musicais surgiram a partir do *punk*<sup>41</sup>. A diversidade parece ter sido a marca das bandas depois de 1979. Uma multiplicidade de bandas sem par na história da música *pop* pode ser vista nas ruas, bares e ouvidas nas rádios inglesas. A chamada *new wave*, com roupas mais coloridas, em tom néon com estampas geométricas, brincos de cores berrantes e paletós e sobretudos extravagantes passou a ter grande destaque<sup>42</sup>. Os integrantes das bandas usavam o cabelo de cortes geométricos e geralmente coloridos. O som era mais leve e dançante, preservando a simplicidade sonora e a composição básica dos instrumentos musicais, mas já misturado a batidas eletrônicas e teclados em primeiro plano. Bandas como Duran Duran, Depeche Mode, Culture Club, Human league, Boy

---

<sup>39</sup> ESSINGER, *op. cit.*, p. 61.

<sup>40</sup> Talvez esta seja a banda mais conhecida e popular da cena roqueira que se criou na Inglaterra depois do *punk*. Eles possuíam letras poéticas recheadas de lirismo e um som mais melódico embalado pela voz melancólica de seu líder e letrista Morrissey. A banda acabou em 1988 por desavenças entre seus integrantes. Seu LP de maior destaque em termos mercadológicos foi o *Queen is Dead*, de 1986.

<sup>41</sup> FRITH, *op. cit.*, p. 173.

<sup>42</sup> Revista *Bizz*. São Paulo, janeiro de 1988.

George, Talking Heads e B-52's, nos EUA, são alguns exemplos de bandas identificadas com esse estilo.



Figura 3: A banda Talking Heads. In: Revista *Bizz*, janeiro de 1987.



Figura 4: A banda B-52's na capa da Revista *Bizz* de junho de 1990.

Havia também um lado diametralmente oposto iniciado pela banda Joy Division, que foi uma espécie de ponte entre o *punk* e o *rock* inglês dos anos de 1980. Explorando os lado mais obscuro das questões humanas, a banda lançou dois discos sombrios, o *Unknown Pleasures*, de 1979 e *Closer*, de 1980<sup>43</sup>. Na canção *Atmophere* Ian Curtis canta em tom baixo (grave) toda a melancolia e a quase tristeza de sua geração. Parece faltar forças ao vocalista para chegar até o final da canção. As sombras tornam-se mais densas com a batida seca da bateria ao fundo, sobreposta por um teclado espaçado<sup>44</sup>. O som dessa banda parece sempre estar encoberto por um forte nevoeiro em noite escura:

Walk in silence,  
Don't walk away, in silence.  
See the danger,  
Always danger,  
Endless talking,  
Life rebuilding,  
Don't walk away.

Walk in silence,  
Don't turn away, in silence.  
Your confusion,  
My illusion,  
Worn like a mask of self-hate,  
Confronts and then dies.  
Don't walk away.

People like you find it easy,  
Naked to see,  
Walking on air.  
Hunting by the rivers,  
Through the streets,  
Every corner abandoned too soon,  
Set down with due care.  
Don't walk away in silence,  
Don't walk away.<sup>45</sup>

---

<sup>43</sup> ESSINGER, *op. cit.*, p. 70.

<sup>44</sup> FRITH, *op. cit.*, 190.

<sup>45</sup> Joy Division. *Atmosphere*. In: *Closer*. EMI, 1980. Caminhe em silêncio / Não se vá, em silêncio/ Veja o perigo, / [ é ] sempre perigoso / A conversa não acaba, a vida se reconstrói... / Não se vá... / Caminhe, em silêncio / Não se vire, em silêncio, / Sua confusão, minha ilusão. / Destruindo-se em uma máscara e ódio-próprio. / Confrontando-se e morrendo... / Não se vá... / Pessoas como você, encontram isso fácil, / Despido



Em 18 de maio de 1980, quando o Joy Division se preparava para sua turnê americana, Ian Curtis se enforcou em sua casa depois de assistir ao filme *Stroszeck*, de Werner Herzog, e ouvir o LP *The Idiot*, de Iggy Pop. Curtis deixou poesias densas, estranhas, que cantaram a desilusão humana, os fantasmas interiores, os medos, cantaram as sombras, o desespero de estar vivo sem qualquer sentido aparente. Após sua morte o guitarrista Bernad Summer, o baixista Peter Hook e o baterista Stephen Morris montaram, junto com a tecladista Gilian Gilbert, uma outra banda, o New Order, uma das mais emblemáticas bandas dos anos e 1980 que misturava *rock* e batidas eletrônicas. Foi a banda que deu origem ao *technopop* inglês<sup>46</sup>. O obscurantismo do Joy Division inspirou uma grande quantidade de bandas como a gótica Siouxsie & The Banshees, da vocalista Siouxsie Sioux.



Figura 5: A cantora Siouxsie Sioux. In: Revista *Bizz*, janeiro de 1987.

---

para ver, andando no ar / Caçando pelos rios, através das ruas, em todo canto / Abandonado tão cedo / Colocado para baixo com o devido carinho / Não se vá, em silêncio / Não se vá...

<sup>46</sup> Revista *Bizz*. São Paulo, maio de 1987.

Outros grupos como The Cure, The Cult, Killing Joke, Bauhaus, Sister of Mercy e Alien Sex Friend praticavam um som fortemente psicodélico, identificado com o medo, a escuridão e temas fantásticos. Eles ficaram conhecidos como góticos, mas no Brasil seus seguidores acabaram por receber o a designação de *dark*, não só pelo som nebuloso, como também pelas vestimentas sempre negras. Traziam nas letras o sofrimento com tédio e o vazio que os oprimia, pois eles também se proclamavam uma geração sem futuro. Tinham uma forte vinculação com o mundo urbano<sup>47</sup>, recheado de guerras, repressão e escuridão. Usavam calças jeans ou de brim preto, curtas e justas, tênis de cano alto, camisetas pretas rasgadas de braceletes herdados do *punk*.



Figura 6: Robert Smith, vocalista do The Cure. In: Revista *Bizz*, janeiro de 1987.

O já citado The Smiths e o grupo de Liverpool Echo and The Bannymen também receberam influencia da banda de Ian Curtis. Fizeram um som mais melódico, com letras

---

<sup>47</sup> A vinculação do *rock* com o mundo urbano será explorada no terceiro capítulo.

poéticas que tratavam de amores, adolescência, bombas, rua, desemprego, escola, solidão, suicídio, dúvidas e vergonha. Na canção abaixo, Morrissey, vocalista do The Smiths, canta em tom melancólico o desemprego, o sub-emprego, a embriaguez e situação do jovem de um subúrbio qualquer de um grande centro inglês:

I was happy in the haze of a drunken hour  
but heaven knows I'm miserable now  
I was looking for a job, and then I found a job  
... and heaven knows I'm miserable now

In my life  
Why do I give valuable time  
To people who don't care if I live or die?

Two lovers entwined pass me by  
And heaven knows I'm miserable now  
I was looking for a job, and then I found a job  
And heaven knows I'm miserable now

In my life  
Oh, why do I give valuable time  
To people who don't care if I live or die?  
What she asked of me at the end of the day  
Caligula would have blushed  
"You've been in the house too long" - she said  
And I (naturally) fled

In my life  
Why do I smile  
At people who I'd much rather kick in the eye?

I was happy in the haze of a drunken hour  
but heaven knows I'm miserable now  
"You've been in the house too long" - she said  
And I (naturally) fled

In my life  
Why do I give valuable time  
To people who don't care if I live or die?<sup>48</sup>

---

<sup>48</sup> The Smiths. Heaven Knows I'm Miserable Now. In: *The Best II*, WEA, 1999. Essa canção é de 1984 e foi lançada em forma de *single*. Eu estava feliz durante a embriaguez / mas os céus sabem que estou miserável agora / Estava procurando um emprego, daí eu encontrei um emprego / ... e os céus sabem que estou miserável agora / Na minha vida / por que eu dou tempo valioso / para pessoas que não se importam se eu vivo ou morro? / Dois amantes de braços dados passam por mim / e os céus sabem que estou miserável agora / Estava procurando um emprego, daí eu encontrei um emprego / e os céus sabem que estou miserável agora / Na minha vida / oh, por que eu dou tempo valioso / para pessoas que não se importam se eu vivo ou morro? / O que ela me perguntou ao final do dia / Calígula teria se envergonhado / "Você está nesta casa já há muito

Numa extensa reportagem da revista *Time* intitulada *The Tribes of Britain* (as tribos da Grã-Bretanha), os *punks* aparecem como apenas uma das várias tribos urbanas existentes na Inglaterra no início dos anos de 1980. Essas organizações tribais<sup>49</sup> eram compostas por jovens da classe trabalhadora inglesa sem muitas expectativas e marcados pelas altas taxas de desemprego. O *punk* havia se multifacetado em vários estilos<sup>50</sup>, em várias tendências e se espalhado rapidamente pela Europa, América e também Oriente Médio e Ásia, sendo sempre reinventado a cada nova banda, misturando-se às particularidades de onde aterrissava. Já em 1978 houve registros de *punk* em Cingapura. Em 1982, em plena guerra do Líbano, havia festivais de *rock*, *punk* e *new wave* na capital Beirute. Na Europa o *punk rock* e o *rock pós-punk* tiveram grande aceitação e penetração. Países como Finlândia, França, Alemanha, Bélgica, Portugal, Espanha, Itália, Polônia e até a União Soviética (onde foram taxados de manifestação da cultura burguesa) foi possível observar uma grande presença e a formação de uma cena musical naqueles estilos.<sup>51</sup> Toda essa efervescência musical também chegou a América do Sul. No Chile, Argentina e Brasil a música *pop* foi totalmente transformada pelo *punk* e pelas vertentes e estilos desdobrados, constituindo cenários<sup>52</sup> bastante significativos.

O *punk* penetrou no Brasil de maneira gradativa entre 1979 e 1982, na medida em que na Inglaterra e outros países o cenário *pop* também se modificava. Era o momento da

---

tempo" - ela disse / e eu (naturalmente) fugi / Na minha vida / por que eu sorrio / para pessoas que eu preferiria chutar no olho? / Eu estava feliz durante a embriaguez / mas os céus sabem que estou miserável agora / "Você está nesta casa já há muito tempo" - ela disse / e eu (naturalmente) fugi / Na minha vida / por que eu dou tempo valioso / para pessoas que não se importam se eu vivo ou morro?

<sup>49</sup> As tribos urbanas serão discutidas no terceiro capítulo dessa dissertação.

<sup>50</sup> FRITH, *op. cit.*, p. 175.

<sup>51</sup> ESSINGER, *op. cit.*, p. 73.

<sup>52</sup> A cena musical é um espaço cultural no qual uma série de práticas musicais coexistem, interagem umas com as outras dentro de "uma variedade de processos de diferenciação, de acordo com a ampla variedade de trajetórias e influências". Esse é um conceito bastante usado para dar conta das diferentes vertentes musicais que coexistem no mesmo espaço temporal. Por isso falamos em uma cena roqueira no Brasil na década de 1980, para dar conta da multiplicidade de estilos em torno do *rock* que se desdobraram após o fenômeno *punk*. In: Napolitano, *op. cit.*, p.31.

abertura política, da redemocratização após o regime militar. A política econômica que possibilitou o chamado milagre econômico dava sinais de esgotamento e arremessou o Brasil numa das piores crises econômicas de sua história<sup>53</sup>, agravada em grande medida pelo desenfreado crescimento urbano dado nas décadas de 1970 e 1980<sup>54</sup>. As grandes cidades brasileiras como São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Curitiba e Porto Alegre ficaram inchadas. Não havia empregos, serviços de saúde e educação eficazes, condições de moradia nem tampouco uma assistência estatal minimamente atuante, os sintomas desses acontecimentos são observáveis nas análises das canções e nas falas ao longo da dissertação. O *punk* obteve reverberação na juventude operária de Belo Horizonte, São Paulo e Rio de Janeiro. Já em Porto Alegre, Curitiba e Brasília foram as camadas medianas da sociedade que construíram laços de identificação, mesmo porque a classe média ficou achatada, em processo de empobrecimento e sem perspectivas, pelo menos até 1986 com o efêmero Plano Cruzado. Junto com o *punk*, chegam também as outras tendências musicais e estilísticas surgidas na Inglaterra no final da década de 1970 e início dos anos de 1980. Mesmo sendo de origem britânica, as variantes do *rock* quando chegaram ao Brasil sofreram processos de mistura, hibridações, mesclas, quebras. Muitas bandas do *rock* brasileiro começaram suas carreiras fazendo *covers* das bandas Inglesas. A paulista Ira!<sup>55</sup> tocava The Clash nos bares no ano de 1979. Seu som foi muito inspirado

---

<sup>53</sup> O Produto Interno Bruto (PIB) do Brasil foi de - 4,4% em 1981, 0,7% em 1982 e de - 3,4% em 1983. In: [www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br).

<sup>54</sup> Na década de 1970 dezessete milhões de pessoas trocaram o campo pelos grandes centros urbanos. Em 1980 foram mais dez milhões. In: [www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br).

<sup>55</sup> Banda de *rock* paulista bastante influenciada pelo *punk*. Em 1980, Edgard, letrista e guitarrista, foi convocado para servir o exército, e foi lá que ele compôs a canção Núcleo Base, que por sua vez também viraria um grande hit do Ira! Um ano depois, Nasi chamaria o amigo Edgard para tocar num show na PUC e ali surgiria o Ira, ainda sem exclamação, e com nome inspirado no Exército Republicano Irlandês. Completavam a formação o baterista Fabio Scatone, e o baixista Adilson. O principal algum da banda durante os anos de 1980 foi *Vivendo e não Aprendendo*, de 1986. In: [www.uol.com.br/ira](http://www.uol.com.br/ira)

pelas bandas *punks*. Em Brasília os integrantes da banda Legião Urbana<sup>56</sup> e Capital Inicial<sup>57</sup> tinham mesma prática. Mesmo com uma sonoridade e uma estética de origem inglesa as temáticas das canções estavam vinculadas à condição dessa geração que se identificou com o *rock*. Isso é possível perceber na canção *Garoto Podre*, da banda *punk* Garotos Podres<sup>58</sup>. A canção é suja, barulhenta, berrada e tocada com apenas dois acordes. Similar a qualquer outra, mas a letra sugere o abismo que existe entre as classes sociais no Brasil. Os dois mundos existentes numa mesma cidade, separados apenas por um muro, que pode ser simbólico ou mesmo o de uma mansão.

Os que moram  
Do outro lado do muro  
Nunca vão saber  
O que se passa no subúrbio  
Eles te consideram  
Um plebeu repugnante  
Eles te chamam  
De garoto podre

Garoto podre  
Garoto podre

Se está desempregado  
Te chamam de vagabundo  
Se fizer greve, te chama de subversivo  
Te chamam de subversivo  
Mas se arrumar emprego  
Não lhe dão dignidade  
Apesar do sujo macacão  
E do rosto suado, e do rosto suado

---

<sup>56</sup> Talvez a mais importante banda do rock nacional. Composta por Renato Russo, letrista e voz, Marcelo bonfá, baterista, Dado Vila-Lobos, guitarrista e Renato Rocha, no baixo (este participou apenas dos três primeiros LP). Todas eram filhos de altos funcionários públicos de Brasília. Seus álbuns mais significativos foram *Dois*, de 1986 e *As Quatro Estações*, de 1989. Ambos passaram da marca de 1 milhão de cópias vendidas. Com a morte de Renato Russo, por conta das implicações advindas da AIDS a banda acabou em 1996. In: [www.legiao.com.br](http://www.legiao.com.br).

<sup>57</sup> Também formada por filhos de altos funcionários públicos. Tanto Capital Inicial, quanto Legião surgiram de uma banda chamada de Aborto Elétrico, que era explorada no terceiro capítulo. O Capital é formado por Dinho Outro-Preto, pelos irmãos Fê e Flávio Lemos e Loro Jones. Seu álbum de maior destaque foi *Independência* de 1987. In: [www.uol.com.br/capitalinicial](http://www.uol.com.br/capitalinicial).

<sup>58</sup> Banda de *punk* paulista formada somente por jovens oriundos do subúrbio da capital. Teve todas as faixas do seu LP, *Pior que Antes*, censuradas.

Garoto podre  
Garoto podre

Não há nenhum Deus  
Que nos perdoe  
Não temos destino  
para nós não há futuro, para nós não há futuro  
Vivendo acossados  
Pelos batalhões  
Proletários escravizados  
Destinos abordados, destinos abordados.<sup>59</sup>

Esse fenômeno musical parece ter desterritorializado-se, produzindo processos simbólicos de constante produção de gêneros musicais impuros. Não mais é possível defender uma cultura tradicional autêntica, autogerada por grupos populares como pensavam alguns estudiosos da música<sup>60</sup>. Os bens culturais sempre estiveram em processos de misturas e em tempos de globalização essa tendência fica mais intensa, os enraizamentos são estremecidos. Nos anos de 1980 esse termo, globalização, ou mundialização, começou a ser usado de forma mais sistemática para designar a intensificação dos processos de relações internacionais, que geraram hiper-espços, no qual as distâncias medidas em

---

<sup>59</sup> Garotos Podres. Garoto Podre. In: *Pior Que Antes*. Continental, 1988.

<sup>60</sup> José Ramos Tinhorão é um desses nomes. Ele ocupa um lugar destacado na historiografia da música brasileira, não só pela grande quantidade de livros escritos, como por sua radical defesa das proclamadas raízes brasileiras. Tinhorão ganhou destaque ao se pautar por um projeto historiográfico que buscava delimitar as marcas de origem da música brasileira, num momento em que a Bossa Nova apontava mais para uma ruptura, ainda que buscando inspiração no "morro" (como ocorreu na sua vertente nacionalista, com Carlos Lyra, Nara Leão e Vinicius de Moraes) ou em Orlando Silva e nos sambistas antigos (como podemos notar nos álbuns de João Gilberto). "A idéia básica, quase um *leit-motif* que perpassa toda a obra de Tinhorão, está em definir um tipo de nacionalismo com base num pensamento folclorista que enfatiza a ligação direta entre 'autenticidade' cultural e base social (grupos de negros e pobres). Sob essa ótica, há uma preocupação em separar o que é popular e o que é folclórico: a música folclórica seria aquela de autor desconhecido, transmitida oralmente de geração em geração; a música popular, ao contrário, seria a composta por autores conhecidos e divulgada por meios gráficos, cujo lugar social são as cidades industrializadas. Enquanto as criações populares se mantiveram organicamente ligadas ao universo 'folclórico', tal como é definido por Tinhorão, a música brasileira manteve um núcleo de autenticidade, sendo efetivamente 'popular e brasileira'. Na medida em que as canções passaram a ser direcionadas para o rádio, a partir dos anos 30, e, nos anos 60, para a TV, ela foi dissociando-se da sua base social 'originária'. Nesta linha de argumentação, a Bossa Nova representava o momento máximo da ruptura com as origens, logo, com a autenticidade". Ao escrever sobre rock Tinhorão não poupa adjetivos tais como "alienado", "colonizado" e "imposição do capitalismo". In: NAPOLITANO, Marcos. Desde de que o Samba é Samba: A Questão das Origens no Debate Historiográfico Sobre a Música Popular Brasileira. In: *Revista Brasileira de História*. 2000, vol.20, n°.39, p.167-189.

metros perdem a referência e dão lugar a uma fluidez, onde os bens culturais de territórios supostamente demarcados entrecruzam-se, misturam-se, interpelam-se<sup>61</sup>. A globalização é uma consequência direta das interligações dos mundos. Essas redes conectivas, antes bastante sutis, passaram a ter forte visibilidade a partir da década de 1980.<sup>62</sup> O *rock* misturou-se a outros estilos aqui no Brasil. As temáticas contidas nas canções também estavam misturas, mescladas ao cotidiano dos jovens. Isso é possível presenciar na seguinte fala:

A gente podia experimentar tudo, não tinha preconceito. A banda que eu tava misturava punk inglês com música gauchesca. A gente brincava mesmo, não tava nem aí. Se hoje os caras misturam música eletrônica com bossa nova e todo mundo acha bacana é porque a nossa geração fez o que fez. A gente possibilitou isso. A música depois de nós nunca mais foi a mesma.<sup>63</sup>

As misturas musicais no Brasil possuem outras complicações: as diferenças regionais. Mesmo pertencente à mesma cena musical, as bandas gaúchas tinham as suas especificidades, assim como as cariocas, as mineiras e assim por diante. E isso não quer dizer que havia uma unidade entre as bandas de cada estado. Mediante isso se pode supor que o *rock* é um bem cultural despatriado, desterritorializado, que se adequou às particularidades de cada região onde se enraizou, como modo de expressão<sup>64</sup>. Essas hibridações que ocorreram na década de 1980 e que hoje são muito fortes e presentes na música brasileira nos levam a concluir que hoje todas as culturas são culturas de fronteiras,

---

<sup>61</sup> AUGÉ, Marc. *Não Lugares: Introdução a Uma Antropologia da Supermodernidade*. Campinas: Papirus, 1994, p. 90.

<sup>62</sup> MARTINO, Luiz C. Globalização e Cultura de Massa. In: PRADO, José Luiz Aidar, SOVIK, Liv (org's). *Lugar Global e Lugar Nenhum: Ensaio Sobre Democracia e Globalização*. São Paulo: Hacker Editores, 2001, p. 74.

<sup>63</sup> Entrevista cedida por Marco Antônio Araújo, 39 anos, a Fábio Feltrin, em 22 de janeiro de 2005. Ele é ex integrante de uma banda de garagem em Pelotas /RS nos anos de 1980. Hoje é funcionário público federal.

<sup>64</sup> Edgar Morin afirma que o rock é uma linguagem universal da juventude em sociedade que ele designa como históricas, ou seja, que possuem a categoria juventude, adolescência em sua sociedade. In: MORIN, Edgar. *Cultura de Massa no Século XX: O Espírito do Tempo (Necrose)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986, p. 151.



ou seja, as artes se desenvolvem umas das outras. Há um intercâmbio constante. Assim as culturas perdem a vinculação exclusiva com seus territórios<sup>65</sup>. Isso era bastante perceptível nos anos de 1980, porque o trânsito de informações entre as cidades brasileiras e outros lugares do mundo acentuaram-se velozmente naquela época. Na canção *Lugar Nenhum* da banda paulista Titãs<sup>66</sup>, a condição de viver na fronteira fica bastante evidente:

Não sou brasileiro  
Não sou estrangeiro  
Não sou brasileiro  
Não sou estrangeiro  
Eu não sou de nenhum lugar  
Sou de lugar nenhum  
Sou de lugar nenhum  
Não sou de São Paulo  
Não sou japonês  
Eu não sou carioca  
Não sou português  
Eu não sou de Brasília  
Não sou do Brasil  
Nenhuma pátria me pariu  
Eu não tô nem aí  
Eu não tô nem aqui  
Eu não tô nem aí.<sup>67</sup>

Se entre 1979 e 1982 o *punk* e *rock* penetravam sorrateiramente nos circuitos mais *underground* do país começando a chamar a atenção de uma parcela da juventude, é a partir de 1982 para 1983 que ganham força. Nesse período da redemocratização a indústria fonográfica estava passando por uma crise bastante séria, não parecia haver nenhum movimento musical muito forte. A grande popularidade da MPB, principalmente na segunda metade dos anos de 1970 perde força no início da década de 1980. Mesmo

---

<sup>65</sup> Cf. CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP, 1997.

<sup>66</sup> Banda de São Paulo composta por 8 integrantes: Arnaldo Antunes, Tony Belloto, Marcelo Fromer, Paulo Miklos, Branco Mello, Charles Gavin, Nando Reis, Sérgio Brito. Começaram com uma proposta estética e sonora mais próxima da descontração da *new wave*, misturada com elementos da Jovem Guarda. A partir do disco *Televisão*, de 1985, as letras começam a ficar mais elaboradas e o som mais pesado. Seu principal LP foi *Cabeça Dinossauro*, de 1986. Arnaldo Antunes deixou a banda ainda na década de 1980. In: DAPIEVE, Arthur. *BRock: O Rock Brasileiro os Anos 80*. São Paulo, 2000.

<sup>67</sup> Titãs. *Lugar Nenhum*. In: *Cabeça Dinossauro*. WEA, 1986.

mantendo o status de música popular culta, prestigiada entre consumidores de alto padrão socioeconômico, a MPB deu lugar ao *rock* no gosto da juventude de classe média, segmento da população consumidora que movimentou o mercado nos anos de 1980<sup>68</sup>. O fato que cantores como Chico Buarque, Gilberto Gil, Gal Costa e Milton Nascimento aos poucos foram perdendo os vínculos com segmentos mais populares e com a nova geração. Os processos de identificação foram quebrados com uma parcela da juventude que estava interessada em dizer outras coisas. O *punk* e o *rock* foram esse canal de expressão. Em 1982, o vocalista e líder da banda *punk* paulista Inocentes, Clemente<sup>69</sup>, lança na edição de agosto da revista *Gallery Around* o “Manifesto punk: fora o mofo da MPB! Fora a idéia de falsa liberdade!”:

Nós os punks, estamos movimentando a periferia – que foi traída pelo estrelismo dos astros da MPB. Movimentando a periferia, mas não como Sandra Sá, que agora faz sucesso com uma canção racista e com outra que apenas convida o pessoal para dançar: ou, na verdade, convida para alienação. Nos nossos shows de punk rock, todos dançam; dançam a dança da guerra, um hino de ódio e de revolta da classe menos privilegiada. (...) Nós os punks somos uma nova face da musica popular brasileira, com nossa música não damos a ninguém uma falsa idéia de liberdade. Relatamos a verdade sem disfarces, não queremos enganar ninguém. Procuramos algo que a MPB não tem mais e que ficou perdido nos antigos festivais da Record. Nós estamos aqui para revolucionar a música popular brasileira. Estamos aqui para pintar de negro a asa branca, atrasar o trem das onze, pisar sobre as flores de Geraldo Vandré e fazer a Amélia uma mulher qualquer.<sup>70</sup>

Neste manifesto fica evidente a desvinculação dos temas, posturas e ideais trazidos pela MPB com uma parcela da juventude, com uma nova geração que procurava sua identidade. A radicalidade das palavras, o tom iconoclasta e o irônico encerramento do texto, em que conhecidas canções são desprezadas, demonstram o desejo, a vontade de

---

<sup>68</sup> NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 31.

<sup>69</sup> Clemente foi um dos primeiros punk de São Paulo e um dos principais articuladores e divulgadores do *punk* no Brasil.

<sup>70</sup> Revista *Gallery Around*. São Paulo, agosto de 1982.

construir novos mecanismos de expressão da realidade brasileira. A música também tem por função responder a questões de pertencimento, ou seja, ela pode definir o lugar de um grupo ou classe na sociedade. Dessa forma quando alguém se identifica com um determinado tipo de música, com um determinado tipo de artista, automaticamente exclui o que não gosta, o que não se identifica. Isso é possível perceber no seguinte depoimento:

Não que eu odiava o Chico e o tal do Caetano, é que eles não me diziam nada. Simplesmente ouvir eles era a mesma coisa que ouvir música de ninar (risos). Meus pais gostavam deles. Só que pra mim era uma coisa tipo...sei lá, alegoria sabe? Daí quando eu ouvi a canção Inútil do Ultraje eu falei pra galera, 'putz, é isso'. Era tudo que a gente queria falar. Depois veio Legião, Titãs, Biquíni e virou febre, só se falava deles, só se ouvia eles e todo mundo queria ser eles (risos). E o que eles diziam era muito revolucionário, pelo menos pra gente.<sup>71</sup>

O *rock* daquela época parece ter preenchido uma lacuna na música brasileira. Uma geração que fora criança durante a ditadura militar e que chegara a adolescência promoveu um processo de esquecimento e negação do passado, quase um trauma de origem. Com uma música simples e rudimentar, o *punk* e principalmente o *rock* após 1982 trouxeram uma liberdade para qualquer garoto ou garota se expressar, dizer o que sente e pensa:

Lembro que quando a gente começou não tinha a idéia de tocar profissionalmente e gravar disco. Era tudo muito distante. Eu achava que todo mundo tinha compor, por que para mim era se expressar. Compunha várias músicas para o Kid Abelha com dois três acordes e não achava que eram piores por causa disso. A gente tinha urgência em dizer as coisas que não eram ditas pela MPB.<sup>72</sup>

Embora com a censura ainda vigente, essa foi a primeira geração em quase duas décadas que não precisou de subterfúgios para dizer o que pensava. A efervescência do momento político brasileiro possibilitou que aqueles jovens falassem sobre qualquer

---

<sup>71</sup> Entrevista cedida em 7 de setembro de 2005 por Simone Pinheiro, 36 anos. Ela morou em Belo Horizonte de 1979 até 1988. Hoje reside em Florianópolis.

<sup>72</sup> Entrevista cedida por Leoni. In: BRYAN, Guilherme. *Quem Tem Um Sonho Não Dança: cultura Jovem Brasileira nos Anos 80*. São Paulo: Record, 2004, p. 122. Leoni é carioca. Era cantor, mas teve uma participação efetiva na composição de canções para várias bandas.

assunto, principalmente o que não era falado pela MPB. Isso abriu um leque de variedades. O novo cenário musical formado na década de 1980 praticava um som que rompia com os valores burgueses, com a ordem, com o planejado, o bom gosto e a harmonia. Destrói a sobriedade das formas. Ele é barulho, fúria, dissonância. Navegou pelos canais subterrâneo da cultura de massa. Transformou-se na trilha sonora da abertura. Os berros, as guitarras, as baterias, as roupas inusitadas impulsionaram a distensão política percebida na primeira metade dos anos de 1980. O faça-você-mesmo espalhou o *rock* pelo Brasil. Qualquer jovem podia ter uma banda:

Todo mundo queria ter uma banda e quase todo mundo tinha. A gente até comprava os instrumentos em coletivo. Tipo 6 bandas usavam os mesmo instrumentos, sabe? (risos) Era fácil ter uma banda. Você escrevia o que queria dizer e berrava no microfone e os caras batiam nos instrumentos. (risos) Tinha também os que cantavam bem e eram fera. O legal, o divertido e que tu fazia o que tava afim, sem preconceito. Tudo era permitido. E a gente só ouvia rock cara, direto.<sup>73</sup>

A revista *Bizz*<sup>74</sup>, a primeira revista de jornalismo profissional dedicada exclusivamente ao *rock*, recebia nos primeiros meses em torno de 500 fitas K7, número que triplicou a partir de 1986<sup>75</sup>. Eram grupos amadores que gravavam suas canções e enviavam ao principal veículo de comunicação *rock*, na tentativa de conseguirem um contrato com uma gravadora ou a vinculação de uma das canções num dos paus-de-sebo. A mesma revista tem uma parte destinada a cartas e recados, onde os jovens divulgam suas bandas, escreviam para trocar correspondência e informações sobre *rock* e ainda divulgam seus fãs-clubes. Analisando essa seção da revista é possível concluir que o *rock*, inspirado pela facilidade do faça-você-mesmo, chegou a boa parte do território brasileiro. Em Porto Velho, Rondônia, havia um fã-clubes de uma banda bastante *undergraoud*, a Finis

---

<sup>73</sup> Entrevista cedida por Carlos Alberto Souza, 40 anos, em 2 de maio de 2005. Ele morou e mora em Porto Alegre. Hoje é dono de um Sebo de discos.

<sup>74</sup> O contexto do surgimento dessa revista, em 1985, será explorada na última parte desse capítulo.

<sup>75</sup> Revista *Bizz*. São Paulo, janeiro de 1987.

Afrecae<sup>76</sup>. Em Mossoró, Rio Grande do Norte a banda carioca Kid Abelha<sup>77</sup> também tinha fãs organizados<sup>78</sup>. Havia também uma grande quantidade de fãs-clubes de bandas internacionais, principalmente inglesas. A vontade de ter uma banda, virar um artista de *rock*, tocar suas canções foi bem captada pela banda paulista Ultraje A Rigor<sup>79</sup> na canção *Mim Quer Tocar*:

Mim quer tocar  
Mim gosta ganhar dinheiro  
Me want to play  
Me love to get the money

Mim é brasileiro  
Mim gosta banana  
Mas mim também quer votar  
Mim também quer ser bacana

Mim quer tocar  
Mim gosta ganhar dinheiro  
Me want to play  
Me love to get the money

Mim gosta tanto tocar  
Mim é batuqueiro

---

<sup>76</sup> Essa banda será analisada no terceiro capítulo junto com a formação das bandas de Brasília, mas é importante dizer que 1984, influenciados pelo *punk rock*, três rapazes - Neto (no baixo), Ronaldo (bateria) e José Flores (guitarra) - resolveram se juntar para formar uma banda. Batizaram-se Finis Africae. Logo depois se juntou a eles o vocalista Rodrigo. Em setembro do mesmo ano participaram da coletânea: Rumores, com as composições Ética e Van Gogh, que foram veiculadas por várias FMs alternativas do Planalto, do Rio de Janeiro, Porto Alegre e de São Paulo. Em 1985, saiu Rodrigo e entrou Eduardo, que além de cantar escrevia letras densas, sombrias e de forte reflexão sobre a existência humana. Em 1986, lançaram um mini-lp com seis faixas, entre elas *Armadilha* e *Máquinas do Prazer*. O impacto foi tanto que este se tornou o único LP independente a integrar a programação das grandes FMs do Rio e de São Paulo. O nome Finis Africae retoma uma língua quase morta, sugere mistério e desperta a curiosidade; além de fazer uma clara alusão ao continente famoso por ser a raiz rítmica de quase toda a percussão moderna. E as referências não param aí, pois Finis Africae também era o nome dado ao local mais secreto do acervo da biblioteca da abadia beneditina onde se desenvolve a trama de *O Nome da Rosa*, best-seller de Umberto Eco. In: Revista *Ele & Ela*. São Paulo, setembro de 1987.

<sup>77</sup> No início seu nome era Kid Abelha e os Abóboras Selvagens. Formada pelos cariocas Bruno, George Israel e a vocalista Paula Toller. Seu som e suas letras são mais descontraídos e dançantes. Talvez seja a banda com um apelo mais pop daquele cenário.

<sup>78</sup> Revista *Bizz*. São Paulo, novembro de 1987.

<sup>79</sup> O Ultraje a rigor foi formado no final de 1980, inicialmente como uma banda de *covers*, principalmente Beatles, *rock* dos anos 60, *punk* e *new wave*. Depois de algumas formações provisórias, Roger, Leonardo, Sílvio e Edgard começaram a se apresentar em festas e barzinhos. Em 1982, ainda sem um nome fixo, decidiram por Ultraje a Rigor, já que nunca eram muito fiéis às versões originais dos covers que faziam, freqüentemente avacalhados ou distorcidos. O nome Ultraje a rigor foi escolhido meio por acaso. Edgar acabou indo para o Ira! Maurício Rodrigues assumiu o baixo da banda. In: DAPIEVE. *op.cit.*, p. 106.

Mas mim precisa ganhar  
Mim gosta ganhar dinheiro

Mim quer tocar  
Mim gosta ganhar dinheiro  
Me want to play

Me love to get the money<sup>80</sup>

Essa canção chegou ao mercado em forma de compacto em 1983, e incorporada ao primeiro álbum da banda em 1985. O *Ultraje a Rigor* sempre foi marcado pela irreverência e pelo tom bem humorado e irônico de suas letras. O uso indevido do pronome relativo para conjugar o os verbos, que é enfatizado pelo vocalista quando canta “mim quer tocar”, pode nos conduzir a uma análise de que não era preciso grandes conhecimentos em música para fazer uma banda, para cantar uma canção. Cantar era o que realmente interessava, não importando como. Esse compacto vendeu 120 mil cópias<sup>81</sup>. Um número bastante significativo para o mercado naquela época.

Contudo todo esse movimento, toda essa novidade, esse jogo de possibilidades colocadas na distensão, na abertura política, pelo *punk* e pelo *rock* não foi bem visto pela crítica e pelos artistas estabelecidos da MPB. Severas críticas foram feitas ao *rock*:

Quando surgiu o pessoal do rock teve muito vodu, as pessoas dizendo que era uma coisa menor, de garoto rebelde sem causa, burro. Eu tenho muito orgulho de fazer parte de uma geração que tem Arnaldo Antunes, Lobão, onde tem Renato Russo. Só que a gente não tem o compromisso de fazer um movimento como foi a Bossa Nova, como foi a Tropicália.<sup>82</sup>

Ou como disse Renato Russo ao *Correio Brasiliense*:

(...) eles falam muito mal do rock, principalmente o Fagner, que fala mal. Eu gostaria até de não comprar briga, mas eu gostaria de deixar uma coisa bem clara: o Fagner fala que o pessoal da geração dele tem mais cultura. Agora eu coloco justamente esta questão que o *Jornal do Brasil* falou: não é o Renato Russo que está falando, eu estou simplesmente repetindo uma coisa que eu achei um achado genial. O Fagner disse que

---

<sup>80</sup> *Ultraje a Rigor*. *Mim Quer Tocar*. In: *Nós Vamos Invadir sua Praia*. Warner, 1985.

<sup>81</sup> [www.ultraje.com.br](http://www.ultraje.com.br).

<sup>82</sup> Entrevista de Cazuzza a revista *Isto É* de 1º de abril de 1987.

o pessoal da geração dele tem mais cultura, mas pelo menos da nossa geração ninguém roubou poesia da Cecília Meireles para colocar em música sem pagar direito autoral. Então a gente tem a nossa cultura mas não faz esse tipo de coisas.<sup>83</sup>

É perceptível nas falas de Cazuzá<sup>84</sup> e Renato Russo a marca geracional, ou seja, o sentimento de pertencimento a uma geração identificada com um tipo de estilo, comportamento e música e por isso a exclusão de tudo que é anterior, do antigo. Além disso, o debate em torno do surgimento do *rock* da abertura para o enraizamento desse estilo musical no Brasil estava posto e ficou mais áspero na medida que novas bandas surgiam e tomavam espaços, canalizavam sentimento, conduziam discussões políticas e se tornava a trilha sonora da Abertura política e a luta pela redemocratização. A banda Ira entrou no debate com irônica e barulhenta canção *Nasci em 62*:

Eu não vi Kennedy morrer  
Eu não conheci Martin Luther King  
Eu não tenho muito para dizer... ?  
Nasci em 62, nasci em 62  
Eu não conheci os políticos  
Mas conheci a mentira  
Li tudo nos livros  
Aprendi na escola  
Eu não vi Kennedy morrer  
Eu não conheci Martin Luther King  
Eu não tenho muito para dizer... ?  
Nasci em 62, nasci em 62  
Eu posso morrer hoje  
Meu dinheiro nada vale  
Eu não quero segurança  
Eu não vi Kennedy morrer  
Eu não conheci Martin Luther King  
Eu não tenho muito para dizer... ?  
Nasci em 62, nasci em 62.<sup>85</sup>

---

<sup>83</sup> Entrevista cedida por Renato Russo ao jornal *Correio Brasiliense* de 17 de novembro de 1985.

<sup>84</sup> Cazuzá era o vocalista da banda carioca Barão Vermelho. Ao lado de Renato Russo, foram os dois maiores expoentes do rock. Em 1986 ele saiu da banda para ter uma carreira solo, que duraria até 1990, quando morreu de AIDS. In: DAPIEVE, *op. cit.*, p. 67.

<sup>85</sup> Ira! Nasci em 62. In: *Mudança de Comportamento*. Warner, 1986.

Essa canção é um manifesto irônico de uma geração que fora acusada de alienada e desprovida de condições culturais de expressar alguma coisa, ou tampouco de ter vinculações políticas com seu país. Isso mostra que a década de 1980 foi por muitas vezes amaldiçoada. Em muitas análises houve a predominância da acusação, o julgamento, a penalidade e esse fardo foi atribuído à geração nascida sob o espectro nefasto do autoritarismo, a chamada Geração Coca-Cola – a geração do *rock* brasileiro - que estaria tolhida da capacidade de formular pressupostos críticos, ou elaborar mecanismos imaginativos e utópicos como alternativa criativa à ordem estabelecida. Essa geração, portanto, estaria condicionada ao individualismo, à indiferença quanto às questões de cunho político ou de atuação e transformação do espaço público. Estaria estagnada, parada, um rio de águas calmas. Nada realmente proveitoso poderia ser feito nos anos 1980 – uma década perdida culturalmente. Restaria um escapismo hedonista e privatizador; promovendo, portanto, a diluição de todos os valores revolucionários conquistados ao longo dos anos 1960.

Os 60 foram os anos da invenção, da criação original. É por isso, por exemplo, que dizer vanguarda dos 70 ou 80, soa mal: vanguarda é 60. Ou então dos 20, que foi outro momento de invenção. Os valores tradicionais são contestados e a liberdade espontânea conquista seu espaço. (...)

Os anos 80 são os anos da diluição, em soluções cada vez mais rarefeitas. O gesto libertário perdeu seu sentido; a busca acabou; o caminho está fechado. As instituições, velhas ou novas, mostram-se fortalecidas. Voltamos ao que havia antes de 60, só que pior. O egocentrismo é absoluto; a liberdade desapareceu no horizonte. (...) O Conformismo é normal; a moda é ser careta. O indivíduo desapareceu; nascem os robôs. A vitória do sistema só não é total porque sua natureza é ilusória<sup>86</sup>.

É perceptível no texto citado que se atribui aos jovens daquela época o desafio de questionar e transformar a ordem vigente, da modificação e do choque com os valores socialmente aceitos. Em contrapartida, a juventude da década de 1980 é coberta de toda a

---

<sup>86</sup> MACIEL, Luiz Carlos. *Os anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987.



culpa pela diluição do triunfo, pelo retorno piorado, pelo passo retrógrado e conservador, pela banalização ou pelo esgotamento do espontâneo. As críticas feitas nos anos de 1980 ao *rock* tentaram conceder um caráter alienado às práticas de tal tempo, tendo como pano de fundo a investigação da capacidade de contestação, de alteração, de subversão dos valores da sociedade. Parece muito claro que há uma fixação num “valor ideal” de atitude juvenil, num paradigma. E esse valor tem seus pés fincados nos anos de 1960, na conduta, no formato, na atitude contestadora daquela juventude<sup>87</sup>. Por conta disso, análises comparativas entre as gerações sempre acabam seguindo o mesmo caminho resvalante. Um lamento perplexo, como o citado, evidencia bem essa forma de análise que traduz a desilusão de uma geração que perdeu as rédeas da contestação e da renovação cultural.<sup>88</sup>

(...) as gerações anteriores além de estarem totalmente desiludidas, jogam toda essa desilusão em cima dos jovens. Um cara como Ferreira Gullar dizer que a gente é uma geração sem caráter, é de perder a confiança. O Baden Powell também falou isso. E eram pessoas que eu respeitava. Então em quem é possível confiar? Em Caetano Veloso, mas ele está fora disso. (...) <sup>89</sup>

Homogeneizar o comportamento juvenil tendo como base reflexiva os anos de 1960 é desconsiderar o contexto histórico específico em que novos padrões estéticos aparecem. Isso impossibilita a correta leitura dos modos de atuação de determinados grupos. O choque de gerações, contudo, parece ser normal em sociedade históricas, as que possuem a categoria juventude<sup>90</sup>. Isso ficou evidente no Brasil, principalmente pelo importante papel que MPB desempenhou na resistência ao regime militar, mas que perdeu

---

<sup>87</sup> ABRAMO, Helena wendel. *Cenas Juvenis: Punks e Darks no Espetáculo Urbano*. São Paulo: Scritta, 1994.

<sup>88</sup> VARGAS, Christian, Anjos Decaídos: Uma Arqueologia do imaginário pós-utópico nas canções da Legião Urbana. Brasília: Paralelo 15, 1999. In: COSTA, Cléria Botelho da e MACHADO, Maria Salete Kern (orgs). *Imaginário e História*, p. 185.

<sup>89</sup> Entrevista de Reato Russo ao jornal *O Estado*. Florianópolis, 17 de julho de 1987.

<sup>90</sup> MORIN, Edgar. *Cultura de Massa no Século XX: O Espírito de Tempo (Necrose)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986, p. 137.

prestígio no período da redemocratização, justamente porque esteve ligada a um período histórico bastante datado<sup>91</sup>. A banda de Brasília Plebe Rude<sup>92</sup> parece dar um recado aos jovens que gostavam de *rock*. A canção *Não Tema*, de 1983, sugere o descompromisso, a liberdade, a não preocupação com possíveis críticas, julgamentos. Talvez seja a resposta, bem dentro do espírito dos anos de 1980, da banda a esse embate entre gerações:

Não tema! Não! Não!  
Não tema! Não! Não!  
Não tenha medo de se divertir  
Não tenha medo de falar e sorrir  
Não tenha medo de pular e dançar  
Não tenha medo de se apaixonar

Não tema! Não! Não!  
Não tema! Não! Não!  
(...)<sup>93</sup>

## **A Nova República do Rock**

O Regime Militar acabou efetivamente em 15 de janeiro de 1985 com a eleição de Tancredo Neves no Colégio Eleitoral, formado por deputados federais. Começava a chamada Nova República. No mesmo dia 15 estava acontecendo o festival de *rock*, *Rock in Rio* no Rio de Janeiro. A primeira banda brasileira a entrar no palco foi a Kid Abelha, anunciada da seguinte forma: “este é o primeiro show da democracia brasileira”. Mas o momento mais significativo foi durante o evento, no *show* da banda carioca Barão Vermelho. No meio da apresentação, o vocalista Cazuzza se enrola na bandeira brasileira e faz um entusiasmado discurso sobre o nascimento da Nova República, logo em seguida

---

<sup>91</sup> ABRAMO, *op. cit.*, p. 84.

<sup>92</sup> Formada Gutje, Philippe Sebra, Jarder Bilaphra e André X, todos adolescente de Brasília. Tiveram apenas um EP e um LP em 1985 e 1987, respectivamente. Ficaram mais restritos aos circuitos *underground*, mas chegaram a tocar em rádios comerciais nos anos de 1980. In: DAPIEVE, *op. cit.*, 135.

<sup>93</sup> Plebe Rude. Não Tema! In: *Nunca Fomos Tão Brasileiros*. EMI, 1987.

começa a cantar a otimista canção *Pro dia Nascer Feliz*, que ganhou a estrofe “pro Brasil nascer feliz”:

Foi um momento importante até para a história do rock no Brasil. Foi muito marcante porque a campanha pelas eleições diretas era um show, na verdade, político. No momento em que aquilo foi abortado, de qualquer jeito, o Tancredo ainda era a voz da mediação, do diálogo, ou seja, sabíamos que, dali em diante, as coisas melhorariam. Não gostaria de ser pretensioso, mas lembro, mas lembro de claramente falar: ‘Cazuza, vamos aproveitar *Pro dia Nascer Feliz* hoje para dedicar ao Brasil. Esse é um momento que a gente tá feliz pra cacete’. E aí na hora ele mandou aquilo. Foi muito bonito.<sup>94</sup>

Era a confirmação de que o *rock* transformara-se na trilha sonora daquele momento político. O *rock* alia crítica e divertimento, numa potência tal que envolve o público numa vivência coletiva na qual se reconhece como pertencendo a algo e percebe seus pares nesse processo. As possibilidades que esse estilo musical engendrou na década de 1980 se refere também, em parte, ao otimismo, à festa, à intensidade do que acontecia no Brasil. Os jovens podiam pular, gritar, festejar. O *rock*, entretanto, também pode expressar as insatisfações, as raivas e os desencantos com a política brasileira. Foi o que aconteceu com a emblemática canção *Inútil* da banda Ultraje A Rigor.

A gente não sabemos escolher presidente  
A gente não sabemos tomar conta da gente  
A gente não sabemos nem escovar os dente  
Tem gringo pensando que nós é indigente

Inútil  
A gente somos inútil

A gente faz carro e não sabe guiar  
A gente faz trilho e não tem trem prá botar  
A gente faz filho e não consegue criar  
A gente pede grana e não consegue pagar

A gente faz música e não consegue gravar  
A gente escreve livro e não consegue publicar  
A gente escreve peça e não consegue encenar

---

<sup>94</sup> Entrevista cedida por Roberto Frejat. In: BRYAN, *op. cit.*, p. 206.

A gente joga bola e não consegue ganhar.<sup>95</sup>

A canção é um bem humorado, direto e virulento protesto contra a ditadura militar e contra a impossibilidade dos brasileiros escolherem seu presidente. Lançada num compacto em 1983 essa canção apresenta uma batida da bateria que se torna mais intensa quando Roger, o vocalista, canta o refrão e berra a palavra “inútil”. Embora os noticiários colocassem *Coração de Estudante*, de Milton Nascimento como hino da campanha pelas eleições diretas, foi *Inútil* que teve maior reverberação entre as pessoas:

A tv tocava ‘Coração de Estudante’, do Milton, mas na prática era ‘Inútil’, bastava andar nas ruas, ir nos comícios. Só Inútil incomodava, porque ia no fundo da ferida. Temos a mania de colocar a culpa nos políticos, mas Inútil dizia que a coisa dependia do povo.<sup>96</sup>

Essa canção parece ter de fato incomodado. Tanto é que o porta-voz do presidente Figueiredo, em resposta a um comício em Curitiba, em que *Inútil* foi tocada e seu refrão repetido várias vezes, declarou que: “as manifestações populares só servem para desestabilizar a sucessão”. Em resposta o deputado do PMDB<sup>97</sup>, Ulisses Guimarães, um dos principais líderes da campanha, enviou o disco que continha a canção para o funcionário do governo<sup>98</sup>. Ulisses ainda usaria essa canção mais uma vez. O país parou em 25 de abril de 1984. Nesse dia seria votada no plenário da Câmara dos deputados a emenda constitucional que propunha a eleição direta para presidente da República, a chamada Emenda Dante de Oliveira, nome do deputado que a propôs. Milhares de pessoas tomaram as ruas da capital federal, porém a expectativa havia virado frustração. Em resposta a uma

---

<sup>95</sup> Ultraje a Rigor. Inútil. In: *Nós Vamos Invadir Sua Praia*. Warner, 1985.

<sup>96</sup> Entrevista cedida por Roger, vocalista da banda Ultraje a Rigor. In: ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de Luta: O Rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo: DBA, 2002, p. 165.

<sup>97</sup> Partido do Movimento Democrático Brasileiro. Até a reforma partidária, que acabou com o bipartidarismo, era o partido que oficialmente fazia oposição aos militares.

<sup>98</sup> ALEXANDRE, *op. cit.*, p. 165.

articulação do PDS<sup>99</sup>, que esvaziou a votação e impossibilitou a aprovação da emenda, Ulisses Guimarães leu a letra de *Inútil* na tribuna da Câmara.

## Abertura Para o Mercado

Esse pessoal novo vem apenas ocupar um espaço. Isto não representa uma mudança na filosofia as gravadoras em relação a outros ritmos. Apenas estamos atendendo um público carente, era uma área que estava vaga.<sup>100</sup>

O *rock* dos anos de 1980 redimensionou o mercado fonográfico brasileiro. Com o surgimento das bandas, abriu-se um espaço para a criação de um circuito de bares, casas de *shows*, gravadoras profissionais e independentes e lojas especializadas. Além disso, todo um aparato de divulgação dos produtos, como revistas de *rock*, vídeo-clipes e rádios foram também criados. Nessa década houve uma ampliação de todos os elementos do mercado fonográfico. Se historicizarmos essa ampliação vamos encontrar três momentos bastante marcados. O primeiro vai de 1979, quando o *punk* começa a chegar no Brasil, até 1982 com a criação de várias bandas e o aparecimento no Circo Voador<sup>101</sup> da banda Blitz<sup>102</sup>. É o momento, já comentado anteriormente, em que a MPB perde popularidade, mas mantém seu espaço junto às gravadoras, e o *rock* começa a surgir como alternativa para a juventude. O segundo momento vai de 1982 até 1985, quando várias bandas são criadas e suas canções gravadas de maneira muito artesanal e colocadas no mercado. O terceiro momento vai de

---

<sup>99</sup> Partido Democrático Social, antigo ARENA, era o partido oficial do Governo Militar.

<sup>100</sup> Entrevista cedida pelo produtor musical Mariozinho para a revista *Som Três*, setembro de 1982.

<sup>101</sup> O Circo Voador, montado numa estrutura de lonas de circo na Lapa, Rio de Janeiro, foi um dos principais espaços para divulgação do *rock* nacional. Muitas bandas que mais a tarde obteriam um certo reconhecimento da grande mídia e teria boas vendas de seus álbuns começaram de forma amadora em apresentações do Circo. Entre 1983 e 1986 mais de 258 bandas diferentes, de vários lugares do país, se apresentaram no Circo Voador. O circo transformou-se num território do *rock*, num ponto de encontro da juventude carioca identificada com o *rock*. In: BRAYAN, *op. cit.*, p. 76.

<sup>102</sup> Primeira banda a lançar um álbum e a fazer sucesso nos anos de 1980. Totalmente influenciada pela *new wave*, tinha roupas coloridas, canções dançantes e bem-humoradas. Além disso, misturavam teatro em seus shows. Seu vocalista era Evandro Mesquita era ator, diretor e cantor. In: DAPIEVE: *op. cit.*, p. 59.

1986 até mais ou menos 1990, é o momento em que o *rock* deixa de ser novidade e uma dúvida comercial para se tornar algo estabelecido. Com vendas altas e todo um circuito nacional estruturado em torno do *rock*, é criada em 1990 a *Music Television*, a MTV<sup>103</sup>.

É na primeira metade da década de 1980 que os grandes estúdios, como Sony, Warner, EMI, RCA e PolyGram chegam ao Brasil. Contudo o *rock* ainda não tinha chegado a esses estúdios, de forma profissional, e não dispunham de um aparato de divulgação consistente. No segundo momento, a importância e o tamanho do *rock* no mercado crescia a margem da grande indústria fonográfica:

A visão das companhias era sempre de superestrutura, que girava em torno do Rio de Janeiro. As gravadoras em nenhum outro momento iam até os mercados em busca dos talentos. O mundo que passava na indústria de disco nessa época era radicalmente diferente aquilo que eu vivia.<sup>104</sup>

A construção de uma esfera musical não é uma correia mecânica passando pelos mecanismos e instituições de difusão musical. As possibilidades de estímulo para a criação e para a escuta formam uma complexa estrutura, com diversas partes interagindo entre si. O surgimento dessa estrutura paralela ao *mainstream* musical ocorreu em Porto Alegre, Brasília, Recife, Belém, Curitiba e Porto Alegre e nas cidades do interior, mas as bandas de São Paulo e principalmente Rio de Janeiro chegam primeiro à grande mídia, pois é nessas cidades que se encontravam a estrutura pronta. Porém tudo era ainda muito amador. Como já escrevi, raramente as bandas gravam álbuns em seus lançamentos. Elas eram lançadas com um *single*, um compacto ou nos paus-de-sebo, não cobravam nada para gravar e os

---

<sup>103</sup> A MTV é um canal de televisão totalmente voltado para o público jovem. Toca clipes de bandas nacionais e internacionais, faz *shows*, programas segmentados, entrevistas, mostra tendências musicais, bastidores dos artistas e todo mais ligado à música.

<sup>104</sup> Entrevista cedida por João Gordo, vocalista da banda Ratos de Porão. In: BRAYAN, *op. cit.*, p.42.

discos eram produzidos de forma bastante rudimentar, em 8 canais<sup>105</sup>. Isso era muito barato para as gravadoras que tinha de conviver com a produção de discos milionários, dos nomes já consagrados, e com a queda na vendagem nos primeiros anos da década de 1980<sup>106</sup>.

Outra forma de divulgar as bandas foram as rádios especializadas em *rock*. Eram geralmente emissoras independentes que surgiram como demanda de uma parcela da juventude que queria ouvir e saber mais informações sobre o mundo do *rock*. Foi o caso da Fluminense FM do Rio de Janeiro, da Ipanema FM em Porto Alegre, da 87 FM de Ribeirão Preto e a 89 FM de São Paulo. Talvez as rádios tenham sido o primeiro e principal instrumento de difusão das novas bandas. Elas se transformaram num canalizador dos surgimentos das bandas.

Só se ouvia a Fluminense. Todo dia era possível conhecer uma banda nova, porque havia uma velocidade de você gravar, mandar, ele gostarem e botarem no ar.<sup>107</sup>

Em 1983 a Fluminense FM, mesmo com uma estrutura amadora, já a era a terceira em audiência no Rio de Janeiro. A Ipanema FM também esteve entre as primeiras na audiência das FMs, chegando a estar em primeiro várias vezes. Isso mostra a vazão que as rádios deram ao *rock*, bem como a importância que ele começava a ter. Havia ainda a revista *Som Três*, que não era específica de *rock* e a *Roll* que possuía uma estrutura muito amadora<sup>108</sup>. As bandas iniciantes gravavam uma fita e as enviavam para as rádios e para as revistas. A indústria do entretenimento começava a perceber na juventude um potencial

---

<sup>105</sup> Hoje em dia um CD é gravado com alta qualidade técnica em até 64 canais e podem levar até 6 meses. Naquela época bastava ligar os instrumentos na mesa de som e no máximo duas semanas estava tudo pronto.

<sup>106</sup> Muitas obras chegavam a custar até 1 milhão de dólares, o que tornava-se incompatível com o mercado e a crise econômica vivida pelo país. Em 1980 foram vendidos 40,5 milhões de LP, *singles* e fitas k7 no ano seguinte houve uma redução de 7 milhões nesse número, em 1984 havia chegado a 38 milhões. In: ALEXANDRE, *op. cit.*, p. 129.

<sup>107</sup> Etrevisita cedida por Hebert Vianna. In: ALEXANDRE, *op. cit.*, p. 113.

<sup>108</sup> BRYAN, *op. cit.*

mercadológico até então pouco explorado<sup>109</sup>. Começaram a aparecer programas de televisão como Perdidos na Noite, da Record, Armação ilimitada, Clipe Clipe e Geração 80 da Rede Globo.

O *rock* começava a se tornar, ainda que de forma paralela um bem de consumo em massa. Esses meios de divulgação massivos contribuíram para a superação da fragmentação. Na medida em que eles informam e divulgam experiências comuns e bens de culturais do interesse do segmento ao qual estão vinculados, estabelecem redes de comunicação e torna possível apreender o sentido social, coletivo, do que acontece na cidade ou mesmo no país. Em suma, é possível afirmar que o rádio, as revistas e a televisão, ao relacionar componentes emergentes num dado contexto social, uma cultura *rock*, por exemplo, e difundi-los maciçamente, coordena a forma de se acessar as informações<sup>110</sup>.

No terceiro momento, o *rock* se torna definitivamente uma rentável mercadoria, apresentando toda uma rede de consumo e recepção estabelecidos. Foi uma organização da cultura jovem e a percepção que era uma fatia de mercado com um grande potencial de consumo. Isso desembocou nos dois eventos *rock* chamados de *Rock in Rio*, um em 1985 e o outro em 1991, na criação da revista *Bizz*, com grande tiragem mensal e uma estrutura profissional de jornalismo, e a já mencionada criação da MTV brasileira. Nessa parte da década as bandas, já mais estruturadas, com contratos que garantiam a distribuição, gravam seus álbuns completos. Muitas canções que eram lançadas avulsas são compiladas num só trabalho depois de 1985 e 1986. Bandas como Ultrage a Rigor, Paralamas do Sucesso,

---

<sup>109</sup> NAPOLITANO, *op. cit.*, p. 75.

<sup>110</sup> Cf. CANCLINI. *op. cit.*



Plebe Rude, Ira!, Hojerizah<sup>111</sup>, Zero<sup>112</sup>, e Engenheiros do Hawaii<sup>113</sup> são exemplos desse momento. Tanto é que a grande maioria dos discos citados neste trabalho são de depois de 1985, por conta dessa característica do mercado e pela impossibilidade de se ter acesso aos compactos lançados na primeira metade da década.



Figura 7: Visão lateral do *Rock in Rio* retirada da Revista Super Interessante edição especial sobre rock, 2005.

---

<sup>111</sup> A banda carioca era formada por Flávio Murrah, Marcelo Larrosa, Álvaro Albuquerque e Tony Platão. A banda possui um *rock* mais cadenciado e melódico. Tive no seu disco homônimo de 1986 um certo reconhecimento e difusão nas rádios especializadas em *rock*. In [www.cliquemusic.com.br/artistas](http://www.cliquemusic.com.br/artistas).

<sup>112</sup> ZERØ surgiu no começo de 1983, quando o vocalista Guilherme Isnard (ex. Voluntários da Pátria) se reuniu aos arquitetos Beto Birger (baixo); Claudio Souza (bateria), Gilles Eduardo (sax); Fabio Golfetti e Nelson Coelho (guitarras). Devido às divergências musicais essa formação durou apenas dois anos e rendeu além do compacto (Heróis/100% Paixão). Em 1985 Guilherme reestruturou a banda com Eduardo Amarante (ex. Agentss e Azul 29) na guitarra; Ricky Villas-Boas (ex. Joe) no baixo; Freddy Haiat (ex. Degradée) nos teclados e Athos Costa (ex. Tan-Ta n Club) na bateria. O mini Lp "Passos no Escuro", vendeu quase 180 mil cópias. Em 1987 lançaram o LP *Carne Humana*. Nessa fase, abriram os shows da mega estrela Tina Turner no estádio do Pacaembu e no Maracanã, para um público de 200 mil pessoas. In: [www.clicmusic.com.br/artistas](http://www.clicmusic.com.br/artistas).

<sup>113</sup> Banda gaúcha formada em 1985 durante uma greve na faculdade de arquitetura. Os Engenheiros do Hawaii começaram com Humberto Gessinger (guitarra), Carlos Maltz (bateria), Marcelo Pitz (baixo). Em 1987 o baixista Pitz sai da banda, então Humberto Gessinger larga as guitarras e assume o baixo. Logo após entra o músico gaúcho Augusto Licks. In: [www.clicmusic.com.br/artistas](http://www.clicmusic.com.br/artistas).

Outro impulso para Indústria e para o *rock*, que se tornava a principal fonte de renda para as gravadoras, foi o Plano Cruzado, de 1986. Com a inflação de 235,5%, em 1985, controlada (por conta do plano), o corte dos zeros na antiga moeda, o Cruzeiro, a implementação do chamado gatilho salarial, que reajustava automaticamente os salários cada vez que a inflação chegasse a 20%, aumentaram fortemente o poder de compra dos brasileiros da classe média e dos setores mais populares<sup>114</sup>. Até o final de 1986 o mercado havia se expandido 43% em relação ao ano anterior<sup>115</sup>. O LP ao vivo da banda RPM<sup>116</sup> havia esgotado em todas as lojas do país, ainda que a gravadora tivesse usado sua fábrica na Argentina para dar conta da demanda. Nesse ano as vendas das bandas passavam facilmente de 200 mil cópias<sup>117</sup>. A euforia econômica, entretanto, foi efêmera. No final de 1987 a inflação chegou a 365,99%. Mesmo assim o *rock* havia se consolidado, criado toda uma estrutura de criação, produção, distribuição e recepção no Brasil.

---

<sup>114</sup> FAUSTO, Boris. História do Brasil. São Paulo: EDUSP, 1994, p. 523.

<sup>115</sup> ALEXANDRE, *op. cit.*, p;282.

<sup>116</sup> Grupo do rock surgido em 1985, foi um dos mais populares do país nos anos de 1986 e 1987. Com influências do pop-rock inglês (o vocalista Paulo Ricardo morou em Londres por dois anos na primeira metade da década de 1980), a primeira faixa de sucesso foi "Louras Geladas", incluída no LP "Revoluções por Minuto", expressão que deu origem ao nome da banda. Em 1986, com o lançamento de "RPM ao Vivo" que vendeu 2,4 milhões de cópias, o maior fenômeno fonográfico da década. Emplacaram quase todas as músicas do disco, entre elas "Revoluções por Minuto", "Rádio Pirata", "A Cruz e a Espada". O disco seguinte, "Quatro Coiotes", foi o último antes da banda se desfazer. In: [www.clicmusic.com.br/artistas](http://www.clicmusic.com.br/artistas).

<sup>117</sup> Bandas como Ira!, Legião Urbana, Capital Inicial, Ultraje a Rigor superaram essa marca. In: Revista Bizz. São Paulo, dezembro de 1986.

## Segundo Capítulo

### Diálogos Com a Morte, Encontros Com o Novo

As portas são inumeráveis, a saída é uma só, mas as possibilidades de saída são tão inumeráveis quanto as portas. Há um propósito e nenhum caminho: o que se denominava caminho não passa de vacilação.<sup>118</sup>

#### ***Ideologia, eu quero uma pra viver***<sup>119</sup>

Quem não tem rede embaixo não vai tentar um triplo mortal. O movimento das esquerdas nos anos 60 não deu em nada. Agora tem que tentar um novo caminho sem ter nenhuma saída: o povo está sem educação, sem alimentação e a estrutura política esta totalmente sem base ética, então fica muito difícil. Não tem modelo nem referencial, nem mentores que indiquem o caminho.<sup>120</sup>

Uma parte das pessoas, a partir da década de 1980, experimentou ares até então estranhos para quem vivia por estas terras ao sul do Equador: a perda do clássico sentido de militância política e atuação-ação na esfera pública em vistas a formulação de uma perfeita sociedade no provir. Nesse fragmento de entrevista, Renato Russo parece dar uma idéia do que pensavam e sentiam os jovens identificados com o *rock* da última década do breve século XX, pelo menos no que se refere à ação política em sua maior amplitude. Para buscar esses nexos e inter-relações entre a produção e a expressão de sentimentos, desejos, decepções, as canções apresentam-se como mecanismo que atua no "processo" de

---

<sup>118</sup> Texto de Franz Kafka. In: KONDER, Leonardo. *Kafka: Vida e Obra*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1974.

<sup>119</sup> Verso do refrão da canção *Ideologia* de Cazuza que será analisada neste capítulo.

<sup>120</sup> Entrevista de Renato Russo, vocalista da banda Legião Urbana, ao Jornal *O Estado*. Florianópolis, 17 Julho 1987.

significância social, capaz de gerar estruturas que vão além dos seus aspectos meramente sonoros.<sup>121</sup>

Não só em nível internacional, como também no Brasil, é possível identificar a crise dos paradigmas universalizantes e totalizantes. Pode-se entender crise como o esfumaçamento da consciência que uma sociedade, ou um grupo, tem de si, trazendo consigo a perda da autoconfiança<sup>122</sup>. É também o momento em que as bases de novas sociabilidades e estruturas sociais emergem. Sendo assim, crise talvez seja um bom adjetivo para os anos de 1980, acompanhado pelas palavras incerteza, medo e esperança.

A fala do vocalista da banda Legião Urbana sugere o descrédito com as práticas outrora corriqueiras e a necessidade de se construir novas possibilidades, novas estratégias, encontros com o novo que conduzam homens e mulheres sedentos de redenção, à dias melhores. Não havia, contudo, modelos ou ícones simbolicamente capazes de costurar os sujeitos dispersos pelo tecido social. Partido políticos, sindicatos, grêmios, já não mais seduziam àquela parte da juventude identificada com o *rock*. Uma aparente paralisia recortada por um soturno enredo de falta de perspectiva parecia rondar as mentes oitentistas. As investidas de enterrar a ditadura militar, o Estado Terrorista implementado em 1968, fundamentado em pressupostos utópicos e vanguardistas fracassaram<sup>123</sup>. As energias utópicas causaram decepções, o grande projeto desapareceu.

Numa das mais significativas canções de toda essa geração, cantada numa melancólica alternância de cansaço e sonho por Cazuza, já publicamente abalado pelo

---

<sup>121</sup> PINTO, Thiago de Oliveira. Som e Música: Questão de uma Antropologia Sonora. In: *Revista de Antropologia*. n.º, vol. 44, São Paulo, 2001.

<sup>122</sup> MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Porto Alegre: Arte e Ofícios, 1995, p.152.

<sup>123</sup> MORICONI, Ítalo. O Pós-utópico: A Crítica do Futuro e da Razão Imanente. In: *Tempo Brasileiro*, n.º 84, janeiro – março, 1986, p.69.

vírus-morte<sup>124</sup>, *Ideologia* é o perfeito resumo da negação, da morte dos antigos ideais usualmente atribuídos aos jovens, como também a desejosa vontade de “tentar um novo caminho”<sup>125</sup>.

Meu partido  
é um coração partido  
e as ilusões estão todas perdidas  
os meus sonhos  
foram todos vendidos  
tão barato que eu nem acredito  
ah! Eu nem acredito  
e aquele garoto que ia mudar o mundo  
mudar o mundo  
freqüenta agora as festas do *grand moundel*  
meus heróis morreram de overdose,  
meus inimigos estão no poder,  
Ideologia, eu quero uma pra viver.<sup>126</sup>

A capa desse LP deixa esse sintoma mais evidente. São apresentados vários ícones que correspondem ideologias aparentemente superadas ou já sem tanta reverberação na sociedade:

---

<sup>124</sup> Embora a relação entre o vírus HIV e a década de 1980 tenha um lugar de destaque nesse capítulo, cabe lembrar que o cantor Cazuzza morreu em 1990 vitimado pela síndrome. Sua doença ficou conhecida publicamente, até porque foi ele a primeira figura “pública” brasileira a admitir portar o vírus. Além disso, é visível na obra do cantor uma intensificação da densidade das canções, principalmente em suas letras. Cantava-as como se a vida cessasse a qualquer instante. Renato Russo também padecerá da mesma enfermidade seis anos depois.

<sup>125</sup> Referência à entrevista de Renato Russo citada acima.

<sup>126</sup> Cazuzza. *Ideologia*. In: *Ideologia*, PolyGram, 1988.



Figura 8: Capa do disco Ideologia de 1988.

A Utopia (com u maiúsculo) sempre foi a construção imaginária de um espaço ideal compartilhado por todos, de uma mesma teia de significâncias sociais, com bases fincadas na igualdade e na irmandade. Projeto este de potência totalizadora de uma coletividade em vista a projeção de uma radiosa alvorada. Utopia é, portanto, um não-lugar exercido em terreno público<sup>127</sup>. É exatamente esse não-lugar, ou esse lugar nenhum, preconizado pelos baluartes e sentinelas, pela patrulha ideológica de esquerda que o *rock* daquele momento está negando, ao mesmo tempo em que está buscando um caminho sem as saídas já conhecidas e que “não deram em nada”. Estão cantando as desilusões e os sonhos de uma geração. O *rock* passou a ser uma forma de expressão desse momento histórico de falência de um modo de estar-no-mundo e a emergência de outras formas de atuação-ação.

---

<sup>127</sup> Cf. AUGÉ, *op. cit.*, p. 88.

Foi durante a década de 1980 que um dos principais ícones do socialismo, a China, dava sinais de perda, anunciava o poente de uma revolução que se proclamava cultural. Antes do colapso do socialismo realmente existente, experiências que tiveram certo êxito passaram a sobreviver abandonando a idéia original de uma economia única, centralmente controlada e estatalmente planejada, operando sem mercado<sup>128</sup>. A China abria seus mercados e ao lado de bandeiras vermelhas, reinavam símbolos do capitalismo internacional e imperialista, Mc'Donald e Coca-Cola. A canção *Revoluções Por Minuto*, da RPM, com teclados e sintetizadores herdados do *tecnopop* inglês, batida rápida da bateria e guitarras em tom alto seguindo a voz do vocalista Paulo Ricardo, acompanhou de perto essas transformações. É justamente nesse momento da canção, a última estrofe, que a tonalidade da voz mostra mais indignação:

Agora a China bebe coca-cola  
Aqui na esquina cheiram cola  
Biodegradante  
Aromatizante tem.<sup>129</sup>

O sentido da palavra socialismo foi se degradando durante a década. Essa realidade havia ficado silenciada, submersa, reprimida durante os anos de chumbo. Em parte, pelas políticas adotadas no governo militar, optando pela “aliança técnicoburocrática-capitalista”<sup>130</sup> controladora de toda e qualquer informação a ser vinculada pelos meios de comunicação massivos; em parte por setores da oposição cujo propósito era a derrubada da ditadura, articulada à construção de uma nova ordem global sustentada pela utopia comunista, taxando de alienada qualquer manifestação para além dessas fronteiras.

---

<sup>128</sup> HOBBSBAWN, Eric. *A Era dos Extremos: O Breve Século XX – 1914-1991*. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p 481.

<sup>129</sup> RPM. *Revoluções Por Minuto*. In: *Rádio Pirata Ao Vivo*. Sony Music, 1986.

<sup>130</sup> Esse termo refere-se a uma forma de gerência do Estado brasileiro, atrelado a uma burocracia especializada. PEREIRA, Luiz Carlos Bresser. Os limites da “abertura” e a sociedade civil. In: FLEISCHER, David. *Da Distensão à Abertura: as eleições de 1982*. Brasília: Editora UNB, 1988, p.12.

Provavelmente a canção *Problemas dos Replicantes*<sup>131</sup>, uma banda de *punk rock* de Porto Alegre, berrada pela voz rouca de seu vocalista e tocada com apenas dois acordes, uma guitarra aberta e uma frenética bateria, não seria muito aceita. Trata-se de um escracho, um irônico manifesto contra aqueles que se achavam capazes de significativas mudanças a partir das velhas e mofadas estratégias. Wander Wildener “cantava” que

Resolver os problemas do mundo  
É coisa de vagabundo  
Resolver os problemas do mundo  
É coisa de vagabundo  
Eu sei que tem problemas  
Na América do Sul  
Eu sei que tem problemas  
Na Europa e na Ásia  
Eu sei que tem problemas  
Na África e na Oceania  
Eu sei que tem problemas  
No Rio Grande do Sul  
Mas resolver os problemas do mundo  
É coisa de vagabundo<sup>132</sup>

A canção ainda faz referência a uma característica interessante dos músicos engajados e de boa parte dos jovens militantes de esquerda. Apenas os filhos da classe média intelectualizada disponibilizavam de tempo e condições para estar nas manifestações resolvendo os “problemas do mundo”. Contudo, o reconhecimento da existência desses problemas fortalece o desejo do novo, a vontade de encontrar novos caminhos. É possível perceber uma certa noção de negociação, que toma o lugar, que assalta a velha idéia de negação do outro. Nas canções e entrevistas analisadas há uma temporalidade que torna possível conceber a articulação de elementos antagônicos, ou mesmo contraditórios. Em

---

<sup>131</sup> Banda de *punk rock* surgida em Porto Alegre, em 1983. Uma de suas primeiras atividades foi o estabelecimento de um selo próprio, Vórtex. Participaram da coletânea gaúcha “Rock Garagem” (Acit) com a faixa “Princípio do Nada”. Os Replicantes eram compostos por Wander Wildner (vocalista), Claudio Heinz (guitarra) Heron Heinz (baixo) e Carlos Gerbase (bateria). O primeiro LP, “O Futuro É Vórtex”, foi editado em 1986 pela BMG Ariola. A seguir, lançaram pela mesma gravadora os LPs “Histórias de Sexo e Violência” (1987). O vocalista Wander deixou o grupo em 1990. In: [www.replicantes.com.br](http://www.replicantes.com.br).

<sup>132</sup> Os Replicantes. Problemas. In: *O Futuro é Vórtex*, RCA, 1986.



praticamente todas as canções ronda uma atmosfera de otimismo e melancolia, negação de velhas saídas, morte do futuro e descrédito com a política, juntamente com sonhos, encontros, desejos do novo. São criadas zonas híbridas, de destruição das polaridades. Nos anos de 1980 há uma idéia clara de fronteira temporal, sem territórios definidos, com exércitos se cruzando, uma zona indefinida, nublada<sup>133</sup>. A banda paulista Zero também percebe esse momento de construir alternativas que possibilitem a transformação das condições do mundo, chama a pessoas para luta, contudo esbarram na falta de referenciais que as conduzam. Mesmo com a recusa do socialismo ainda era preciso buscar o florescimento de uma sociedade melhor. Há essa mistura turva característica:

Ei você aí  
Quando é que vai resolver  
Tá pensando o quê?  
Não tem mais tempo de esperar

Ei você aí  
Arregaça a manga e vem lutar  
Que o seu planeta conta com você  
O seu planeta conta com você

Tem gente afim de se mexer  
Talvez mais de um milhão  
Não sabem como começar  
Que tal cuidar do próprio chão  
Do próprio chão<sup>134</sup>

As canções podem polemizam com os acontecimentos políticos, como nas Diretas Já, na eleição de Tancredo, no Plano Cruzado, na Guerra Fria, com a crise nuclear. Assim dialogam com a sociedade, num jogo de ecos, dentro ou fora de um mesmo campo musical, e atingem o plano político propriamente dito. A leitura feita por Ulisses Guimarães no Congresso Nacional da já citada canção *Inútil*, é um forte exemplo disso. As canções

---

<sup>133</sup> BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003, p. 51.

<sup>134</sup> Zero. *Seu Planeta*. In: *Carne Humana*. EMI, 1987.

conversam sobre questões sociais como desemprego, inflação, mundo urbano, AIDS, família, adolescência num determinado contexto histórico<sup>135</sup>.

A última edição da revista *Isto É* de 1979, num balanço sobre a década de 1970, diferentemente da revista *Veja* que acabava por silenciar sobre muitos aspectos, está justamente analisando os novos desafios postos à nova década, que desponta num misto de euforia com a abertura política em um ceticismo mal disfarçado com a realidade circundante. Uma das reportagens especiais está devidamente intitulada de *O recomeço do sonho*, pois “as pessoas ainda querem mudar o mundo, mas à maneira dos novos tempos”<sup>136</sup>. A década de 1980 pode ser vista como tempo de recomeços, inclusive para o Brasil. Isso porque desde o final da década de 1970 os brasileiros investem em cotidianas iniciativas - em pequenas utopias intersticiais - que possibilitem o recomeço do país, o reencontro com a dignidade após os anos do flagelo fardado. O silêncio da mordaza explode em gritos descontentes que ecoam pelas ruas das cidades brasileiras. No final dos anos 70 o movimento sindical se reorganiza e promove greves e manifestações ao longo do Brasil, muitas vezes chegando ao embate com a polícia e lançando aos quatro ventos as mazelas de seu cotidiano. O coração desse movimento é o ABC paulista, onde milhares de trabalhadores reúnem-se em assembléias nos pátios das fábricas, embora como é possível perceber nas duas citadas revistas, Porto Alegre, Belo Horizonte e outras cidades acompanha o ritmo. Seu reaparecimento marcou de maneira fundamental a lenta redemocratização do país, pois acabou “sacudindo o processo de abertura política”.<sup>137</sup>

---

<sup>135</sup> Cf. MAHEIRE, Kátia. Música Popular Estilo Estético e Identidade Coletiva. In: *Revista da Sociedade Brasileira de Psicologia Política*. Vol.2 – n° 3 – janeiro/junho, 2002.

<sup>136</sup> Revista *Isto É*. São Paulo, 19 de dezembro 1979.

<sup>137</sup> *Idem*.

A mesma revista, um mês antes, destaca que os negros também voltam a organizar-se em manifestações públicas, acentuando o caráter político de suas reivindicações, de sua luta. Promovendo ações mais teatralizadas com sonorização característica, capoeira, vestimentas típicas, enfatizando aspectos geradores de identidade, buscam recuperar “a consciência negra na História brasileira e recolocá-la em seu devido lugar, ou seja, transformá-la numa ferramenta de oposição à consciência branca, racista, do colonizador europeu.”<sup>138</sup>

Além de sindicalistas e negros, grupos feministas, homossexuais e de moradores de bairro<sup>139</sup> passam a organizar-se em movimentos, no início da década de 1980. Tal característica vem acompanhada das mudanças já analisadas do processo de abertura política, proporcionando a entrada em cena de novos personagens, novos atores sociais e aí se insere a geração *rock*, aqui analisada. Fortalecendo, portanto, a estrutura da sociedade civil que conquista outros espaços de atuação política e cultural, reformulando o espaço público.

Todas as manifestações eram acompanhadas de muito perto, às vezes perto até demais, pela polícia. A abertura lenta e gradual pressupunha abrandamentos da já desgastada política militar de Estado. A revogação gradual dos Atos Institucionais, a liberação de músicas e peças de teatro anteriormente proibidas, diminuindo a amplitude da censura, que só acabara de fato com a Constituição de 1988<sup>140</sup>, são exemplos desse lento processo.

---

<sup>138</sup> Revista *Isto É*. São Paulo. 28 novembro 1979.

<sup>139</sup> NASCIMENTO, Elimar Pinheiro e BARREIRA, Irllys Alencar Firmo. *Brasil Urbano: Cenário de Ordem e Desordem*. Rio de Janeiro: Notrya, 1993, p.9.

<sup>140</sup> Canções como Faroeste Caboclo, de 1987 (Legião Urbana); Proteção, 1985 (Ultraje a Rigor); bichos Escrotos (Titãs) entre outras tiveram sua execução pública proibida.

O próprio movimento estudantil parecia retomar seu lugar de destaque como foco de mobilização, oposição e resistência nas manifestações de 1978. Com a conquista da anistia aos exilados políticos, várias lideranças do espectro da esquerda retornaram ao país, juntamente com ex-dirigentes estudantis do meio universitário prontos para a luta com os pés no presente e olhos no passado. A universidade, entretanto, deixa, naquele momento, de ser o principal mecanismo de oposição, perde a capacidade geradora de referência contra a ordem dominante, uma vez que não consegue mais ser um espaço irradiador de idéias alternativas<sup>141</sup>. Logo depois da reestruturação da União Nacional dos Estudantes, nos anos finais da década de 1970, a entidade entra em crise no início dos 1980.

Nessa década é identificada uma influência das atividades de diversão das classes populares nas vivências dos estudantes universitários - tradicionalmente envolvidos em lutas políticas. Muitos estudantes se sentiram seduzidos, atraídos pelas movimentações que já vinham ocorrendo nos setores juvenis das classes populares, *“que estavam usando o tempo e os elementos de diversão para abrir espaços significativos de vivência e para elaborar e expressar as inquietações relativas à sua condição”*<sup>142</sup>:

A crise do espaço universitário como significativo para a elaboração das referências culturais, o enfraquecimento da noção de cultura alternativa como modo de contraposição ao sistema e a emergência de uma intensa vivência, por parte dos jovens das camadas populares, no campo do lazer ligado à indústria cultural é uma marca dos jovens daquela geração.<sup>143</sup>

As canções do *rock*, dentro de todo o campo musical-simbólico existente no momento, era um importante canal de expressão daquela geração, articulando, assim, elos entre os ouvintes-receptores que de alguma forma possuíam laços de identificação com as bandas, bem como com o que estava sendo dito. Isso está diretamente vinculado não só ao

---

<sup>141</sup> ABRAMO. *Cenas Juvenis: Darks e Punks no Espetáculo Urbano*. São Paulo: Scritta, 1994, p. 76.

<sup>142</sup> *Idem*, p.82.

<sup>143</sup> *Ibidem*.

deslocamento do peso para outros movimentos sociais, que foram construídos a partir da necessidade de responder aos questionamentos que o movimento estudantil e a produção intelectual deixou de oferecer, como também à dificuldade das lideranças em se adaptarem à nova conjuntura. Permaneciam fixados às práticas de outrora e em mitos do passado, em “heróis que morreram de overdose”. Dessa forma, alguns jovens procuraram outros espaços. Fora dos muros da universidade e do movimento estudantil, promoveram um novo recomeço com a roupagem do tempo. Atividades como o cinema, a música, o vídeo e as artes plásticas, não necessariamente vinculados à universidade, são outros mecanismos de expressão dos sentimentos diversos. Isso pode ser percebido com as bandas Divergência Socialista e Replicantes. Seus integrantes eram universitários, classe média baixa, que abandonaram seus cursos de graduação. Os integrantes da primeira banda eram integrantes do movimento estudantil na USP, ajudaram a fundar o Partido dos Trabalhadores, mas logo sem seguida desvinculam-se totalmente dessas práticas. As letras que falavam em socialismo e luta, deram lugar a melancólicos acordes de desilusão<sup>144</sup>. Já os integrantes da segunda fundaram a Casa do Cinema em Porto Alegre, onde produziam curtas e longas metragens.

Essa crítica, contudo, não era mais fixada num projeto político teleológico, ela parte do cotidiano, tem seu futuro presentificado constantemente. É nesse jogo de ecos que as bandas de *rock* estão inseridas. A Legião Urbana reafirma essa falta de modelos, de referencial, a incerteza diária. Canta o descrédito com relação às certezas explicativas e inquestionáveis de um recente passado, ironiza os marcos da modernidade e seus cavaleiros iluminados que apontavam para o doce amanhã; sem, contudo, terem posturas vinculadas à direita ou a correntes consertadoras politicamente:

---

<sup>144</sup> BRAYAN. *op. cit.*, p. 176.

Estou cansado de ouvir falar  
em Freud, Jung, Engels, Marx  
Intrigas intelectuais  
Rolando em mesa de bar.<sup>145</sup>

Ou ainda, de maneira igualmente direta, despreza os conflitos políticos ideológicos que sempre marcaram as disputas. Coloca-os, esquerda e direita, como dois lados de um mesmo LP, salientando o flagelo vivido diariamente pelos brasileiros, ainda mais em tempos de grave crise econômica, achatando a classe média e não dando condições de sobrevivência aos mais pobres:

Menos guerra, mais pão,  
Vocês de direita, vocês de esquerda  
São todos babacas  
Velhos demais  
Vivendo intrigas de tempos atrás.<sup>146</sup>

A negação, o descrédito ou esquecimento provocativo e intencional dos marcos do passado, a forma direta de dizer o que pensa são observáveis nas duas últimas canções citadas. Isso está intimamente ligado ao fato de

os anos 80 serem a primeira geração que não tinha o compromisso com as ideologias, você não tinha uma bandeira pra levantar como as duas gerações anteriores tiveram, eles tinham uma causa pra lutar! A gente não tinha! Eu peguei um resquício da ditadura.<sup>147</sup>

Mais que isso, as bandas não precisaram usar de subterfúgios lingüísticos para driblar as sentinelas da censura. Mesmo porque uma prática como essa não se enquadraria com a atitude *rock* dos anos de 1980; sempre lembrando, um *rock* herdeiro da tradição *punk*, uma cena musical forjada a partir dessa experiência inglesa de rebeldia do operariado juvenil. A banda brasileira Plebe Rude canta a não necessidade de ser “irônico” ou

---

<sup>145</sup> Legião Urbana Conexão Amazônica. In: *Que país é este?*. EMI, 1987.

<sup>146</sup> Letra encontrada no caderno onde Renato Russo escrevia as canções para o Aborto Elétrico. In: Revista Showbizz. São Paulo, maio de 1998.

<sup>147</sup> Entrevista cedida por Luiz André Alzer, 36 anos, em 21 de março de 2005. Ele é jornalista e mora no Rio de Janeiro.

“cínico” e ainda lembra o movimento das “esquerdas que não deram em nada” e a sua contradição ao mudar de lado. Acentuam a ausência de bandeiras a serem levantadas, o não comprometimento ideológico que tão caro fora às gerações passadas. O vermelho socialista parecia estar de luto.

Muitas coisas poderia fazer  
Muitas coisas poderia dizer  
Não estou tentando ser irônico  
Não estou tentando ser cínico  
Há vermelho que viram pretos  
Há esquerdo que viram direito  
Há pessoas tentando dizer o que devo fazer  
(...)  
Por traz destas letras não há sentido algum  
Entre estas linhas não há mensagem alguma.<sup>148</sup>

Isso traz ambigüidades na vivência cotidiana. Ao mesmo tempo em que houve ampla possibilidade de criar sem a existência da mordaca na boca, reprimindo os passos, pode-se perceber um grande desconforto por não mais ter referências, por não mais estar pautado em nenhuma luta com um *telos* em vista. Essa geração não parecia mais acreditar no absoluto, tampouco se deixavam levar por falsas promessas, por *el dorados* perdidos. Estavam sós. De alguma forma soltos e entregues aos horrores e às fúrias daquele mundo em transformação. Essa ambigüidade, essa constante oscilação é percebida, lida e apropriada. Com sua dura voz e uma batida seca de guitarra, baixo e bateria em alto volume, a canção *Abalado* de Lobão reafirma essa estranha condição vivida à época. Revela o mal-estar de viver na fronteira, uma certa esquizofrenia social:

Tô na rua e perco o passo  
E passo a passo chego a ver  
Como eu não vi... passar o seu sorriso  
Fico nessa mesma, nessa, nessa  
Nessa lombã  
Nessa solidão  
A loucura é tão clara

---

<sup>148</sup> Plebe Rude. Nada. In: *Nunca Fomos Tão Brasileiros*. EMI, 1987.

Como o escuro da lucidez  
E ser claro a essa altura  
É o mesmo que riscar um fósforo  
Pela segunda vez  
Não acho nada  
Acho ninguém  
Meu companheiro é o espelho  
... E eu, queria tanto ser feliz...  
e sentir  
Não acho nada, não acho ninguém  
Não acho nada, acho ninguém  
Não acho nada, não acho ninguém  
Não, não acho nada, não acho ninguém  
A loucura é tão clara  
Quanto o escuro da lucidez  
Meu coração dispara e seu sorriso  
Ilumina alguma esquina  
Como um talvez  
Não acho nada...<sup>149</sup>

Esse mal-estar, esse abalo também é decorrente da conjugação dos desenvolvimentos urbanos, técnicos, burocráticos, industriais e capitalistas de nossa civilização. Essa condição de fronteira está também presente nesta canção da banda Hojerizah.

Aonde quer que eu vá  
Agora  
Vejo nada ao meu redor  
Piso em flores desse jardim  
  
Veja, isso já não faz mais sentido  
Veja, isso fere meus olhos  
Veja, isso me faz morrer<sup>150</sup>

Pairava sob os céus tropicais, e porque não dizer de todo o globo, um desencantamento com o mundo conhecido. Esse desencantar com o mundo é um processo percebido ao longo dos tempos modernos. Não se realizando por completo, ele se desenvolve, retira-se, diversifica-se e tem sua estrada aberta. “Não termina nunca e envolve a filosofia, as ciências e a arte, tanto quanto o modo de ser, pensar, sentir, agir,

---

<sup>149</sup> Lobão. Abalado. In: *O Rock Errou*. RCA, 1986.

<sup>150</sup> Hojerizah. Tempo que Passa. In: *Hojerizah*. RCA, 1987.



imaginar, fabular, se expressar”<sup>151</sup>. Traduz-se em formas de sociabilidade e em todas as relações estabelecidas entre os sujeitos. Cabe reconhecer as manifestações desse desencantamento, sempre acompanhado de seu oposto. Um processo de desencantamento do mundo tem sempre sido de reencantamento com o mundo<sup>152</sup>. Esse jogo de desencanto-reencanto é cantado pelas bandas de *rock* daquele momento. Ao mesmo tempo em que denunciam e expressam seu repúdio às formas de militância e poderes constituídos. Como da indignada *Toda Forma de Poder* que sugere um esquecimento-repúdio do passado, pois os discursos da direita e da esquerda não mais possuíam reverberações na sociedade:

Eu presto atenção no que eles dizem  
Mas eles não dizem nada  
Fidel e Pinochet tiram sarro  
De você que não faz nada  
E eu começo achar normal  
Quando um boçal atira bombas na embaixada

Se tudo passa,  
Talvez você passe por aqui  
E me faça, esquecer tudo que eu fiz  
Toda forma de poder  
É uma forma de morrer por nada.  
(...)<sup>153</sup>

A mesma banda, Engenheiros do Havaii, de Porto Alegre, numa doce e calma canção tocada e cantada em tons harmônicos, com todos os instrumentos equilibrados, de maneira quase infantil revela a falência dos antigos sonhos, a falta de “modelos” e “referencial a ser seguido”; reafirma, contudo, a necessidade de sonhos a serem sonhados com as possibilidades do contexto histórico presente nos anos de 1980. Afirma que aquele momento na verdade foi de revelação, encontro com a verdade, com a “luz”, tida como não-verdade.

---

<sup>151</sup> IANNI, Octávio. *Enigmas da Modernidade-Mundo*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2000, p.264.

<sup>152</sup> *Idem*.

<sup>153</sup> Engenheiros Do Havaii. *Toda Forma de Poder*. In: *A revolta dos Dândis*. RCA, 1987.

Um dia me disseram  
Que as nuvens não eram de algodão  
Um dia me disseram  
Que os ventos às vezes erram a direção  
E tudo ficou tão claro  
Um intervalo na escuridão  
(...)  
Somos quem podemos ser  
Sonhos que podemos ter.<sup>154</sup>

Ou ainda na otimista *Sol*, da Hojerizah, que apresenta imagens iluminadas, porém não determinadas, do que estaria por vir e encerra a canção ironizando sua própria condição de estar-no-mundo, sua própria condição de falta de referências, apontando e tentando construir saídas.

(...)  
Mil clarões estão por vir  
Mil promessas vi partir  
Mil clarões estão por vir  
Será um deus o sol?  
(...)  
Do velho sabor  
O vil pescador mergulhou no seu leito  
Passe por mim  
Passe por trás  
Corres pra mim  
Tarde demais  
  
Atravessei-te limbo  
E atravessei-te rindo<sup>155</sup>

Essa parece ser uma análise das posturas quanto ao político tradicional da geração coca-cola, dos burgueses sem religião sobre os processos de manifestação musical. Quando se localiza os sujeitos dentro de um determinado cenário cultural e político, a música pode estar apontando discussões interessantes a respeito das mudanças das estruturas sociais, pois “com ela, as insatisfações ganham a cumplicidade dos artistas e de outros fãs, e, ela

---

<sup>154</sup> Engenheiros do Havaii. *Sonhos Que Podemos Ter*. In: A Revolta dos Dândis. RCA, 1987.

<sup>155</sup> Hojerizah. *Sol*. In: *Hogerizah*. RCA, 1987.

pode passar a se um fenômeno perturbador da ordem vigente.”<sup>156</sup> As canções possibilitam, através de *shows*, rádios, programas de televisão, *clips*, a partilha coletiva de sentimentos, sensações, posturas e comportamentos. Dessa forma são expressões políticas por excelência, sejam quais forem suas qualidades estéticas, sua carga *pop* ou estilo.

Guardando consigo o aguardado futuro que se perdeu no nevoeiro de uma cinza manhã, “um punhado de sonhos esquecidos sobre a mesa de alguma cidade estrangeira, vários anéis, as calças vermelhas e um velho casaco de general”<sup>157</sup> podiam ser vistos. As guitarras haviam voltado. Junto, um opressivo e repetitivo ritmo sujo e alegre, soturno e colorido, tristonho e múltiplo, do céu e do inferno, sem passado e sem futuro. As guitarras estridentes, os baixos em primeiro plano, as batidas secas das baterias, sintetizadores, berros cansados, berros sonhadores se faziam ouvir em bares, casas noturnas, shows, rádios e encerravam o velho século XX. Em busca de uma ideologia para viverem, sepultaram o amanhã.

### **O Futuro é Vórtex**<sup>158</sup>

“O Brasil é o país do futuro”: expressão ao máximo esgotada e martelada durante o regime militar. Um país promissor, um país cuja idade de ouro é no futuro e não no passado. Esse otimismo futurista, constantemente retocado com tons em verde amarelo, vê-se a imagem de um povo ordeiro, feliz, trabalhador, divertido, conformado, pacífico,

---

<sup>156</sup> MAHEIRE, Kátia. *op. cit.*, p.43.

<sup>157</sup> CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloisa; EISEMBERG, José (orgs). *Decantando a República: Inventário Histórico e Político da canção popular Moderna Brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004, p.17.

<sup>158</sup> Nome de um LP da banda Replicantes. Vórtex parece ser algo ligado a ficção científica, ou ainda pode ser um sinônimo de indeterminação.

fruto de uma mestiçagem racial sadia e sem seqüelas<sup>159</sup>. Vemos a imagem de um povo que sofre, mas que nunca baixa a cabeça; está sempre pronto para o próximo desafio. Cultivou-se a idéia de um país em constante construção, rumo ao futuro radioso, perfeito, de encantos mil. Sentimento este profundamente explorado durante os anos de chumbo, principalmente com o vertiginoso crescimento econômico durante os anos de 1970 e com a propaganda “Brasil: ame-o ou deixe-o”.

Os grupos identificados com o *punk* e o *rock* na década de 1980 traziam outra perspectiva, outra relação com o tempo: a de falência do futuro racionalmente determinado. Isso ocorreu justamente num momento que foi marcado pela decomposição, incerteza e crise<sup>160</sup> em escala mundial. Por isso as canções da cena roqueira tupiniquim mostram-se um documento carregado de historicidade, na medida em que o *rock* é resultado da mediação das experiências históricas subjetivas, articuladas com as estruturas objetivas das esferas sociais, políticas e econômicas. Com essas canções é possível constatar que ao longo da década, um estranho sentimento ia tomando conta das pessoas, um sentimento de melancolia típico do *fin-de-siècle*: “a década chega ao fim (...) com um olhar para a escuridão. O colapso de uma parte do mundo revelou o mal-estar do resto”.<sup>161</sup> Os vários grupos do *rock* nacional estão inseridos nessa teia de significâncias sociais e trazem camadas de sentido de um mundo em profundas transformações no fim do século passado. Essa característica, esse olhar para escuridão estão presente na soturna e nublada *Estação no Inferno* que a cada elevação de tom de seu vocalista, uma guitarra rasga a melodia enfatizando o mal-estar pelo incerto:

---

<sup>159</sup> CHAUI, Marilena. *Brasil: Mito Fundador e Sociedade Autoritária*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2000, p. 75.

<sup>160</sup> HOBSBAWM, *op. cit.*, p.15.

<sup>161</sup> HOBSBAWN, *op.cit.*, p. 20.

Luz e velas nos castiçais  
Iluminam tempos atrás  
O passado é uma prisão  
Seu retrato acusação  
Outro inverno gela em meu coração  
Nesse inferno é sempre a mesma estação

Vento frio vem me chamar  
Me arrepio só de pensar  
No futuro, escuro e só  
(...)

No silêncio escuto a voz  
São demônios ou somos nós?  
Sem juízo, sem salvação  
Exorcizo sua aparição<sup>162</sup>

Nessa canção o futuro aparece como indeterminado, obscuro, incerto. As imagens de terror, medo e frio se repetem e são também percebidas em sua cálida sonoridade. No lugar da eterna primavera e do paraíso terrestre, uma parte dos jovens brasileiros, e de outras partes do mundo, “cantam” o inverno e o inferno de todos os dias reduzindo o amanhã, outrora radioso, a escuridão. Nos dois primeiros versos é possível identificar que os marcos explicativos conhecidos, que o evento da teoria não conseguiam explicar aquilo que a geração *rock* estava enfrentando, seus referenciais estavam no passado. O socialismo e o liberalismo carregaram uma imensa esperança, esperança naquela época morta e que não poderia ser ressuscitada na íntegra. Os fundamentos dessas narrativas eram inadequados para compreender o mundo, o homem e a sociedade. O RPM compôs uma outra canção, que no lugar da esperança no novo século, de uma alvorada encantada, anuncia o temor de sua geração com a aproximação da virada do século. *Alvorada Voraz* enterra de vez o futuro, expõe medos, temores, a banalidade da vida, a insegurança reinante nos grandes centros. A segunda e a terceira

---

<sup>162</sup> RPM. Estação no Inferno. In: *Radio Pirata ao Vivo*. Sony Music, 1986.

estrofes são cantadas quase sem respirar pelo vocalista, dando a sensação de sufocamento, de absurdo e tensão. Essa canção anunciava o fim do século XX:

Na virada do século  
Alvorada voraz  
Nos aguardam exércitos  
Que nos guardam da paz  
(que paz?)

A face do mal  
Um grito de horror  
Um fato normal  
Um êxtase de dor

E medo de tudo  
Medo da vida  
Assim engatilhada

Fardas e força  
Forjam as armações  
Farsa e jogos  
Armas de fogo  
Um corte exposto  
Em seu rosto, amor e eu

Nesse mundo assim  
Vendo esse filme passar  
Assistindo ao fim vendo meu tempo passar  
Apocalipticamente  
Como num *clip* de ação  
Um *clic* seco, um revólver  
Aponta em meu coração<sup>163</sup>

*Alvorada Voraz* é bastante sintomática no que se refere às incertezas que pairavam sobre o globo. Incertezas na política, na economia; incertezas quanto aos projetos de sociedade. Tudo isso misturado a um sentimento de estagnação e de pavor com o porvir, de total mergulho no presente por conta do desmoronamento do futuro. A crise não dizia respeito somente aos pilares da civilização moderna, mas também às estruturas históricas das relações humanas que nossa sociedade herdou de um passado

---

<sup>163</sup> RPM. Alvorada Voraz. In: *Rádio Pirata ao Vivo*. Sony Music, 1986.

industrial e capitalista. A década de 1980 não viu a crise de um sistema de governo, mas de todos os existentes<sup>164</sup>.

O século XX dava sinais de que estava morrendo e com ele o futuro padecia na indeterminação. Qualquer canção ou artefato cultural está perpassado pelo jogo de ecos com o grupo ou classe com a qual possui laços de identificação. Os grupos de jovens da década de 1980 compartilhavam o sentimento de estranheza, dúvida, medo e dificuldade quanto ao tempo vivido:

Tem que ter muita vontade para estar vivendo nesse fim de século, nesse fim de monetarismo. Acordar segunda-feira e dizer: 'Pô, estou em 87, mas o disco do Iron Maden é demais'. O barco está afundando para um fundo longe dos nossos pés.<sup>165</sup>

Com esse esfumaçar do amanhã outrora repleto de encantos, os projetos utópicos têm seus pilares igualmente estremecidos, rachados e porque não dizer destruídos. O sonho na aurora racionalmente determinada, que tanto o liberalismo, quanto o socialismo pregavam, perdeu o sentido, alterando por completo a forma como se pensava o mundo, bem como o próprio estar-no-mundo. Causando assim estranhamento e necessidade de se apegar a algo, mas a sensação era do “barco afundando”:

À medida que a década de 1980 passava para a de 1990, foi ficando evidente que a crise mundial não era geral apenas no sentido econômico, mas também político, social e moral. O colapso dos regimes comunistas entre Istria e Vladvostok não apenas produziu uma enorme zona de incerteza política, instabilidade, caos e guerra civil, como também destruiu o sistema internacional que dera estabilidade às relações internacionais durante cerca de quarenta anos. Além disso, esse colapso revelou a precariedade dos sistemas políticos internos apoiados essencialmente em tal estabilidade. As tensões das economias em dificuldade minaram os sistemas políticos das democracias liberais.<sup>166</sup>

---

<sup>164</sup> HOBSBAWM, *op. cit.*, p. 22.

<sup>165</sup> Entrevista de Humberto Gessinguer na Revista *Bizz* de novembro de 1987.

<sup>166</sup> HOBSBAWM, *op. cit.*, p. 20.

O indivíduo deixou de ser senhor de si mesmo como no Iluminismo ou nos outros projetos de humanidade como o socialismo, no qual os trabalhadores seriam os grandes agentes de sua salvação. O social, racional, mecânico pensado como tal deixou de estar em primeiro plano. Isso, contudo, não pressupõe um escapismo hedonista ou um mergulho niilista no abismo do nada. Os anos de 1980 foram anos de uma cortês ambivalência, uma fluída contradição entre morte e vontade de vida. O reencantamento do mundo acompanha a emergência de uma vontade, de um estar-junto alternativo. E ainda que ele não seja consciente, claro e distinto, de si mesmo, está presente e é perceptível no turbilhão de transformações da década. A vida social “não mais repousa na razão triunfante, ela nada mais tem a ver com uma atitude contratual, não mais está voltada para o porvir”<sup>167</sup>. Pode-se, entretanto, desvendar essa vida social nas atitudes ligadas ao emocional, no sentimento partilhado e nas paixões pagãs. Todos valores dionisíacos, de destruição da ordem. Dionísio é o deus da desordem, mas também da fecundidade, da renascença, do recomeço, do novo.

Essa sensação de desorientação e insegurança abriu significativas fendas, rachaduras e rearrumações tectônicas no Brasil e na esfera internacional da política e das manifestações culturais. Isso é bastante evidente na canção *Dança Tonta* do Biquíni Cavado<sup>168</sup>. A sucessão de imagens de tormento, instabilidade e espanto nessa “era de

---

<sup>167</sup> MAFFESOLI, *op. cit.*, p.19.

<sup>168</sup> Em 1983, Bruno, Álvaro e Miguel, colegas de terceiro ano do Colégio São Vicente de Paulo, decidiram tocar, junto com mais alguns amigos num sarau. Bruno passou apenas a cantar, Miguel assumiu o teclado e Álvaro foi novamente chamado para o grupo, desta vez tocando bateria, ao invés de violão. Após alguns meses juntos, fizeram a canção *Tédio*, gravaram numa fita demo junto com outras canções. A demo foi enviada para a Rádio Fluminense FM. O sucesso da demo os levou à gravadora Polygram para gravar um compacto no começo de 1985. Após isso o guitarrista Carlos Coelho se integrou à banda. In: [www.cliquemusic.com.br/artistas](http://www.cliquemusic.com.br/artistas).



incerteza” se repetem nesta estrofe, mas também abrem passagem para o despertar da beleza, de novas estratégias de alteração do mundo conhecido:

E por mais que eu fique tonto, o mundo insiste em balançar  
Por dar corda nos meus sonhos, mas pude acordar  
Por um momento te amei tanto  
Momento de tormento  
Por enquanto espanto e achar  
Um ponto de beleza nessa era de incerteza.<sup>169</sup>

O tempo não é mais o do futuro. O longínquo futuro como lugar de sublime e determinada felicidade, ruiu. O Paraíso santificado, o sonho no perfeito amanhã viraram frustração e “agora tem que tentar um novo caminho sem nenhuma saída.” A morte do futuro é a morte de uma noção de futuro que preconizava uma estrada imaginativa que conduziria a humanidade à salvação terrena. Isso revelou a desestabilização do mito que o mundo de até então construiu sobre si mesmo; de que seria capaz de criar um movimento, uma trajetória com suas próprias orientações normativas. A base dessa idéia estaria no progresso, no movimento linear, no futuro<sup>170</sup>. O nevoeiro global que cercava as cidades naquele fim de século despertou o fechamento da trajetória do progresso inexorável, impedindo que uma origem singular qualquer ou um final unitário forneçam um sentido aos eventos circundantes a nós<sup>171</sup>.

Nos anos de 1980 o aviso de “cuidado” representado pela temática ecológica vem permeado de um grande pessimismo, um tamanho descrédito com a ciência e o progresso como libertadores da humanidade. Discursos ecológicos pipocam pelo globo. No ano de

---

<sup>169</sup> Biquíni Cavado. Dança Tonta. In: *A Era da Incerteza*. PolyGram, 1987.

<sup>170</sup> As canções analisadas parecem estar em concordância com que o filósofo Baudrillard escreveu: “a ordem humana, emancipada de Deus e de seu fim, se torna móvel e instável, ela tomba sob o golpe da entropia, da degradação final da energia e da morte. O problema do fim se torna crucial e insolúvel. Não haverá mais o fim. Entramos numa espécie de indeterminação radical, pois não somente o fim, a finalidade transcendente se perde, como também o fim se volta contra ele mesmo, ele se perde em convulsão, ele desequilibra mesmo as causas e o desenvolvimento”. BAUDRILLARD, Jean. Vida Eterna e Imortalidade. In: MORIN, Edgar. *A Decadência do futuro e a construção do presente*. Florianópolis: UFSC, 1993, p. 37.

<sup>171</sup> PETERS, Michel. *Pós-Estruturalismo e Filosofia da Diferença: Uma Introdução*. Belo Horizonte: Autentica, 2000.

1985, início da chamada Nova República no Brasil, começa-se a discutir a necessidade de uma Constituinte. A nova constituição deveria refletir os novos anseios da população brasileira, suas novas preocupações. A política ambiental, uma nova preocupação, deveria estar presente nos debates da constituinte, por uma necessidade de regulamentação da sobrevivência:

A Constituinte é necessária em um momento em que a crise institucional de um país – o direito vigente e as instituições dele vigentes - não estão mais adequadas à realidade. No Brasil, hoje, ninguém mais tem dúvidas quanto à necessidade da constituinte.

E dentre os assuntos que ela discutirá, está a questão da política ambiental. Do seu resultado, sem exageros, pode-se dizer que está dependendo a própria sobrevivência da espécie animal – o homem incluindo, o legado às futuras gerações que o desenvolvimento econômico louco e desordenado tratou de colocar em xeque-mate.<sup>172</sup>

A marcha do progresso teve seu tempo e perdeu-se na fumaça das chaminés elevadas das fábricas. Toda crença providencial no progresso e na salvação terrena fora abandonado. O “anjo da história” de fato vê acumular sob seus pés os escombros advindos desse progresso. Nos escombros há também a própria noção de progresso, de ciência, de Verdade, de mãos dadas com a sombra da moral. Estaria o futuro nos escombros?

O progresso não é automaticamente assegurado por nenhuma lei histórica. O devir não é necessariamente desenvolvimento. O futuro chama-se ora avante incerteza. Já tínhamos perdido os princípios que nos enraizavam no passado; perdemos a partir de agora as certezas que nos teleguiavam em direção ao futuro.<sup>173</sup>

O progresso científico e suas promessas de melhora da humanidade e de socialização do bem-estar foram questionados de maneira mais significativa na década de 1980. É possível verificar em filmes futuristas, como *Blade Runner – O Caçador de Andróides*, ou em várias canções do *rock* e do *punk* o descrédito com a ciência,

---

<sup>172</sup> Jornal *Zero Hora*. Porto Alegre, 09 de junho de 1985.

<sup>173</sup> MORIN, Edgar. BOCCHI, Gianluca. CERUTI, Mauro. *Problemas do Fim do Século*. Lisboa: Editorial Notícias, 1990, p. 11.

principalmente com as questões envolvendo a energia nuclear. No filme o mundo é representado como sendo um lugar asfixiante, caótico, poluído, um lugar abençoado com uma constante chuva ácida. Desenha a vertigem esquizofrênica de nossas cidades contemporâneas e alerta para os perigos em que a humanidade incorre caso continue seduzida pelos fantasmas do progresso. Uma nova relação com a tecnologia era proposta no filme de assombroso futuro. Na Los Angeles de 2019, ano em que se passa o filme, o sol somente é visto acima das densas nuvens de poluentes. Aos homens e mulheres comuns, a sombra, a penumbra, é o destino diário. A trama central do filme é a perseguição feita por um detetive, Deckard, a quatro andróides, construídos perfeitamente iguais aos humanos, que vieram fugidos a Terra em busca de mais tempo de vida, além dos quatro anos para os quais foram programados. A temática dos replicantes, como eram chamados, é bastante significativa, pois essas cópias de seres humanos não têm passado e seu futuro é pré-determinado<sup>174</sup>. O nome do personagem central é uma nítida alusão ao filósofo Descartes. Com isso o autor do filme sugere a superação do paradigma cartesiano calcado na certeza mecânica do funcionamento do universo, pois o detetive, caçador de replicantes e certo de sua condição humana, se descobre um andróide. Assim como a certeza no progresso e na ciência, suas convicções viram pó.

O planeta estava em perigo. A crise do progresso afetou a humanidade inteira, causou rachaduras por toda parte, quebrou as articulações<sup>175</sup>. No ano de 1986 houve um grande acidente nuclear na ex-república soviética da Ucrânia. Chernobyl; em russo, é uma palavra tragicamente emblemática, pois significa absinto, uma substância extremamente amarga. Não fosse esse o nome da cidade, não seria visto como coincidência com que está

---

<sup>174</sup> SILVA, Carlos Eduardo Lins da. *Blade Runner – O caçador de andróides*. In: LABAKI, Amir (org). *O Cinema nos Anos 80*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991, p. 50.

<sup>175</sup> Morin, *op. cit.*, p. 31.

no Apocalipse 8:11, ao dizer que uma estrela chamada absinto “cairá sobre um terço dos rios e sobre as fontes de água e muitos homens morrerão por causa das águas porque foram feitas amargas”<sup>176</sup>. Ironias fúnebres à parte, a explosão em Chernobyl foi 500 vezes mais forte que a bomba de Hiroxima e causou um choque na opinião pública internacional, trouxe pavor. A Europa despertou como se estivesse em um pesadelo. Itália, Alemanha, Suécia, Finlândia, Suíça, Holanda e Espanha deram marcha ré em seus programas nucleares e fecharam usinas. Para eles, o risco de um acidente igual era insuportável. Mas havia usinas precárias nos antigos países socialistas que ainda ameaçavam toda a vizinhança européia e mundial. A canção *Chernobil* dos Replicantes começa com uma sirene de alerta tocando e alguém chamando por um nome russo, provavelmente estilizado. Além disso, traz a discussão da energia nuclear para o Brasil e os milionários acordos para a construção de outra usina em Angra dos Reis<sup>177</sup>. Os vocais são berros indignados e estão mais baixos que os instrumentos, dando a impressão de que ninguém estava ouvindo sua voz, ou o sinal da explosão.

- Kovalsky?Kovalsky?

- Ä?ã?ã?

Chernobyl não foi suficiente?  
Será preciso um acidente em Angra?  
Fazer acordos com a Argentina?  
Gastar milhões em mais usinas?  
Eu não quero acordo nuclear  
Eu não quero acidente nuclear  
Eu não quero o lixo nuclear  
Eu não quero a bomba nuclear

Alguns setores que se dizem militares  
Já defendem a bomba atômica  
Tão explorando a Serra do cachimbo  
E acabando com a Amazônia

---

<sup>176</sup> [www.energiatomica.hpg.ig.br](http://www.energiatomica.hpg.ig.br)

<sup>177</sup> A canção *Angra dos Reis* da Legião Urbana também menciona a usina nuclear brasileira.

Velhos fascistas só querem o poder  
Velhos fascista só querem governar  
Velhos fascistas só gastam nosso dinheiro  
Velhos fascistas vão nos matar<sup>178</sup>

O vulto da usina de Chernobyl domina o horizonte da cidade, onde não restou um habitante. Lá, energia nuclear é sinônimo de morte. Depois da explosão do reator número 4, na madrugada fatídica de 26 de abril de 1986, a radiação varreu tudo. A cidade foi abandonada e o acidente inutilizou uma área equivalente a um Portugal e meio, 140.000 quilômetros quadrados, por centenas de anos.

De acordo com dados do governo estadunidense de fins da década de 1980, encontravam-se armazenados (apenas nos Estados Unidos), em tanques especiais de aço, entre 300 e 400 milhões de litros de resíduos radioativos. O ecologista brasileiro Júlio José Chiavenato afirma que "1% desse lixo atômico é mais poderoso do que todas as emissões liberadas pelas bombas atômicas detonadas até hoje"<sup>179</sup>. Todo esse lixo atômico precisa ser guardado por pelo menos mil anos, e os tanques precisam ser substituídos a cada vinte anos por razões de segurança. De acordo ainda com o ecologista, qualquer animal vivo hoje na Terra tem traços de estrôncio-90 nos ossos, um composto resultante dos processos de industrialização nuclear.<sup>180</sup>

A questão nuclear era um assunto em pauta durante a última metade da década. Despertava discussões, alimentava medos, gerava incertezas. O temor maior, contudo, era o iminente conflito nuclear entre as duas potências mundiais da época, EUA e URSS, que poderia acabar com o mundo ao toque de um botão. Era Guerra Fria. Isso guardava sombras ainda maiores e causava incertezas quando o futuro do planeta. A sensação era de

---

<sup>178</sup> Replicantes. Chernobil. In: *O Futuro é Vórtex*. RCA, 1987.

<sup>179</sup> [www.educar.usp.br](http://www.educar.usp.br)

<sup>180</sup> *Idem*.

que a qualquer momento uma catástrofe poderia acontecer, o instante seguinte poderia não chegar. Por isso o atual debate em torno direitos humanos está ligado à conservação da espécie e não mais às qualidades e virtudes do homem como no humanismo iluminista<sup>181</sup>. O futuro havia virado vórtex.

Ele demora um ano rodando o sistema solar  
Ele demora um ano, mas volta pro mesmo lugar  
Pra onde vai o mundo?  
Pra onde vai o mundo?  
Pra onde ele vai?  
Pra onde ele vai?  
Aonde vai o mundo, vai todo mundo  
Pra onde vai o mundo, daqui a um segundo?  
Pra onde vai o mundo?  
Pra onde vai o mundo?  
Pra onde é que ele vai?  
Pra onde é que ele vai?  
Será que vai estourar?  
Será que vai poluir?  
Até não poder respirar  
Até não podermos existir  
Enquanto o terceiro mundo  
Espera o juízo final  
Eu quero uma vaga no ônibus  
Pra corrida espacial  
Pra onde vai o mundo?  
Pra onde vai o mundo?  
Pra onde é que ele vai?  
Pra onde é que ele vai?<sup>182</sup>

As incertezas quanto ao futuro da humanidade alimentavam o imaginário e tornavam o lema *punk* ainda mais presente. O *No Future* ganhou ares renovados frente ao medo de um possível conflito nuclear. “Pra onde vai o mundo daqui a um segundo?” está dialogando com esse sentido de radical indeterminação do amanhã. Estabelece conexões entre os acontecimentos políticos mundiais, com o sentimento de parte das pessoas, criando um campo de recepção musical a partir de laços de identificação com o conjunto de referências trazidas com as canções. “As ameaças de ataque nuclear, as bombas de

---

<sup>181</sup> BAUDRILLARD, Jean. *op.cit.*, p. 41.

<sup>182</sup> Replicantes. Verdadeira Corrida Espacial. In: *O Futuro é Vórtex*. RCA, 1987.

nêutrons”<sup>183</sup> são passadas para a canção *Boy do Subterrâneo* e cantadas num tom de pavor quase histérico mediante a possibilidade, dada como real, de se viver num abrigo nuclear. Mesmo com a imagem do novo, de uma possível esperança trazida pelo nascimento de filhos com uma amada, é logo desfeita com a afirmação de que os filhos serão mutantes.

Eu era um rato do esgoto cloacal  
Eu era um verme pensava que era o tal  
Não tenho culpa isso até que é bem normal  
Não via luz, só tinha luz no mapa astral  
A minha casa era um canto no porão  
Meu futuro era viver na escuridão  
E o meu destino era morrer na contramão  
Mas na virada da esquina eu encontrei  
Uma menina toda linda que eu falei  
Como uma cobra ela mordeu meu coração  
E o veneno envenenou a escuridão  
Nossos filhos serão mutantes  
Eu queria tudo como era antes  
O sol nunca mais vai brilhar  
Aqui dentro do abrigo nuclear<sup>184</sup>

Não só as bandas *punks* duvidavam do futuro. Mesmo Léo Jaime, sem nenhuma ligação orgânica com o movimento *punk*, desconfiava da viabilidade do futuro em tempo de Guerra Fria:

Alguém fabrica as bombas e os decretos  
Depois consegue dormir  
Eu mostro os dentes, mais um tolo enfezado  
Revoltas pra colorir

Lágrimas de gelo no chão ao pé da porta  
Quem não sonhou em sumir  
E alguém me chama chorando do outro lado  
Um fim pra tudo é o preço de existir  
De existir  
De existir  
Desistir

Sem futuro  
Sem futuro<sup>185</sup>

---

<sup>183</sup> Verso da canção Fátima escrita em 1978 para a banda Aborto Elétrico e gravada pelo Capital Inicial em 1986.

<sup>184</sup> Replicantes. *Boy do Subterrâneo*. In: *O Futuro é Vórtex*. RCA, 1987.

Não era possível estabelecer padrões que moldariam o futuro, há apenas a possibilidade de apontar os problemas daí surgidos, mesmo porque eles emergem dos escombros de um período que chegava ao fim. Os anos após 1978, no Brasil, revelam um mundo que perdeu as referências e resvalou para instabilidade e crise. Contudo, na Europa e Estados Unidos, 1973 é o marco. O que parece muito coerente já que em 1976 surge em Londres e Nova Iorque, como já foi escrito, o *punk*. Manifestação oriunda da classe operária que questionava todos os valores postos e coloca o problema da morte do futuro em pauta. No Brasil isso não faz muito sentido. Estávamos em plena ditadura. Somente em 1978, com a abertura posta de fato em prática, com o abrandamento da censura, a volta dos presos políticos é se pode ter uma maior circulação de idéias; observando-se, assim, o início da penetração do *punk* nas grandes cidades. Depois ele foi sendo reapropriado, lido, relido e multifacetou-se em várias vertentes até se criar o que se chama de *cena musical*, a partir de 1982. Há que se ter um certo cuidado nesse tipo de análise, pois ao mesmo em tempo que as canções trazem os sintomas dessa crise em nível mundial, elas também podem revelar toda a euforia e otimismo com o processo de abertura aqui no Brasil.

As imagens de decomposição, insegurança, incerteza, pavor, medo, morte, como as dessa última canção referida, não pressupõem uma tendência apocalíptica da sociedade. Embora olhar o horizonte às vezes fosse um exercício incômodo, os anos de 1980 também foram um tempo em que despontou encontros com o novo. Criou-se novas possibilidades, pode-se inventar, experimentar. Havia a expressão de um querer viver latente e exacerbado, mesmo nas canções mais catastróficas, que se revoltavam contra todas imposições mortíferas. Isso fica claro na canção *Bravo Mundo Novo* da banda Plebe Rude.

---

<sup>185</sup> Léo Jaime. Sem Futuro. In: *Vida Difícil*. Polygram, 1986.



Nesta estrofe convive a ambivalência, como já referi, entre morte e vida. Ao mesmo tempo em que olhar o horizonte, vislumbrar o futuro parecia algo impossível, acreditava-se, sonhava-se que um novo mundo estava nascendo, só não havia a certeza de como ele se desenharia:

Se eu lhe dissesse: olhe além do horizonte  
Será que você olharia?  
Bravo mundo está nascendo  
Pelo visto vai te surpreender um dia  
Conselho ou sermão  
Não aprendemos a lição  
Do que com insistência ou não  
Nos protegemos e lutamos  
Contra o que?  
(...)<sup>186</sup>

A recusa de um fim exterior, o reconhecimento da incoerência social que circunda as práticas cotidianas pode resultar num grande impulso consecutivo à concentração da vida em si mesmo, o que de forma alguma é reconhecido como um escapismo hedonista e descomprometido. Essa vontade de vida transforma-se numa potência afirmativa, acentuando e intensificando a riqueza de um presente que se esgota em si mesmo, encontrando nesse esgotamento a garantia de sua própria recondução e continuidade. É nesse sentido que a velha esperança da apocalíptica batalha final entre o bem e o mal sai de cena e dá lugar a uma corajosa luta inicial. Sem armas conhecidas, em território neutro e sem inimigos definidos. E ainda, essa luta inicial deve restaurar uma concepção, uma visão de mundo articulada a uma ética que desenvolva elos comuns de sobrevivência e sociabilidade<sup>187</sup> e encaminhe a humanidade, ou melhor, os fragmentos de humanidade, a um necessário mundo melhor.

---

<sup>186</sup> Plebe Rude. Bravo Mundo Novo. In: *Nunca Fomos Tão Brasileiros*. EMI-Odeon, 1987.

<sup>187</sup> MORIN, Edgar. O Pensamento Socialista em Ruínas: O Que Se Pode Esperar? In: MORIN, Edgar. *op.cit.*, p.35.

O pensamento ocidental parece ser pautado no mito judaico-cristão da salvação e do alcance do Éden no pós-morte. As narrativas legitimadoras existentes prometiam a salvação num fim anunciado, no paraíso terrestre. Esse paraíso, contudo, não veio. A morte não trouxe a salvação ou a redenção tão anunciadas, trouxe sim o significado da tragédia da existência, uma alvorada sem sol, tenebrosa, voraz. A partir das canções, é possível perceber que os anos de 1980 revelaram uma vontade-de-vida no pós-morte que se constrói, reconstrói e se ramifica na vivência diária. Revela uma existência em si, um simples estar-vivo, descomprometido em “resolver os problemas do mundo”, sem bandeiras a serem levantadas, mas portador de uma virulenta crítica ao mundo, ao tempo, às hipocrisias da sociedade. O século XX morria prematuramente. Morria pelas mãos e vozes de uma parcela da juventude que fora criança durante a Ditadura Militar e que sem compromissos com o amanhã, até porque ele poderia não chegar, existiu de maneira exagerada. Apenas queriam e precisavam estar vivos. A canção *Infinita Highway* da banda Engenheiros do Hawaii, numa clara alusão à vida como estrada infinita a ser seguida e enfrentada traz consigo todos esses conjuntos de referências sociais:

Estamos sós e nenhum de nós sabe exatamente onde vai parar  
Mas não precisamos saber pra onde vamos, nós só precisamos ir  
Não queremos ter o que não temos... nós só queremos viver  
Sem motivos, nem objetivos, estamos vivos e isso é tudo  
É sobretudo a lei da Infinita Highway  
(...)  
Não queremos lembrar o que esquecemos  
Nós só queremos viver  
Não queremos aprender o que sabemos  
Não queremos nem saber  
Sem motivos, nem objetivos  
Estamos vivos e é só  
Só obedecemos a lei da Infinita Highway  
(...)  
Estamos sós e nenhum de nós sabe onde quer chegar  
Estamos vivos, sem motivos  
Que motivos temos pra estar?  
(...)

Eu vejo o horizonte trêmulo, eu tenho os olhos úmidos  
Eu posso estar completamente enganado  
Eu posso estar correndo pro lado errado  
Mas a dúvida é o preço da pureza  
E é inútil ter certeza.<sup>188</sup>

Essa canção poderia ser encarada como um manifesto dessa geração. Carrega um grande conjunto explícito de referências partilhadas naquele fim de século. Versos como “sem motivos, nem objetivos / Estamos vivos e é só” ou “estamos sós e nenhum de nós sabe onde quer chegar” canta a ausência de bandeiras e referências de uma parte da juventude brasileira. Sugere um estar-vivo, um querer-viver sem finalidades externas ou lugares mitológicos a serem alcançados. De forma consciente ou não o fato é que as letras, a sonoridade e forma como se cantava as canções do *rock* nacional dos anos de 1980 demonstram uma condição de incerteza, já que “é inútil ter certeza”, e mostram um tempo em que a humanidade se encontrava numa fronteira temporal, num entre-lugares que somente daqui a alguns anos poderem delinear com mais clareza o que nasceu com o fim da década de 1980. “Em toda fronteira tem arames rígidos e arames caídos”<sup>189</sup>. Quem enfrentou a última década do século XX enfrentou os arames da descrença com o amanhã, a impossibilidade da Utopia nos moldes modernos, abandonou a patrulha ideológica. Mas pode também derrubar muitas cercas com violentos acordes, pintura no rosto, pincel ou câmera na mão. Nublou o limite, apagou as luzes – acendeu outras – e passou a pisar em terreno estranho.

---

<sup>188</sup> Engenheiros do Havvaí. *Infinita Highway*. In: *Longe Demais das Capitais*. RCA, 1986.

<sup>189</sup> BHABAH, Homi K. *op.cit.*, p. 349.

## **AIDS e a Alegoria da Morte**

O fim de algumas Eras, o término de determinados períodos da História parecem vir acompanhados por doenças de morte inexorável. A morte física acompanha a morte simbólica. Se a Idade Média foi sepultada pela terrível Peste Negra, o século XX padeceu sob o pavor causado pela Síndrome da Imunodeficiência Adquirida. Nos anos de 1980, a AIDS foi encarada, vista e sentida pela sociedade como uma peste que arruinaria a humanidade<sup>190</sup>. Uma doença de anunciada morte, de fatal inevitabilidade. Embora eu reconheça um início para a década de 1980 em 1978, é em 1980 que ocorre um fato absolutamente simbólico: a morte de John Lennon. Toda uma geração que acreditou no sonho, no futuro, na possibilidade de se fazer a revolução mundial, preconizada em 1968 simbolicamente morreu naquele dia 26 de abril. A década começa com morte e segue dialogando com ela, contudo, na perspectiva de uma vida após a morte, em outras palavras, no surgimento do novo, de um novo tempo, de novas perspectivas.

Na década de 1980, mesmo tendo nascido sob o rótulo conservador de “câncer gay”, a AIDS<sup>191</sup> deu origem a fobias e temores, atormentou todos os segmentos sociais com sua possibilidade irrevogável da morte trágica. As doenças metaforizadas, como a AIDS, podem atormentar a imaginação coletiva, levando a uma morte sofrida ou imaginada como tal. Ela é também muitas vezes encarada como uma doença social na medida em que há um processo de vergonha na publicização dessa doença e de culpabilidade por ter contraído o vírus responsável pela síndrome. Um dos meus entrevistados deixa transparecer todo o

---

<sup>190</sup> SONTAG, Susan. *AIDS e Suas Metáforas*. São Paulo: CIA das Letras, 1989, p. 79.

<sup>191</sup> A primeira vez que se ouviu falar da doença foi em 1981 quando cinco homens homossexuais morreram de uma “estranha infecção”. Mas o vírus HIV só foi isolado em 1983 pelo francês Luc Montagnier. In: ALEXANDRE, op. cit., p.299.

medo, todo o trauma gerado pela doença. Tanto é que ele nem fala o nome AIDS, prece evitar a lembrança. Lembrança que gera dor, angústia, medo, perda e dúvida. O silêncio parece abrandar a companhia indesejável:

Vários amigos meus morrerem disso (pausa) não gosto nem de falar muito, porque se eu tô vivo e não peguei isso foi por um simples acaso. Eles morreram sem nem saber ao certo do que tavam morrendo. Essa coisa parece que matou mesmo que ficou vivo. E quando vi o Cazuzu daquele jeito fiquei até com medo de trepar. Bá ....muda de assunto...<sup>192</sup>

A AIDS leva as pessoas a serem condenadas doentes antes de adoecerem, de apresentarem os sintomas da síndrome. A morte social precede a morte física<sup>193</sup>. Nas entrevistas feitas por especialista na epidemia, a AIDS aparece ainda associada ao medo, à morte certa, à doença sem cura “que acaba com a vida da pessoa”<sup>194</sup>. Portanto, o medo continua mobilizando o velho fatalismo ou a negação. Para uma parcela significativa dos jovens, especialmente o grupo mais vulnerável (à violência, ao desemprego, à pobreza), a Aids é apenas mais um risco<sup>195</sup>.

Mesmo depois do vírus ter sido isolado e a doença identificada, pairava a dúvida global a respeito de sua origem, causa, conseqüência e possíveis curas. Essa insegurança é manifesta e pode ser percebida também em algumas canções do *rock* nacional. *AIDS* do cantor Léo Jaime é a primeira manifestação musical a respeito da Síndrome. Essa canção foge ao estilo do cantor e é cantada e tocada de maneira absolutamente obscura, pesada, passando uma impressão de angústia e medo:

É a última moda que chegou de Nova York  
E deve ser bom como tudo o que vem do norte  
A sua mãe vai gostar  
O seu pai vai achar moderno

<sup>192</sup> Entrevista cedida a Fábio Feltrin por Marco Antônio Araújo em 22 de janeiro de 2005.

<sup>193</sup> *Idem*.

<sup>194</sup> PAIVA, Vera; PERES, Camila; BLESSA, Cely. Jovens e Adolescentes em Tempos de AIDS: Reflexões Sobre Uma Década de Prevenção. In: *Revista de Psicologia da USP*, vol.13, no.1, 2002.

<sup>195</sup> *Idem*.

É mais quente que o inferno  
Essa onda é de morte

*New wave, patins, lennon and tennis nike*  
*Walk man, big mac, fender strato caster*  
Vai pegar, vai pintar até na novela das 8  
E você vai copiar, vai copiar, vai copiar

Aids, não tente colocar *band-aids*<sup>196</sup>

Tanto a letra da canção quanto a entoação dada pelo cantor, ambas em cumplicidade, manifestam de maneira absolutamente irônica a perplexidade, insegurança e desinformação sobre a AIDS; sobre as reais conseqüências dessa nova tragédia que se anunciava. A ironia, estampada nessa canção, é uma típica característica dos discursos do final do século XX, principalmente na mídia<sup>197</sup>. Ela está inserida num processo de intersubjetividade, ocorrendo a partir de um interesse particular de interpretação de um enunciado tido como irônico. A ironia envolve um jogo de palavras portadores de dúvida significância, articulado a um contexto sócio-histórico relacionado. Assim, o entendimento do discurso irônico está relacionado a uma comunidade discursiva, em outras palavras, dentro de um determinado grupo ou segmento social que partilha um conjunto de referências comuns. Léo Jaime coloca a AIDS como uma exportação imperialista dos Estados Unidos, como uma moda, pronta para ser consumida como todas as outras. Compara consumismo à doença, importação de uma moda à morte.

Com o transcorrer da década, a emergência de novos casos e a instauração da doença como uma epidemia, a AIDS estabeleceu-se como metáfora, alegoria, como sinônimo de morte. O trauma social talvez tenha sido maior pelo fato de a emergência de uma nova epidemia catastrófica ter sido negada pelos manuais científicos. A ciência havia assegurado que tais calamidades pertenciam ao passado; trazendo, portanto, tranqüilidade e

---

<sup>196</sup> Léo Jaime. AIDS. In: *Phoda C. Polygram*, 1984.

<sup>197</sup> HUTCHEON, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. New York: Routledge, 1995, p.2.

estabilidade para o caminhar humano em direção ao futuro. A consciência do futuro é um hábito mental observável no século XX. Hábito esse cuja capacidade de avaliar o modo pelo qual as coisas evoluem é um produto inevitável da nossa compreensão dos processos sociais e científicos<sup>198</sup>. Toda essa estabilidade foi abalada e porque não dizer destruída a partir da década de 1980. Como já escrevi, toda uma noção de futuro, de que a ciência seria promotora do bem-estar e as certezas foram destruídas e a AIDS, como morte física, surge como alegoria para a morte desses pressupostos modernos. Ela foi a última voz desse diálogo envolvendo morte nos anos de 1980.

Estabelecer uma relação entre AIDS, anos de 1980, e *rock* nacional é forçosamente fazer referência a Cazuza. Além de ter sido a primeira figura pública a assumir ser portador do vírus causador da síndrome, a sociedade brasileira assistiu atônita ao avanço da doença e as trágicas conseqüências ao corpo do artista. Seu visível definhamento, sua “agonia em praça pública”, como publicou, de forma absolutamente sensacionalista, a revista *Veja* em 26 de abril de 1989<sup>199</sup>, só fez aumentar o pavor da AIDS, não só pela inevitabilidade da morte, como também por sua desumanização, por sua desfiguração no real sentido desse termo.

O já citado LP *Ideologia*, de 1988, foi composto por Cazuza sob o impacto da descoberta de ser portador do vírus HIV<sup>200</sup>. As letras e a forma com que o artista as interpreta deixam claro essa vinculação. Na canção que leva o mesmo nome do álbum há

---

<sup>198</sup> SONTAG, *op. cit.*, p.105.

<sup>199</sup> A revista traz Cazuza na capa praticamente sem cabelo, com a pele já marrom em decorrência do AZT (Azidotimidina, droga utilizada por pacientes portadores do vírus causador da Síndrome) e estampando uma magreza cadavérica. Ele era colocado como morte antes de morrer. Essa matéria gerou repúdio e indignação por parte da família e amigos de Cazuza. Tanto é que um grupo de artistas escreveu um manifesto condenando a forma como a revista *Veja* tratou a notícia.

<sup>200</sup> Uma parte das letras foi escrita durante sua internação no *New England Medical Center*, em Boston, EUA, em 1987. In: SA, Jussara Bittencurt. *Cazuza: O Tempo Não Pára. Florianópolis* [Dissertação de mestrado em Letras], 2000, p.65.

as referências de um tempo histórico que se encerrava, assim como se encerrava a vida de Cazuzza.

(...)  
Meu prazer  
Agora é risco de vida  
Meu *sex and drive*  
Não tem nenhum *rock and roll*  
Eu vou pagar a conta do analista  
Pra nunca mais saber quem eu sou  
Ah! Saber quem eu sou.  
(...)<sup>201</sup>

Cazuza iguala prazer ao risco de vida, numa nítida alusão ao sexo<sup>202</sup>. Ele canta esses dois versos, enfatizando a palavra *prazer* que acaba se perdendo com uma pronúncia mais solta quando então ele denuncia no que havia se tornando sua busca. Os versos de *Ideologia* desfilam uma sucessão de desilusões, fechamento de caminhos e mortes que são cantadas em tom melancólico. Desfilam o encerramento, a morte de todas as ideologias até então conhecidas, inclusive a do amor livre, pregada pelas gerações passadas. Essa prática, essa bandeira perdera o sentido com a emergência da AIDS. O amor livre poderia ocasionar a morte, por isso, como outras ideologias modernas, morreu. Contudo a canção do *rock* nacional, e de Cazuzza, que melhor consegue um diálogo com o tempo e partilha de elementos possíveis de interpretar o impacto da AIDS nos anos de 1980 é *Boas Novas*, do disco *Ideologia*. Os arranjos da canção composta por versos rápidos e uma pulsante melodia em perfeita cumplicidade com a interpretação de Cazuzza transmitem, também em tom de ironia, as “boas novas” ao mundo. Como se fora um profeta, o artista proclama o novo, uma nova abertura. Cazuzza anuncia o começo do nada. As boas novas é a macabra morte trazida pela AIDS.

---

<sup>201</sup> Cazuzza. *Ideologia*. In: *Ideologia*. Polygram, 1988.

<sup>202</sup> Como é sabido, o vírus da AIDS é passada pelo sangue contaminado ou pelo contato sexual com uma pessoa infectada sem a devida proteção.



Poetas e loucos aos poucos  
Cantores do porvir  
E mágicos das frases  
Endiabradas sem mel  
Trago boas novas  
Bobagens no papel  
Balões incendiados  
Coisas que caem do céu  
Sem mais nem porquê

Queria um dia no mundo  
Poder mostrar o meu  
Talento pra loucura  
Procurar longe do peito  
Eu sempre fui perfeito  
Pra fazer discursos longos  
Fazer discursos longos  
Sobre o que não fazer  
O que é que eu vou fazer?

Senhoras e Senhores,  
Eu trago boas novas  
Eu vi a cara da morte  
E ela estava viva, viva  
Eu vi a cara da morte  
Ela estava viva-viva.

Direi milhares de metáforas rimadas  
E farei  
Das tripas, coração  
Do medo, minha oração  
Pra não sei que deus, “H”

Da boa partida  
Na hora da partida  
A tiros de vamos pra vida  
Então vamos pra vida.<sup>203</sup>

A canção anuncia o fim aos seus receptores / ouvintes / consumidores, em alta voz, num mesmo acorde, permanecendo no mesmo tom, pelo menos até o verso “sem mais nem porquê”. O ritmo acelerado da canção parece expressar um desejo de não haver demora nem sofrimento com a morte. Há, contudo, alterações na voz e no ritmo da canção, trazendo a contradição e o conflito da vontade de vida, com a morte inevitável. No citado

---

<sup>203</sup> Cazuza. Boas Novas. In: *Ideologia*. Polygram, 1988.

verso, “sem mais nem porque”, a voz se alonga num “iê, iê, iê”, reforçando uma aparente despreocupação com a condenação à morte se compararmos com o verso “Eu vi a cara da morte / E ela estava viva, viva”.<sup>204</sup> O adjetivo “viva” desse último verso também traz contradições, pois ao mesmo tempo em que é gritado / cantado num ato de desespero frente a incômoda companhia da AIDS, também é um desejo de vida, de continuar a vida, de viver que é reforçado no último verso da canção: “Então vamos pra vida”. Cazusa encerra a canção com um chamamento para vida e de maneira emblemática encerra seu anúncio cantando com a palavra “vida”. A AIDS ironicamente aparece como paixão, como potência de vida. Por ser uma doença biológica e social ela dá uma noção de finitude ao ser humano causando pavores de toda ordem. Isso potencializa o desejo de vida, que passa a ser experimentada de maneira mais intensa<sup>205</sup>.



Figura 9: Cazusa no seu último show. In: Revista *Super Interessante*. Ed. Especial, 2005.

<sup>204</sup> SA, *op.cit.*, p. 69.

<sup>205</sup> *Idem.*

Embora a letra seja de Lobão, foi na voz de Cazuza que a canção *Vida louca, vida* ficou conhecida e ganhou uma identidade, um sentido<sup>206</sup>. Ela parece resumir perfeitamente a maneira como os jovens perceberam a passagem do tempo nos anos de 1980. Essa década parece ter passado com a velocidade de um *clip* de *rock'n'roll*, porém com a intensidade de uma avalanche. A falta de referências no passado e no futuro fez com que um segmento da juventude brasileira encontrasse no presente seu único tempo conhecido, enfatizando a agoridade da existência. Isso provocou uma vivência intensa, constante e exagerada das experiências, pois era preciso viver tudo ao mesmo tempo, antes que o dia não mais amanhecesse, no caso de Cazuza antes que a AIDS o levasse. A parte do refrão, vida louca, vida / vida breve é falada por Cazuza, na tentativa de afirmação veemente do sentido da letra.

(...)  
Perde logo a noção do perigo  
Todos os sentidos  
Você passa mal  
Vida louca vida  
Vida breve  
Já que eu tudo posso, te levar  
Quero que você me leve  
Vida louca vida  
Vida imensa  
Ninguém vai nos perdoar  
(...)<sup>207</sup>

“O tempo não pára”, já dissera Cazuza em outra canção. A AIDS é uma doença do tempo cuja caminhada, assim como a caminhada da década de 1980, é para a morte. O futuro é morte: *no future*. O sangue, emanante corpóreo de vida, na medida que irriga e percorre as veias, leva e espalha o vírus causador da mortífera síndrome. Por portar a inevitabilidade o vírus HIV tornou-se sinônimo de morte, alegoria de um tempo que se

---

<sup>206</sup> [www.uol.com.br/lobao](http://www.uol.com.br/lobao).

<sup>207</sup> Lobão. *Vida Louca Vida*. In: *Vida Bandida*. Polygram, 1987.

encerrava. Metáfora para o fim das velhas certezas, das ideologias e projetos de sociedade que padeceram frente à falta de reverberação e potência de identificação na sociedade. Contudo, de forma alguma a década de 1980 foi o grande portal para a cristalização do pensamento único e conservador, para o niilismo, para o fim da história ou para outras previsões apocalípticas. Não houve abismo. Nessa década surgiram novas manifestações, novas relações sociais, formas de organização social, formas de ler, sentir e expressar o mundo. Toda fronteira, ainda que esfumaçada, é o lugar onde o velho e o novo se encontram, onde há o fim e início de alguma coisa.

## Terceiro Capítulo

### Vivendo o Presente, Pisando em Escombros

A história é objeto de uma construção cujo lugar não é o tempo homogêneo e vazio, mas um tempo saturado de “agoras”<sup>208</sup>.

#### ***Até quando esperar?***<sup>209</sup>

Nos anos 80, a meninada começou a falar o que interessava realmente a ela de modos mais direto. De amores desgraçados, da rua, sem ter que falar da política de cercamento, de ‘vamos tomar o poder’! Pra fazer o que com ele?<sup>210</sup>

A salvação terrena prometida pela militância comunista virou escombros. O futuro parece ter virado fumaça, nuvem, bruma. Não era mais possível projetar anseios e sonhos no amanhã. Dessa forma as temáticas das canções não poderiam mais ser a busca por uma sociedade perfeita ou a tomada do poder pelas massas libertadas das garras da alienação; a linearidade judaico-cristã da história fora rompida. A própria sonoridade do *rock* traz essa inviabilidade da espera da doce alvorada. O *rock* é rápido, é a música do instante. Ele oferece a possibilidade de uma relação intensa, forte, viva e até dramática entre o ouvinte-receptor, o grupo, o tempo e o mundo circundante<sup>211</sup>. Essa relação só é possível por conta de uma sonoridade intensa de timbre hiperbolizado que rompe com as elementares

---

<sup>208</sup> BENJAMIN, Valter. *Obras Escolhidas II*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

<sup>209</sup> Título de uma canção da Plebe Rude que será analisada neste capítulo. In: *O Concreto Já Rachou*. EMI, 1984.

<sup>210</sup> Entrevista cedida por Eziquiel Neves, produtor musical nos anos de 1980 que foi o responsável pela descoberta de Cazuza e do Barão Vermelho. In: BRYAN, *op. cit.*, p. 78.

<sup>211</sup> FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. São Paulo: Forense Universitária, 2001, p. 393.

cadências tonais de base<sup>212</sup>, em outras palavras, a harmonia é rasgada pela sonoridade da voz e da guitarra e golpeada pelos decibéis da bateria. Voz e instrumentos misturam-se devolvendo à música seu caráter ritualístico, tribal, de celebração. Neste caso, de celebração do instante, do momento, do agora, da vida.

A temporalidade presentista, na qual as bandas estão inseridas, acaba por conduzir a temática das letras para o cotidiano, para a trama de relações sociais do indivíduo consigo mesmo, com seu grupo e o mundo. Essas relações do tempo vivido são apreendidas e externalizadas pelas canções e por todo um conjunto de símbolos e práticas forjadores de identificação. As letras sugerem um aprisionamento no presente, tendo em vista a negação dos marcos e elementos significantes do passado e a impossibilidade de se alcançar o futuro. Isso está expresso na canção *Inocências* da banda carioca Biquíni Cavado:

Trago em mim recordações  
Que não sei se são troféus ou fardos  
Pois estão somente estampadas na memória  
Mas quem vai saber?

São só as velhas coisas ditas e sabidas  
Por todos e por ninguém  
Lembranças perdidas sem sentido  
Mas juntas pra mim parecem música

Nessa estrada já fui pra todo lado  
Tive quase tudo e por ser quase tive nada  
Rodando na ciranda que separa o joio do trigo  
Eu vou dançando,  
Vou lembrando do primeiro prazer de estar vivo  
Inocências da primeira vida  
Na ciranda da primária vida

Eu trago em mim momentos  
Que não se dizer se são fortes ou fracos  
Dúvidas que dançam soltas na ciranda  
Mesmo que eu hesite em ir pra dança

No fim são só velhas coisas

---

<sup>212</sup> WISNIK, José Miguel. *O Som e o Sentido: Uma Outra História das Músicas*. Companhia das Letras. 2ª ed. São Paulo: 2004. p. 216.

Ditas e vividas  
Por todos e por ninguém  
Lembranças perdidas sem sentido  
Mas juntas pra mim parecem música

Nessa estrada já fui pra todo lado  
Tive quase tudo  
E ao longo da ciranda  
Das inocências sou lembranças  
Sou lembranças da primeira vida.<sup>213</sup>

Há nos versos “Eu trago em mim recordações / Que não sei se são troféus ou fardos”, a dúvida quanto a real valoração daquilo que acabou, que se extinguiu. Isso é reforçado nos versos “Isso são velhas coisas ditas e sabidas / Por todos e por ninguém” em que há a imagem do velho, do que já passou e possuía certa reverberação na sociedade, mas que perdeu o sentido no fim do século XX. Vários foram os caminhos, várias foram as possibilidades, sonhos e projetos. “Nessa estrada já fui pra todo o lado”, mas os antigos caminhos conhecidos agora levam a lugar nenhum. Mais longe de ter um final trágico, o intérprete da canção chama a todos, despretensiosamente, para dançar e lembrar do “prazer de estar vivo”, ou seja, buscar o novo, o recomeço que partiria da banalidade do cotidiano, da experiência do agora.

Não é meu objetivo nesse trabalho analisar as capas dos discos, contudo não poderia deixar de mencionar a enigmática capa do LP *A Era da Incerteza* do Biquíni Cavado. Uma capa simples. Duas fotos, o nome da banda e o título do disco. Seria uma capa comum não fosse o fato de cinco jovens estarem olhando o horizonte. Mas estariam eles olhando a alvorada ou o poente do sol? *A Era da Incerteza* é o fim do antigo ou início de algo novo? São perguntas sem resposta se nos ativermos à luminosidade estampada na capa.

---

<sup>213</sup> Biquíni Cavado. Inocências. In: *A Era das Incertezas*. Polygram, 1986.



Figura 10: Capa do LP *A Era da Incerteza* da banda Biquíni Cavado.

Essa dubiedade está também nas canções, mas talvez seja justamente aí que resida esse complicado jogo de referências que estava posto no fim do século XX. A fronteira estava colocada. O novo e o velho confundiam-se. Nesse caso, as bandas do *rock* nacional trouxeram toda uma rede de significâncias centradas nas suas experiências mais próximas. Essas experiências que desfilam pelas canções remetem à condição de parte da juventude urbana das camadas médias em um mundo não muito amistoso. O conflito com os pais, com a lógica da linearidade da vida burguesa; os momentos de ruptura, a fragilidade juvenil, a transitoriedade; os momentos em grupo; o constante embate com a ordem, a hipocrisia do mundo e as várias dúvidas geradoras de dor são cantadas pelas bandas de uma maneira geral. Herbert Vianna, vocalista dos Paralamas do Sucesso, em uma entrevista falou sobre a relação das bandas com a juventude de classe média urbana:

No Brasil se faz rock desde os anos 50, mas nunca foi uma coisa assim adaptada à realidade do jovem brasileiro médio. Sou suspeito pra falar,



mas acho que nossa geração está produzindo a manifestação mais original do rock no Brasil.<sup>214</sup>

Sem entrar no debate sobre a originalidade do *rock* produzido nessa década, pois Herbert está falando do seu espaço social, de fato as canções parecem estar “adaptadas à realidade”, pois são jovens falando de suas experiências que de alguma forma são compartilhadas por uma boa parte das pessoas da mesma faixa etária naquele momento. Por isso é possível afirmar que o crescimento da importância das bandas do *rock* nacional dos anos 1980 indica que as canções assumiram um papel de expressão das experiências e sentimentos de toda uma geração identificada com o *rock*.

Essa acentuação das temáticas cotidianas em hipótese alguma é um retraimento narcísico ou uma rabiscada frivolidade individualista. É na verdade um recentramento em algo próximo - do domínio da localidade - uma maneira de viver no presente e coletivamente a angústia de um tempo. Angústia esta não só de um momento histórico em que as antigas certezas estão destruídas, como também de um período da vida – a juventude – em que revoltas, medos e dores de toda ordem estão em pleno convívio diário. As bandas são originárias e fonte de expressão dos fenômenos constituintes da prática política do cotidiano. Essa noção mais ampla de política, desvinculando-se das bases reflexivas tradicionais, está inscrita numa outra lógica. Renato Russo afirma essa maneira distinta de politização:

O artista não deve se envolver em política partidária. Faço uma política diferente: falo de coisas que interferem na minha vida. Em outra época, talvez, não estivesse falando “que país é este?”. Para mim vai ser muito fácil fazer uma música sobre alguém que perdeu o emprego porque estou vendo isso, tenho muitos amigos nessa situação. São coisas que me tocam emocionalmente.<sup>215</sup>

---

<sup>214</sup> Jornal *Zero Hora*. Porto Alegre, 15 junho de 1986.

<sup>215</sup> Jornal *O Estado*. Florianópolis, 17 de julho de 1988.

Essa entrevista é bastante significativa, pois faz referência à saturação do político entendido como um projeto longínquo e aparado numa lógica racional, abrindo espaço para a recuperação da importância das relações cotidianas de “proxemia”<sup>216</sup>. Uma outra idéia de política passa a ser praticada. O que estava vislumbrado no futuro, o que era esperado no devir da sociedade perfeita torna-se visível, palpável. O *rock* possui uma especial habilidade de criar sentimento em comum fazendo uma mediação entre a conjuntura de um determinado momento com as emoções vividas no âmbito privado.<sup>217</sup>

Essa transfiguração do político remete-se ao doméstico, a uma cultura do sentimento que passa a ser uma forma de expressão. A canção *Até quando esperar?*, da banda de brasiliense Plebe Rude, é uma manifestação sonora e poética do que era visto em qualquer cidade brasileira. A vergonhosa distribuição de renda, crianças de rua, trabalho infantil, pobreza povoam o cotidiano dos brasileiros. Mas o ponto principal da canção é uma dura e seca crítica ao valor moral da caridade, tão disseminado na sociedade ocidental-cristã:

Não é nossa culpa nascemos com a tensão  
Mas isso não é desculpa pela má distribuição  
Com tanta riqueza por aí onde é que está?  
Cadê sua fração?

Até quando esperar e cadê a esmola que nós demos?  
Sem perceber que aquele abençoado  
Poderia ter sido você

Com tanta riqueza por aí onde é que está?

---

<sup>216</sup> Maffesoli afirma que com a destruição das ideologias modernas e da perda do sentido clássico de militância política as novas tribos, o novo ideal comunitário é alimentado pelas realções de vizinhança, de proximidade. In: MAFESSOLI, Michel. *A Contemplação do Mundo*. Editora Artes e Ofícios, Porto Alegre, 1995, p. 46.

<sup>217</sup> “The politics of rock music abided in its particular ability to enchain repressed energies and to create a feeling of community. Rock music, its vigorous rhythm, its vital and breathless beats, somehow penetrates into the pores even if, following the pessimistic trends of eighties, the lyrics a negative view of the contemporary chaos”. In: MADEIRA, Angélica. *Rhythm and Irreverence: Note about the rock music movement in Brasilia*. In: *Popular Music and Society*. Vol 15, nº 4. Bowling Green State University Popular Press, 1991, p.36.

Cadê sua fração?  
Até quando esperar, até me ajoelhar  
Esperando a ajuda de deus

Posso vigiar seu carro, te pedir trocados?  
Engraxar seus sapatos?

Sei  
Não é nossa culpa nascemos já com a tensão  
Até quando esperar, até me ajoelhar?<sup>218</sup>

As coisas que “tocam emocionalmente” e que interferem na vida são sintomas do surgimento de uma densa solidariedade orgânica. A música exerce um papel fundamental nessa lógica. Ela cria uma emoção e uma vivência em comum, condensando o sentimento comunitário e fortificando a existência coletiva. Várias são as canções semelhantes a essa da Plebe Rude em que as mazelas cotidianas são cantadas. Dessa forma a lamentação pela suposta explosão do espaço público, a ênfase no individualismo privatizador e a perda do sentido cívico é um grave erro. Isso porque há todo um conjunto que podemos chamar de micropolítica, que existe nas rachaduras, nas brechas do existir e que está em constante oposição à macropolítica dos grandes conjuntos e narrativas. É na constituição dessas fronteiras que acaba por se construir o novo, o inesperado, onde as possibilidades de movimento rompem com as tecnologias disciplinares e civilizadoras.<sup>219</sup>

### **O mergulho do presente**

A destruição do passado, ou melhor, dos mecanismos sociais que vinculavam as experiências pessoais de parcela da juventude às das gerações anteriores, esse mergulho no presente, é um fenômeno do final do século XX<sup>220</sup>. A parcela da juventude identificada com os elementos trazidos pelo *rock*, a partir do final da década de 1980, parecem viver

---

<sup>218</sup> Plebe Rude. Até Quando Esperar? In: *O Concreto Já Rachou*. EMI, 1984.

<sup>219</sup> DELEUZE, Giles. *Conversações*. 34 Literatura: Rio de Janeiro, 1996, p. 61.

<sup>220</sup> HOBBSAWN, *op. cit.*, p.13.

numa espécie de presente *continuum*, ou numa constante presentificação do futuro em suas experiências, sem manterem relação orgânica com o passado<sup>221</sup>. Isso possibilitou a construção de novas sociabilidades e, assim, a chance do recomeço, inclusive para o Brasil. Na política também havia recomeços. O Brasil passava pelo longo processo de abertura e redemocratização após anos sob a égide de um regime militar.

Reconhecer a possibilidade do recomeço, almejar o percurso de novos caminhos parece inundar a investida com odores otimistas. A experiência do presente experimenta o explosivo das possibilidades da agoridade, depara-se com o fantástico e com o horror de todos os dias, propiciando a necessidade de encontrar uma saída, de elaborar um novo projeto, ainda que efêmero. É como andar sem mapa numa desconhecida, caótica e barulhenta metrópole. Muitos perderam a dimensão do fim. Uma saída torna-se urgente, contudo ela não está nem no passado, nem pronta no futuro: “Os momentos felizes não estão escondidos nem no passado, nem no futuro,”<sup>222</sup>. Não só Marina cantou o presente como o único tempo vivido, como também a banda paulista Ira! que na canção *Flores em Você*, cujos arranjos são feitos com violinos, canta o desejo de viver, de experimentar o presente. É uma canção que traz explícito o ideal do recomeço a partir do agora:

De todo o meu passado  
Trago más recordações  
Quero viver meu presente  
E lembrar tudo depois  
Nessa vida passageira  
Eu sou eu você é você  
(...)<sup>223</sup>

Em uma entrevista, Renato Russo falou que não lhe interessavam os fins ou os meios<sup>224</sup>, eram os começos suas grandes preocupações. Nas canções que analisei e em

---

<sup>221</sup> *Idem*.

<sup>222</sup> Marina Lima. À Francesa. In: *Próxima Parada*. PolyGram, 1989.

<sup>223</sup> Ira! Flores em Você. In: *Vivendo e Não Aprendendo*. Warner, 1986.

tantas outras que ficaram de fora é possível reconhecer a tentativa de desenvolver condutas de preservação pessoal ou grupal, viver a intensidade do possível a todo instante; celebrar a vida. O investimento é no presente; é vivenciar os sabores proporcionados pela experiência cotidiana, do doméstico, pois o futuro, como já escrevi, é reduzido à indeterminação, radical indeterminação onde a concretude clara e distinta do cientificismo transforma-se em efêmeras metáforas vagando em nuvens. Isso conduz as pessoas a uma espécie de vertigem esquizofrênica, esse conviver com inúmeras situações no mesmo espaço de tempo. Isso está claro na canção *Eu Era Um Lobisomem Juvenil* da Legião Urbana. Nela o futuro passa a ser presentificado:

Tudo acontece ao mesmo tempo  
Nem eu mesmo sei direito  
O que está acontecendo  
E daí, de hoje em diante  
Todo dia vai ser o dia mais importante.<sup>225</sup>

São tantas as informações, situações, barulhos, imagens, preocupações, dúvidas assolando as pessoas. Contudo, no último verso o autor da canção aponta a existência de possibilidades. Esse caminho é saborear o agora, o instante o presente e vivê-lo da maneira mais intensa possível, pois a única certeza concreta ainda existente era a de estar vivo. Na canção *AA UU* a banda paulista Titãs também aborda a temática da grande quantidade de situações em que se está imerso e o quanto isso pode causar angústia e desconforto. Denuncia mecanismos de controle aos quais os trabalhadores estão subjugados dentro da lógica capitalista. Nela, a duplicidade letra-voz parece muito bem construída, juntamente com uma sonoridade ácida rasgada pela guitarra na introdução. Todo esse conjunto dá à

---

<sup>224</sup> Revista *Bizz*. São Paulo, abril de 1987.

<sup>225</sup> Legião Urbana. *Eu era um Lobisomem Juvenil*. In: *As Quatro Estações*. EMI-Odeon, 1989.

canção uma identidade quase tribal enfatizada pelos berros “*aa uu*” e pela forma quase gritada como o intérprete a canta.

AA UU AA UU  
AA UU AA UU  
Estou ficando louco de tanto pensar  
Estou ficando rouco de tanto gritar

AA UU AA UU  
AA UU AA UU  
Eu como, eu durmo, eu durmo, eu como  
Eu como, eu durmo, eu durmo, eu como  
Está na hora de acordar  
Está na hora de deitar  
Está na hora de almoçar  
Está na hora de jantar

AA UU AA UU  
AA UU AA UU  
Estou ficando cego de tanto enxergar  
Estou ficando surdo de tanto escutar

AA UU AA UU  
AA UU AA UU  
Não como, não durmo, não durmo, não como  
Não como, não durmo, não durmo, não como  
Está na hora de acordar  
Está na hora de deitar  
Está na hora de almoçar  
Está na hora de jantar<sup>226</sup>

O historiador que pretende trabalhar com um artefato artístico-cultural precisa explorar as camadas de sentido explícitas ou obtusas dentro de uma determinada obra, a canção no meu caso, porque assim perceberá os sintomas do que está acontecendo na sociedade, no que ela está se tornando<sup>227</sup>, com a classe ou grupo com o qual possui laços de identificação. Dentro disso, é possível afirmar que o *rock* vai muito além de uma mera resistência. Ele cria atitudes, inventa, utiliza-se de subterfúgios para expressar-se e

---

<sup>226</sup> Titãs. AA UU. In: *Cabeça Dinossauro*. WEA, 1986.

<sup>227</sup> NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000, p.32.

expressar um sentimento de mundo<sup>228</sup>. Essas maneiras de fazer constituem as táticas necessárias que as pessoas dispõem para reapropriarem o espaço, reorganizá-lo e reajustá-lo. É todo um esforço, uma disposição de criação, por isso essas táticas ou maneiras de fazer estão ligadas a artefatos culturais.

A última estrofe da canção, após o primitivo grito “aa uu”, têm os dois primeiros versos iniciados pela palavra “não”. Esse “não” é enfaticamente pronunciado pelo intérprete que junta letra e voz para expressar a negação da vigilância e da ordenação esquemática planejada para o cotidiano. É importante desvendar a astúcia presente nas ações, elas driblam a eterna engenharia homogeneizante do modo de vida; construindo, portanto, uma maneira peculiar de existir, um cuidado de si<sup>229</sup>; ou pelo menos parece ser uma tentativa a partir da música, do *rock*.

O *rock* se traduz numa linguagem ágil, carregada de significações coletivas, provocando experiências emocionais intensas, vividas por cada ouvinte-consumidor no singular<sup>230</sup>. Música sempre causa algum tipo de reação e ao reagir de forma afetiva a um determinado estilo musical, o sujeito estabelece laços conectivos com os artistas e com

---

<sup>228</sup> Quando Deleuze afirma que a subjetivação é a produção dos modos de existência ou estilos de vida ele está definindo a ética foucautiana. Para Foucault a ética totalmente distinta da moral. A ética é entendida pelo filósofo como técnicas de subjetivação ou procedimentos (tecnologias de si), o cuidado de si. O homem é arremessado num mundo alheio à sua vontade e o fenômeno da abertura advém das circunstâncias deste mundo, ou seja, ele existe no sentido preciso de ser fora de si. Como modo existencial, o ser-no-mundo jamais é simplesmente dado, mas sim constitui um modo próprio do ser-aí. A experiência do ser-no-mundo pressupõe o mundo como um habitar tranquilizante e seguro. Baseado em Heidegger, Foucault também adota o sentido de habitar para sua ética. Por isso podemos dizer que a ética é uma estética existencial. Dessa forma há uma diferença entre resistir e criar atitudes. Quem resiste responde a alguma coisa. Sua ação é reativa e tem seu sentido naquilo que gerou. Criação supõe o completamente novo, o que tem sentido essencialmente positivo. As pessoas criam formas de estar nesse mundo. Criam uma arte de existir. Cf. DELEUZE, Gilles. *Foucault*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1986.

<sup>229</sup> MAFFESOLI, Michel. *A Conquista do Presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984, p.14.

<sup>230</sup> MAHEIRIE, *op.cit.*, p.42.

outros fãs daquelas canções, permitindo a criação de comunidades afetivas. O *rock* da década de 1980 parece ter intensificado essa relação<sup>231</sup>:

O cara estava voltando da escola, se sentindo um merda, solitário, aí ouviu a música e diz: 'pô, esse aí sou eu, não estou sozinho no mundo'. E, de repente, estávamos dizendo o que todo mundo queria dizer.<sup>232</sup>

Nesse fragmento de entrevista podemos localizar o sujeito num determinado contexto cultural e também político, além de perceber como o *rock* pode apontar discussões, indica um estado de coisas, traz sintomas percebidos 1980. É com as canções, e todo o conjunto estético dos grupos, que as insatisfações, medos, angústias, experiências e vontades ganham a cumplicidade dos artistas e dos outros fãs, podendo transformar um determinado estilo num fenômeno de massa. O *rock*, e suas variantes estilísticas, é um indutor de identificação na medida que ele potencializa agrupamentos, sensibilidade comuns e promove um estar-junto desprezioso, definindo o espaço da juventude na sociedade. Um estar-junto voltado para o instante, para o agora da existência na partilha dos momentos de prazer<sup>233</sup>. A música de qualquer estilo ou sonoridade pode traduzir-se numa linguagem afetiva e atua como mediadora entre as construções coletivas e os processos de identificação transitórios, sempre estabelecendo nexos, vinculações com o contexto social no qual a canção está inserida.

Rock music developed one element of a complex cultural context. Within this context, at given time, its playing styles and stylistic forms acquire a specific significance, import meanings and values which allow it to function as a medium for experience of everyday life. Rock music is a reflection of reality not mere entertainment.<sup>234</sup>

---

<sup>231</sup> Contudo este não é um trabalho de recepção musical, não faz parte das minhas preocupações a forma como o *rock* foi apropriado e recebido pelos ouvintes-consumidores.

<sup>232</sup> Entrevista cedida por Leoni, ex integrante da banda Kid Abelha e os Abóboras Selvagens que depois em carreira solo acabou escrevendo canções para várias bandas. In: Bryan Guilherme, *op. cit.*, p. 126.

<sup>233</sup> MAHEIRIE, *op. cit.*, p.44.

<sup>234</sup> WICKE, Peter. *Rock Music: Culture, Aesthetics, Sociology*. Cambridge University Press, 1995, p.73.



Embora ele não seja mero entretenimento, ele também é entretenimento, é diversão. O *rock* é coletividade, é agrupamento, seja num *show*, seja numa festa. É a união entre crítica e divertimento, como já foi escrito no primeiro capítulo, justamente pela íntima relação que o *rock* estabelece com o cotidiano. Experimentar a vivência cotidiana é depositar toda a importância num presente caótico a ser vivido numa intensidade tamanha que transcenda as projeções mentais de um radioso amanhã<sup>235</sup>. O agora deve ser usufruído ao máximo; consumido em excesso; esgotado rapidamente, pois se reconhece a precariedade não só da situação, mas também das próprias relações. Dessa forma, a festa, o *show*, o divertimento ganha um caráter absolutamente significativo, pois condensa toda uma energia social de viver como se fosse o último dia. Numa festa, num *show*, o jovem prende-se por completo no presente e de forma absoluta se desprende do passado e do futuro. O presente passa a ser eternizado. Na canção *Diversão*, dos Titãs, essa característica é bastante evidente:

A vida até parece uma festa  
Em certas horas isso é o que nos resta  
Não se esquece o preço que ela cobra  
Em certas horas isso é o que nos sobra  
Ficar frágil feito uma criança  
Só por medo ou insegurança  
Ficar bem ou mal acompanhado  
Não importa se der tudo errado  
Às vezes qualquer um faz qualquer coisa  
Por sexo, drogas e diversão  
Tudo isso às vezes só aumenta  
A angústia e a insatisfação  
(...)<sup>236</sup>

Os dois primeiros versos enfatizam essa perspectiva. Num mundo sem certezas resta apenas vivê-lo. O *rock* traz uma potência de vida, uma vontade de estar vivo. O *rock*

---

<sup>235</sup> MAFFESOLI, *op. cit.*, p. 25.

<sup>236</sup> Titãs. *Diversão*. In: *Jesus Não Tem Dentes no País dos Bangueles*. Warner, 1987.

“é uma espécie de estar vivo, um sentimento que os jovens do mundo inteiro têm.”<sup>237</sup> Essa canção é permeada de contradições, algo típico dessa presentificação do mundo e da intensidade das experiências. Ao mesmo tempo em que a diversão causa prazer, ela traz a insegurança, ou mesmo potencializa a angústia que o divertimento poderia abrandar. Viver ao máximo cada minuto como se fosse o último é experimentar de maneira exagerada os sabores muitas vezes amargos que encontramos. Cazusa, na canção *Exagerado*, parece cantar a intensidade que deve haver em qualquer relação que se estabeleça com o outro ou com o mundo. E ele mostra que o envolvimento com situações corriqueiras e banais na verdade é a construção de um interesse na imediatidade da existência.

(...)  
Paixão cruel, desenfreada  
Te trago mil rosas roubadas  
Pra desculpar minhas mentiras  
Minhas mancadas

Exagerado  
Jogado aos teus pés  
Eu sou mesmo exagerado  
Adoro um amor inventado

Eu nunca mais vou respirar  
Se você não me notar  
Eu posso até morrer de fome  
Se você não me amar

Por você eu largo tudo  
Vou mendigar, roubar, matar  
Até nas coisas mais banais  
Pra mim é tudo ou nunca mais.  
(...) <sup>238</sup>

Cazuza canta o exagero, a carga de intensidade com que os anos de 1980 foram vividos. Isso fica evidente não só nas situações que aparecem na canção como também na forma exagerada, berrada e sem qualquer preocupação com afinação que o cantor

---

<sup>237</sup> Entrevista de Philippe Sebrae, integrante da banda brasileira Plebe Rude, a revista *Bizz* de novembro de 1987.

<sup>238</sup> Cazusa. *Exagerado*. In: *Maior Abandonado*. Polygram, 1987.

pronuncia a palavra “exagerado”. Essas camadas de sentido revelam um desejo de vivenciar todas as situações possíveis, pois o amanhã pode não vir. A temporalidade partilhada por parte dos jovens da década de 1980 é diversa da conhecida até então. Ela não tem mais horror ao passado, pois ele é negado a todo instante; não é a da incansável busca de um futuro messiânico, pois este deus deixou de ser cultuado. O tempo é o do presente, da finitude da vida, por isso tudo é muito rápido, nervoso, angustiante, contraditório, intenso e exagerado. A canção *Tempo Perdido* da Legião Urbana é puro fluxo da vida diária, algo abundante, típico da juventude, e que não deve ser desperdiçado. É uma fuga para o aqui e o agora:

Todos os dias quando acordo,  
Não tenho mais o tempo que passou  
Mas temos muito tempo:  
Temos todo o tempo do mundo

Todos os dias antes de dormir  
Lembro e esqueço como foi o dia:  
“Sempre em frente,  
Não temos tempo a perder.”  
(...) <sup>239</sup>

*Tempo Perdido* é uma das canções do repertório pós-punk da Legião Urbana, uma sonoridade que lembra a da banda inglesa Joy Division<sup>240</sup>. O baixo, a guitarra, a bateria e a interpretação cantada em um tom quase fúnebre, hiperbolizado pela voz baixa (grave) de Renato Russo concedem à canção um ar cinza por conta da inevitabilidade da passagem do tempo. Contudo ela também é otimista, na medida em que aponta uma direção, um caminho, uma solução. É a consciência de que houve um deslocamento fundamental na percepção de tempo. Se o presente é o único tempo realmente apreensível, é necessário estar nele por completo.

---

<sup>239</sup> Legião Urbana. *Tempo Perdido*. In: *Dois*. EMI-Odeon, 1986.

<sup>240</sup> Banda inglesa analisada no primeiro capítulo.

O presente também em certa medida é gerador de raivas múltiplas, tristezas e melancolia. Mirar os olhos na realidade circundante é ver as injustiças, maldades, violências e a futilidade das imagens consumistas. O Brasil teve suas contradições sociais radicalmente alargadas na década de 1980. Em 1983 o país recorreu a empréstimos junto ao FMI e a inflação no ano seguinte foi a 223% e de 235,5% em 1985<sup>241</sup>. Inegavelmente a década de 1980 não foi um sopro de encantos no campo econômico. De maneira alguma se pode adjectivá-la como um tempo de progressos mil. Foi o momento do agravamento das distâncias entre países desenvolvidos e periféricos. Com as crises econômicas, as camadas populares empobreceram ainda mais e a classe média ficou achatada, sofrendo duros cortes em seu orçamento doméstico. Ao apagar das luzes acinzentadas da ditadura, sucessivas crises econômicas povoaram o cotidiano do brasileiro. Depois do milagre<sup>242</sup>, o enterro do santo. O funeral foi tão longo, a crise se tornou tão grave que em 1982 e 1983 ondas de saques assolaram São Paulo e outras cidades. Centenas de desempregados saíram das filas e saqueiam supermercados e lojas.<sup>243</sup> A capa da revista *Veja* em 1 de janeiro de 1983 é toda na cor preta e com a palavra “*nada*” estampada. A capa sugere ao leitor que não havia nada o que se esperar para o novo ano. A experiência passada havia sido trágica para brasileiros das classes populares e medianadas.

O caos econômico e social no início da década colocou os indicadores sociais brasileiros abaixo dos principais países latino-americanos<sup>244</sup>. Mesmo o pequeno surto de

---

<sup>241</sup> FAUSTO, op. cit., p.502.

<sup>242</sup> O Brasil, entre 1967 e 1979, viveu um período de altas taxas de crescimento que o levaram a posição de oitava economia do mundo. No entanto esse modelo de crescimento mostrou sua fragilidade com as sucessivas crises verificáveis na década de 1980. A dívida externa brasileira também deu um salto. Em 1978 era de 43,5 bilhões de dólares e em 1984 já era de 91 bilhões. Cf. FAUSTO, *op.cit.*

<sup>243</sup> Revista *Veja*. Novembro de 1983.

<sup>244</sup> No número proporcional de alunos matriculados no ensino regular o Brasil estava mais próximo do Paraguai do que de México, Chile e Bolívia. O Brasil tinha a taxa analfabetismo, mortalidade infantil e

crescimento econômico do Plano Cruzado, já comentando, não foi suficiente para melhorar a condição de vida do povo brasileiro, tampouco reduzir as gritantes e históricas mazelas vividas pelos trabalhadores.

Tanto o texto impresso no encarte, quanto a capa do disco homônimo da banda Hojerizah comportam toda essa agonia, angústia e melancolia provocados pelo mergulho no presente.

Ojeriza deriva de ojo, olho em espanhol isso nos informa acerca da natureza propriamente visual dessa aversão, visão que repugna, imagens de pavor, realidade atroz que como navalha corta o olho. Esse é o lado mais nítido da música da Hojerizah, sua margem crítica de hoje seu desprezo pelas imagens – clichês. No entanto por trás dessa negação agressiva em relação à atualidade ruge uma primeira certeza que aponta para o futuro. (...) <sup>245</sup>



Figura 11: capa do LP homônimo da banda Hojerizah.

---

esperança de vida menor do que do Uruguai, Chile, Argentina, México e Paraguai. In: FAUSTO, *op.cit.*, p.550.

<sup>245</sup> Texto editado no encarte do disco homônimo da Hojerizah. RCA, 1986.

Na análise das canções percebo que bandas transformaram esses sentimentos típicos do fim do século XX em desejoso espírito de mudança, em protesto, em manifestação. Musicaram indignações, medos; usaram a linguagem da emoção para narrar suas mais diretas experiências; ampliaram os horizontes do protesto; transfiguraram a política. Talvez essa capa seja a mais perfeita representação da década de 1980. Os olhos arregalados não acreditam no que vêem. O presente rasga os olhos como a navalha.

Na canção *Armadilha* da banda brasileira Finis Africae viver no presente é também pisar em escombros, é horrorizar-se. Essa banda está muito próxima de uma postura *dark*, uma variação do *punk*, porém sem agressividade. Voz, letras e sonoridade muito bem harmonizados buscam um tom melancólico e cinza para expressar seu mundo.

Andando entre cacos me sinto em pedaços  
E até hoje não sei dizer se está tudo acabado  
Mas não troquei minha boca fechada pelas suas palavras vazias  
Você me fez envelhecer, um ano a cada dia  
Você me fez cair outra vez, na minha armadilha.<sup>246</sup>

## **A Droga do Presente**

Se as relações entre história e canção, ou entre história e estilos musicais são pouco exploradas pela historiografia, o uso de narcóticos, o lugar para a droga nessas análises é mais ainda invisível. Quando comentada é mais no sentido de reafirmar o mito romântico do sexo, drogas e *rock'n'roll*. Como já escrevi, há um vasto campo de possibilidades nas abordagens em torno do *rock*. A potência social da droga precisa ser analisada sem preconceitos. Os anos de 1980 foram exagerados quanto ao uso de drogas. Embora a maconha tenha feito parte do cotidiano daqueles jovens, a cocaína, por conta dos seus efeitos estimulantes, foi a droga mais consumida da década de 1980.

---

<sup>246</sup> Finis Africae. *Armadilha*. In: *Finis Africae* (mini-LP). Sebo do Disco, 1986.

A geração dos anos 60, da Bossa Nova, da MPB, era a geração dos bebuns; foi a década do álcool. O pessoal dos anos 70 é maconheiro crônico. Pelo clima da ditadura, aquela opressão toda, a maconha e o ácido eram usados para escapar – se não dava pra viajar pra fora, viajava pra dentro. Quando a ditadura começou a afrouxar, houve um grande desbunde sexual; era o tempo do mandrix e da cocaína, com o bebum incluído ali. A cocaína estava associada a onipotência.<sup>247</sup>

A cocaína possibilita uma intensa vivência no agora, uma onipotência tamanha que permite ao usuário fazer qualquer atividade sem a preocupação com o depois. A pessoa sob o efeito da droga vive num presente *continuum*, numa completa negação do depois. Até porque esse depois é de conseqüência desastrosas, deixando a pessoa assustada, angustiada, ansiosa e numa densa tristeza. A cocaína é a hipérbole da experiência presentista. Existem inúmeras canções de grupos como Legião Urbana, Violeta de Outono, Finis Africae, Lobão, Ira!, Capital inicial, Titãs e principalmente o RPM, que teve seus integrantes quase mortos por *overdose*, que fazem alguma alusão ao uso da cocaína<sup>248</sup>. Essa última banda, que gravou apenas dois discos, experimentou o maior sucesso da década. Contudo sua carreira literalmente virou pó. Em várias entrevistas seus integrantes admitem o intenso uso da droga para, entre outras coisas, “eternizar aquele momento que a gente sabia que nunca mais ia se repetir”<sup>249</sup>. Com o sugestivo título de *Algum Vício* a banda Zero compara as seqüelas da cocaína com a de um amor sofrido:

Já é quase de manhã  
Meus olhos não querem fechar  
Meu corpo está dormindo  
E quem me vê pode até pensar  
Que alguma droga  
Me deixou assim  
(...)<sup>250</sup>

---

<sup>247</sup> Entrevista de Nelson Motta, produtor musical. In: ALEXANDRE, Ricardo, *op.cit.*, p.304.

<sup>248</sup> ALEXANDRE, Ricardo. *op. cit.*, p. 304.

<sup>249</sup> *Idem*, p. 302.

<sup>250</sup> Zero. *Algum Vício*. In: *Carne Humana*. EMI-Odeon, 1987.

No LP Cabeça Dinossauro, da banda Titãs, de 1986, foi composto com uma seca e virulenta crítica verbal, literária e sonora a toda forma de disciplinarização e dominação social vivenciadas. Temas como Igreja, política institucional, capitalismo, leis e polícia estão presentes. Além de um amadurecimento sonoro do grupo, já percebido no seu último trabalho, Televisão de 1985, Cabeça Dinossauro foi construído sob o impacto da prisão de três dos seus integrantes por posse de heroína e cocaína. O disco é um grande manifesto contra a repressão e os dispositivos de controle social, uma denúncia contra os procedimentos técnicos usados pelas instituições na tentativa de promover a disciplina e a vigilância constantes dos espaços de sociabilidade<sup>251</sup>. Arnaldo Antunes, um dos titãs presos, falou que foi o disco em que mais houve uma preocupação em falar das instituições<sup>252</sup>. Esse LP, assim como todo o *rock* praticado nos anos de 1980, joga com os mecanismos de controle e disciplina, estabelecendo redes sutis, e às vezes nem tanto, de estratégias de contrapartida, recriando um mundo ao seu modo, em oposição ao estabelecido e violentador. O cantor Lobão, que também foi preso por conta das drogas, expressou sua indignação com as sentinelas do ordenado, na canção *Canos Silenciosos*.

Movimento na esquina  
Todo mundo entra  
Todo mundo sai  
Sexo, drogas, *rock'n'roll*, adrenalina  
Diversões eletrônicas  
Num poderoso hi-fi  
E a noite tá no sangue de hoje  
Deixa a noite rolar  
Canos silenciosos  
Nervosa calma  
Quando todo mundo pensava  
Que ia se divertir pra cá  
É bem aí que o pânico todo se inicia  
Correria na esquina  
Ninguém mais entra

---

<sup>251</sup> CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano: Artes de Fazer*. 9ª ed. Petrópolis: Editora Vozes, 2003.

<sup>252</sup> DAPIEVE, op.cit., p.98.



Ninguém mais sai  
Homens, fardas, cassetetes, camburões  
Abusando da lei com suas poderosas credenciais.<sup>253</sup>

A canção sugere uma noite de desprezível divertimento, regada a muitas drogas e álcool, como podemos interpretar na com os versos “movimento na esquina / ninguém entra / ninguém sai” e no verso “nervosa calma”, até a chegada dos policiais, percebida nas últimas estrofes da canção.

A banda Violeta de Outono<sup>254</sup>, uma banda do cenário *underground*, compôs a canção *Dia Eterno*. Um sugestivo nome para apontar os efeitos que a cocaína trazia para seus usuários. É uma canção sombria, nervosa, que transmite uma sensação de intensidade e ao mesmo tempo de intimismo:

Silêncio em mim  
Espelhos planos  
Saídas falsas, vôo, solidão  
Só esperando  
Vagando em seu olhar  
Tudo é deserto, estranho lugar

Você sabe que não temos tempo  
Dia eterno, noite escura adentro

Na escuridão  
Relembrado planos  
Quem se erguerá com o fogo nas mãos?  
Adormecido  
Eu o vi chegando  
Na madrugada o sol vai brilhar  
(...)<sup>255</sup>

---

<sup>253</sup> Lobão. Canos Silenciosos. In: *Rock Errou*. RCA, 1986.

<sup>254</sup> Banda de *rock* psicodélico formada em 1984 em São Paulo, começou a ser conhecida no circuito underground no ano seguinte, quando gravou uma fita demo com as músicas "Outono", "Dia Eterno", "Declínio de Maio" e "Reflexos da Noite". A fita passou a ser executada nas rádios alternativas do Rio e São Paulo e a banda fez *shows* em pequenas casas noturnas. Em 1986 gravaram um EP de três faixas pelo selo Wop Bop Discos, e no ano seguinte assinaram com a RCA (hoje BMG), que lançou o primeiro LP da banda, "Violeta de Outono". Depois de um pacote denominado "The Early Ears", que juntava uma fita cassete, um EP e um libreto, o segundo álbum surgiu em 1989. A banda era composta por Fábio Golfetri (vocal e guitarra), Ângelo Pastorello (baixo) e Cláudio Souza (bateria). In: [www.clicmusic.com.br/artistas/violetadeoutono](http://www.clicmusic.com.br/artistas/violetadeoutono).

<sup>255</sup> Violeta de Outono. *Dia Eterno*. In: *Violeta de Outono*. Plug, 1987.

Essa canção sugere o desejo de capturar o mundo, de viver tudo intensamente, de eternizar a experiência imediata antes que ela escape pelas mãos. Isso parece ficar claro no refrão “você sabe que não temos tempo / dia eterno, noite escura a dentro”. A cocaína fez parte do cotidiano não só dos integrantes das bandas, como também de muitos que se identificavam com os elementos culturais trazidos pelo *rock* do fim do século XX.

A coisa da liberdade era tão forte que eu usei tudo quanto foi tipo de droga, usei mesmo, todo mundo usava. Usar cocaína era a mesma coisa que, sei lá, tomar água. A gente cheirava pra cacete. Queria ficar acordado experimentar tudo, ouvir tudo, falar sobre tudo, era a coisa de agarrar o mundo.<sup>256</sup>

Esses jovens experimentaram viver toda a intensidade de um tempo em que o otimismo era vizinho da mais profunda melancolia. Experimentaram o horror e aversão das imagens que se sucedem em qualquer esquina, mas também quiseram eternizar os bons momentos, a vivência em grupo. A cocaína parece ter sido a droga do presente, a droga que potencializou essas experiências nos anos de 1980. Toda essa arquitetura do mergulho no presente, esse incômodo e inevitável pisar em escombros, teve um cenário muito próprio: a cidade, o mundo urbano.

## **Crônicas Urbanas**

Se há uma coisa que identifique nossa música, trata-se de uma temática urbana. As canções falam sobre videogame, multidão, drogas, prédios, violência, cinza. Era o que a gente via.<sup>257</sup>

O *rock* é uma música da rua, da praça, do asfalto, do cinza, dos apartamentos. O *rock* dos anos de 1980 tem essa marca muito mais forte, pois é herdeiro do *punk*. Por isso as canções de grande parte dos grupos são como crônicas urbanas, como manifestos

---

<sup>256</sup> Entrevista cedida em 22 de janeiro de 2005. Marco Antônio Araújo, 39 anos ex-integrante de uma banda de garagem em Pelotas /RS. Hoje é funcionário público federal.

<sup>257</sup> Entrevista de Alex Antunes da banda *punk* Inocentes no caderno Folha Ilustrada do jornal *Folha de São Paulo* em 11 de agosto de 1984.

concentrados nas canções e nos estilos muito particulares que foram desenvolvidos. É possível perceber vários sintomas do viver na cidade. Os ruídos das ruas, o barulho das buzinas, a lógica capitalista em que os trabalhadores são sujeitados, as contradições sociais, as favelas, os mendigos, as crianças de rua, os bares, os vizinhos, as violências, o videogame, o colégio são transformados em música. A banda *dark* Arte no Escuro com um som cheio de climas, vocais sussurrados, baixos melódicos e guitarras intimistas compôs a canção *Boró*. Um atônito, perplexo e indignado olhar sobre o mundo urbano. Um alerta, uma denuncia ou um simplesmente uma necessidade de expressar o que se vê:

Alegria ilusão  
corpos pelas ruas  
pedras na mão  
podres crianças  
bocas com fome  
todas elas amam  
todas elas chamam  
todas elas clamam  
todas elas gritam  
todas elas amam  
todas elas amam  
todas elas chamam  
automóveis clamam  
bicicletas chamam  
caminhões choram  
contra-mão  
no escuro  
no futuro  
todas elas amam  
todas elas chamam  
todas elas clamam  
todas elas dançam  
todas elas amam  
todas elas chamam  
alegria ilusão  
corpos pelas ruas  
pedras na mão  
podres crianças  
bocas com fome  
todas elas amam  
todas elas chamam  
todas elas clamam  
todas elas gritam

todas elas amam  
todas elas amam  
todas elas chamam  
alegria<sup>258</sup>

A cidade pode ser um importante mecanismo de interpretação do final do século XX, bem como do afloramento das novas sensibilidades. Na cidade se difundem estilos de vida, visões de mundo. Ela é palco para desterritorializações, descontinuidades e também encontros. Interpretando as práticas urbanas dos anos de 1980 pode-se entender melhor esse tempo, assim como perceber os sintomas das novas sociabilidades emergidas na última década do século XX. Um exemplo dessa emergência diz respeito aos agrupamentos juvenis, origem social das bandas de *rock* daquela época. Renato Russo lembra que

(...) o máximo que você pode fazer é se interiorizar, buscar algo mais tribal, de sobrevivência mesmo, tanto ao nível psíquico-emocional como intelectual, informativo, social, político, sexual, tudo. ”<sup>259</sup>

O vocalista da Legião Urbana está ressaltando uma das tendências mais marcantes visualizadas nas ruas e praças durante a década de 1980. Um número cada vez maior de tribos urbanas surgem e passam a atuar na esfera pública. O estilo dos grupos compostos por jovens urbanos não deve ser visto como um fenômeno consumista, do descompromisso com questões públicas ou acontecimentos sociais. Sua formação envolve questões relativas a uma intenção de elaboração do espaço público e de intervir nos acontecimentos. Embora o individualismo seja o cerne argumentativo da reflexão contemporânea, ele parece menor para uma tentativa de explicação mais refinada desse fenômeno histórico, social e antropológico. O problema do individualismo está geralmente permeado por uma argumentação convencional e catastrófica, sobre o fim dos ideais coletivos outrora

---

<sup>258</sup> Arte no escuro. Boro. In: *Arte no Escuro*. EMI, 1987.

<sup>259</sup> Jornal *O Estado*. Florianópolis, 17 julho de 1987.

cultivados, sobre o fim do espaço público<sup>260</sup>. Mas afirmação do individualismo como a única explicação de um *ethos* mascara ou degrada as novas formas de elaboração social, reduz a discussão e ainda obscurece expressões bastante visíveis ou subterraneamente postas.

A deflagração desse fenômeno tribal remonta ao aparecimento do *punk*, em 1976, com os Sex Pistols, como já foi escrito no primeiro capítulo. O *punk* aparece como uma música ágil e autêntica, ligada às experiências dos jovens no cotidiano das ruas. No Brasil o *punk* foi muito significativo, mas sua herança para o *rock* foi mais perceptível ainda, pois mesmo distante do *punk*, muitas bandas preservaram as inovações trazidas pelo som inglês. O *rock* brasileiro, *punk* ou pós-*punk*, possui poucos acordes e letras que contam a experiência do jovem médio urbano no espaço público, sua relação efetiva com a cidade, e privado (medos, angústias, desilusões, incertezas). Dessa forma, torna-se mais acessível, mais direta, produzindo letras sedutoras e respondendo às perguntas de parcela dos jovens de classe média dos grandes centros urbanos e também de camadas mais pulares dos subúrbios. Essa característica traz em seu corpo a significação política latente. O Ira!, banda do pós-*punk* paulista, tem uma forte relação com a rua. Além de sua sonoridade apresentar um tom sujo, seco, urbano, a letra da canção *Nas Ruas* de alguma forma codifica o espectro semântico em que as ruas, a cidade está imersa. Há uma circulação de valores, cheiros, desigualdades, angústias que constituem toda uma noção de prática e vivência no mundo urbano.

Nas ruas é que me sinto bem  
Nas ruas é que me sinto bem  
Ponho o meu capote e está tudo bem  
e está tudo bem

---

<sup>260</sup> MAFFESOLI, Michel. *O tempo das tribos: O declínio do individualismo na sociedade de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987, p.14.

Vejo pessoas não tão bem vestidas  
Podiam estar melhor!  
Vejo pessoas desmioladas, viraram a massa devorada por alguém  
sem princípios e muito esperto

Nas ruas é que me sinto bem  
Nas ruas é que me sinto bem  
Ponho o meu capote e está tudo bem  
E está tudo bem  
Vejo pessoas não tão bem vestidas  
Podiam estar melhor!  
Vejo pessoas desmioladas, viraram a massa devorada por alguém  
sem princípios e muito esperto

Muitos vêm no homem um cifrão  
Esqueceram o bater do coração  
Muitos vêm no homem cifrão

Nas ruas é que me sinto bem  
Nas ruas é que me sinto bem  
Ponho o meu capote e está tudo bem  
e está tudo bem  
Vejo pessoas não tão bem vestidas  
Podiam estar melhor!<sup>261</sup>

A cidade serve de substrato à sociabilidade, justamente por ser causa e concretização de encontros. Encontros com os pares, consigo ou mesmo com a própria cidade. Essa canção lembra o encontro de uma pessoa com sua cidade, qualquer cidade. Lembra um *flâneur*<sup>262</sup> perambulando pelas ruas, calçadas e becos. A rua é a casa do *flâneur*, ele faz parte do cenário urbano, está incorporado à acinzentada paisagem. O andarilho da cidade descreve e constrói uma longa caracterização do que aparece aos seus olhos. Os jovens daquela época transformam suas experiências reais, suas inquietações e discordâncias em canções carregadas de simbologias sonoras e literárias do caótico mundo urbano. Diferente do século XIX, a *flanerie* do final do XX não era exclusivamente praticada na solidão ou por pessoas solitárias. Ela acontecia em grupo, pois havia a

---

<sup>261</sup> Ira! Nas Ruas. In: *Mudanças de Comportamento*. Warner, 1985.

<sup>262</sup> Conceito utilizado por Walter Benjamin ao analisar a obra de Charles Baudelaire. Cf. BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

necessidade da partilha, da troca. Isso porque o fenômeno grupal, muito ligado aos estilos de *rock*, é condensado pelo sentimento vivido em comum. São criados laços de solidariedade a partir de pontos comuns, com isso são forjadas estratégias de sobrevivência e mecanismos geradores de identidade grupal. Diferente de uma função social exercida por um indivíduo num grupo contratual, na tribo ele passa a desempenhar um papel intimamente relacionado com a identidade ali forjada:

É Sex Pistols daqui, Sex Pistols dali... Até que pintou um dia que eu estava na Taberna e veio descendo um punk, um Sid Vicious loiro – era o André Pretórus. Cheguei nele e a primeira coisa que falei foi: ‘você gosta de Sex Pistols?’ E ele: ‘Sex Pistols! Yeah! Jóia’. E começamos a trocar informações. Isso já devia ser 1978. Então, bem, ‘vamos montar uma banda?’ “Vamos”. Aí formamos o Aborto Elétrico – ele tocava guitarra e eu baixo.<sup>263</sup>

A aparição dessas tribos liga-se ao surgimento de figuras míticas. Tipos sociais que permitem a elaboração de uma estética comum, servindo como uma espécie de receptáculo à expressão do “nós”. Os Sex Pistols e toda simbologia *punk* de “cuspir o lixo de volta,”<sup>264</sup> de alguma forma são essa figura mítica deflagradora de identidade e catalisadora da sociabilidade coletiva, e a partir disso são criados estilos, atitudes, modos de se vestir e falar. No Brasil as bandas de *rock* como Legião Urbana, Titãs, Camisa de Vênus, Plebe Rude, Nenhum de Nós, Replicantes e tantas outras acabam assumindo esse papel de indutores também. Essas figuras míticas, ou heróis, não são mais modelos para uma sociedade manter suas recordações e memórias dos acontecimentos-chaves; não são mais selos identificadores de um passado comum ou um referencial para transformação do mundo, são elos sociais de agrupamento pelo mero estar-junto solidário. Um usufruir dos bens e das possibilidades do mundo. O estar-junto está muito próximo da noção de cuidado

---

<sup>263</sup> Revista *Bizz*, São Paulo abril de 1989.

<sup>264</sup> Legião Urbana, Geração Coca-Cola. In: *Legião Urbana*, EMI-Odeon, 1984.

de si, mesmo porque sair pela cidade, muitas vezes sem rumo, em busca do desconhecido incorre em perigos mil. Por isso essa é uma *flanerie* coletiva.

Para essas bandas de *rock* o ritual exprime uma força aglutinadora, pois há uma multiplicidade de gestos rotineiros e cotidianos que acabam por lembrar à comunidade a sua condição de grupo, de corpo, de existência conjunta. O íntimo contato com a música, com o *rock* em especial, acentua de maneira profunda os elos. A explosão do *rock* brasileiro nos anos 80, parece muito vinculada a esse tribalismo, pois a música enquanto um ritual acabou por agregar jovens dispersos. Ela cria e recria a sociabilidade tribal, a estética comunitária, tão necessária à sobrevivência do próprio grupo e conseqüentemente do indivíduo. As tribos dos anos de 1980 constituem microsociedades com redes de sociabilidade próprias, onde o indivíduo encontra abrigo. O ritual também é perceptível quando se frequenta o mesmo lugar, que pode ser uma esquina, uma praça, um local na rua, uma bar, estabelecem-se laços sentimentais de acordo com a localidade. Reunir-se sempre no mesmo espaço, em hora combinada para tocar músicas, trocar informações, usar drogas, fazer acessórios da mesma forma fortalece a sociabilidade. Esse lugar é um espaço público que comunga de uma funcionalidade agregada de inegável carga simbólica para o grupo<sup>265</sup>.

Buscando lidar com o novo cenário dos anos de 1980, alguns jovens dividem um estilo próprio, com espaços específicos de atuação, elegendo seus mecanismos para escapar do tédio<sup>266</sup>. A canção que colocou a banda Biquíni Cavado nas rádios e na televisão foi *Tédio*. Com arranjos repetitivos para dar a noção de monotonia e cantada praticamente sem variação vocal, junta texto e voz é a expressão da falta de alternativas de lazer para os jovens:

---

<sup>265</sup> MAFFESOLI, *op. cit.*, p. 34.

<sup>266</sup> ABRAMO, *op. cit.*, p.83.



Sabe esses dias em que  
Horas dizem nada?  
E você nem troca o pijama  
Preferia estar na cama  
O dia, monotonia tomou conta de mim  
É o tédio cotando meus programas  
Esperando meu fim  
Sentando no meu quarto  
O tempo voa  
Lá fora a vida passa  
E eu aqui à toa  
Já tentei de tudo  
Mas não tenho remédio  
Pra livrar-me deste tédio  
Tédio  
(...)<sup>267</sup>

A partir das canções é possível perceber uma reinvenção e uma ressignificação do espaço público urbano, um reencantamento do mundo a partir das novas práticas sociais. As bandas de *rock*, quase sempre formadas por amigos ou vizinhos, desenham novos traços nas práticas urbanas e definem estratégias de atuação política em seu sentido mais amplo. Mesmo em cidades pequenas foi possível perceber a penetração dessa manifestação cultural, impulsionada não só pelos meios de comunicação de massa, como também pelo trânsito de pessoas que circularam pelos grandes centros e também fora do país.

Eu tinha uns 13 anos, mas eu lembro de ver meu irmão e a turma dele andando todo de preto, com rosto maquiado em Carazinho, uma cidade pequena e do interior, imagina só!? Eles tinham um monte de discos e revista.<sup>268</sup>

---

<sup>267</sup> Biquíni Cavado. Tédio. In: *Cidades em Torrentes*. Polygram, 1986.

<sup>268</sup> Entrevista concedida por Eduardo Silva, 27 anos, a Fábio Feltrin em julho de 2004. Atualmente mora em Florianópolis e é mestre em História.

Contudo Brasília merece um destaque especial, uma análise paralela. Em 1987 a capital federal tinha mais de 320 bandas de *rock* registradas na Associação Brasileira de Músicos (ABM)<sup>269</sup>. Um número bastante expressivo para uma cidade de proporções medianas como Brasília.

### **A particularidade de Brasília no início da década**

Inaugurada em 1960, Brasília foi planejada e construída para ser o centro político e administrativo do país. Uma metrópole marcada pela artificialidade e cravada no planalto central brasileiro. Sua peculiar geografia urbana, com quadras e superquadras separadas por grandes avenidas e por trechos de cerrado, abriga toda sorte de pessoas ligadas ao poder<sup>270</sup>. Parlamentares, diplomatas, funcionários públicos, jornalistas, professores, médicos, profissionais liberais, bancários, comerciantes fazem parte da paisagem brasiliense. Tal paisagem é completada com a periferia da cidade, habitada eminentemente pelas famílias dos operários esquecidas após a materialização do projeto na nova capital federal. Brasília também ganhou uma universidade: a UnB. Em seu *campus* foram levantados quatro blocos de prédios residenciais para os professores. Toda essa área, possuidora de uma privilegiada vista para o Lago Norte, ficou conhecida como Colina<sup>271</sup>. Ela é razoavelmente isolada do resto da cidade, uma espécie de oásis democrático em tempos de sufocante militarismo estatal.

A Colina foi palco da primeira aparição *punk* de Brasília. Em 1978 a cidade estava tomada pela onda da *discothèque*, com os olhos vidrados em *Dancing Days* e

---

<sup>269</sup> BRYAN, *op. cit.*

<sup>270</sup> ESSINGER, *op. cit.*, p.137.

<sup>271</sup> *Idem.*

embalada pelos primeiros acordes da Abertura Política. Era diferente, inusitado, ousado ser *punk* naquela época no Brasil. Era algo marginal e extremamente transgressor. As lembranças quase quiméricas daquele tempo, das origens do movimento *punk* e das bandas de Brasília, são de alguma forma idealizadas por Renato Russo e revelam um momento no qual a criação de um estilo de vida, da estetização da existência transformam-se em repúdio ao estabelecido:

A gente fazia roupa punk (...) Andava rasgado...tinha que inventar tudo, porque não existia ainda. A gente fazia até *buttons* naquela época, porque não tinha onde comprar. Fui até preso por usar roupa punk.<sup>272</sup>

Os primeiros *punks* do *pedaço*<sup>273</sup> foram Flávio e Felipe (Fê) Lemos,<sup>274</sup> que voltaram da Inglaterra com os pais trazendo na mala a revolução *punk*<sup>275</sup>. Esse fluxo, esse movimento de pessoas que foram para Europa, mais especificadamente a Inglaterra, e voltaram para Brasil trazendo novidades foi um dos grandes responsáveis pela disseminação do movimento *punk* e das estéticas pós-*punks*, até porque naquela época não havia uma imprensa especializada em música jovem. Aos poucos a Colina era tomada por jovens – todos amigos, que a transformaram em ponto de encontro dos poucos e fiéis praticantes do *punk* da capital nacional<sup>276</sup>. Era um lugar de sociabilidade, de proteção, de circulação de informações. Os garotos, todos adolescentes entre 16 e 20 anos, trocavam entre si os raros lançamentos fonográficos vinculados ao *punk*. A Colina passou a ser um espaço demarcado, um ponto de referência para o grupo, todos jovens saindo da escola e ingressando na universidade, pertencentes a uma trama quase secreta e formadora de

---

<sup>272</sup> Revista *General*, São Paulo (não informa o mês ou o ano provavelmente de 1992).

<sup>273</sup> É um termo utilizado nas experiências cotidianas de determinados grupos sociais que ganhou uso antropológico com os estudos de Magnani. In: MAGNANI, José Guilherme. Quando o Campo é a Cidade: Fazendo Antropologia na Metrópole. MAGNANI, José Guilherme e TORRES, Lillian de Lucca. *Na Metrópole: Textos de Antropologia Urbana*. São Paulo: EDUSP, 1996.

<sup>274</sup> Ex-baterista do Aborto Elétrico e atual integrante da banda Capital Inicial.

<sup>275</sup> Revista *Showbizz*. São Paulo, maio de 1998.

<sup>276</sup> Revista *Showbizz*. São Paulo, janeiro de 2000.

elementos de identificação<sup>277</sup>. Brasília era um caldeirão de pessoas completamente diferentes vindas das mais variadas partes do mundo para morar numa cidade totalmente planejada e normatizada. Isso possibilita vários tipos de contatos, circulação de informações e rompimentos de fronteiras. As fronteiras caminham junto com seus portadores, esfumaçam-se no contado diário.

Os habitantes da Colina, todos vizinhos agrupando-se a partir do gosto pelo *punk*, começaram a espetar alfinetes de segurança nas bochechas e andar com roupas rasgadas, *buttons*, casacos do exército e pulseiras cheias de tachinhas<sup>278</sup>. Toda a construção do estilo passa por questões ideológicas. As roupas devem fazer algum sentido, devem ser uma marca do grupo e da personalidade do indivíduo nele inserido. A identidade está muito vinculada a uma estetização da vida. Essa estética do reconhecimento é um elo permanente e assegurador da existência e proteção dos membros de uma determinada tribo, ou grupo de amigos. Além de conviverem no mesmo espaço, aqueles jovens partilhavam sentimentos – sonhos, dúvidas, expectativas – circunscritos e encontrados nas inúmeras experiências sociais presentes no grupo<sup>279</sup>. Fê Lemos narra um pouco dessas vivências:

A gente andava junto, se vestia igual e ia curtir um som todas as noites, tocando violão em volta da fogueira. Fumávamos um baseado, tomávamos vinho e cheirávamos benzina.<sup>280</sup>

Esses jovens são atraídos pela possibilidade de compartilhar sons, danças, experiências. Afirmam-se em rituais de sobrevivência muitas vezes transgressores do que as autoridades entendem por lei ou sistema de controle. A música é um importante ritual grupal, fomentador da potência de sociabilidade.

---

<sup>277</sup> MAGNANI, *op. cit.*, p.32.

<sup>278</sup> ESSINGER, *op. cit.*, p.139.

<sup>279</sup> Sobre a partilha de sentimento em comum dentro de um determinado agrupamento, cf. MAFFESOLI, Michel. *O Tempo das Tribos: O Declínio do Individualismo na Sociedade de Massa*. Rio de Janeiro: Forense, 1987, p.27.

<sup>280</sup> Entrevista de Fê Lemos. In: ESSINGER, *op. cit.*, p. 139.

O período da adolescência é marcado pelo experimentar de novas possibilidades, pelo infiltrar-se em sociabilidades antes estranhas. Esse período é lembrado pela promoção de práticas anteriormente proibidas e por isso sedutoras<sup>281</sup>. A geografia urbana de Brasília possibilita, quase induz, a formação de tribos, de grupos de jovens em torno dos mesmos gostos e partilha de canais de identificação. Em tempos juvenis estamos a todo momento engendrando situações novas, linhas de fuga e promovendo desterritorialização, geralmente do campo familiar, e reterritorializações<sup>282</sup> em grupos formados a partir de interesses comuns e afetos múltiplos. Essa relação política,

(...) se elabora em agenciamentos que não são nem os da família, nem os da religião, nem os do Estado. Eles exprimiram antes grupos minoritários ou oprimidos, ou revoltados, ou sempre na borda das instituições reconhecidas (...) por acompanhar-se, em suas origens como em sua empreitada, por uma ruptura com as instituições centrais.<sup>283</sup>

A ação de jovens na tribo é política. Nela é possível vislumbrar mecanismos de inversão e práticas de sobrevivência, pois se configuram como fontes de resistência, intercalando-se com táticas e subterfúgios criativos. Dessa forma acaba-se por improvisar o cotidiano que está em constante processo de reinvenção<sup>284</sup>. A maioria das tribos e grupos de jovens dos anos 80 remetem-se à localidade, à proximia. Em Brasília isso é mais forte, por conta dessa divisão espacial em grandes quadras. Como no sentido mais simples desse termo, essas redes de amizade têm a única finalidade de reunir-se sem objetivos racionalmente estabelecidos, sem um projeto específico e linear. Marcadas pelo afeto, como um dos elementos aglutinadores, tais tribos podem ser denominadas como

---

<sup>281</sup> ABRAMO, *op. cit.*, p. 34.

<sup>282</sup> DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

<sup>283</sup> *Idem*, p. 30.

<sup>284</sup> CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Vol. 1. Petrópolis: Vozes, 1994, p. 41.

comunidades emocionais, servindo de escape e alternativa ao inóspito, tedioso e muitas vezes surpreendente mundo urbano.

Brasília, para aqueles jovens, era uma cidade monótona. O tédio das longas tardes na capital nacional era esquecido na companhia dos amigos, na criação de um mundo muito particular. Renato Russo lembra como sua turma burlava a mesmice da cidade:

Ficávamos o tempo todo falando dos pais, da namorada, tentando conseguir alguma coisa pra fazer. Depois de ficar tardes e tardes ouvindo e falando sobre música, o passo natural era montar uma banda.<sup>285</sup>

Ainda em fins de 1978, movidos pelo *do-it-yourself*, lema do movimento anarco-*punk* que pregava a autonomia do indivíduo, a turma da Colina decide montar uma banda de *rock*. André Pretórius<sup>286</sup> e Fê Lemos haviam combinado de montar uma banda com André Muller, que ainda estava na Inglaterra. Renato Russo, porém, antecipou os fatos e convidou Fê e Pretórius para formar com ele uma banda. Renato era o baixista, Fê o baterista e Pretórius assumiria a guitarra.

A formação de bandas e a criação de um estilo que traduzia uma atitude aparecia como uma saída para o anseio de atuação e expressão num momento em que tudo parecia sem perspectiva:

A gente tava na Colina sentado no chão, pensando qual seria o nome da banda. Eu tava com um negócio de elétrico na cabeça e alguém falou em tijolo elétrico. Aí o André Pretórius falou: ‘não, Aborto Elétrico.’<sup>287</sup>

Nascia em 1978 a primeira banda de *punk rock* de Brasília. O Aborto Elétrico foi mãe de todas as centenas de outras bandas que desfilarão pela cidade. Foi o estopim para dinamite que sacudiu o cenário musical da capital inventada e que depois conquistaria

---

<sup>285</sup> Revista *Bizz*. São Paulo, abril de 1989.

<sup>286</sup> Era filho de um diplomata da África do Sul. Logo após a formação da Banda, André teve de apresentar-se ao Exército de seu país. Tempos depois, aquele *punk* de olhos azuis e quase dois metros de altura morreu de *overdose* nos Estados Unidos.

<sup>287</sup> Excerto de uma entrevista de Fê Lemos. In: Revista *Showbizz*. São Paulo, maio de 1998.

outros jovens urbanos pelo país afora, servindo de consolo, resposta ou mera companhia. Foram muitas as bandas que surgiram em Brasília. Além das bandas Capital Inicial e Legião Urbana que se originaram do Aborto, Plebe Rude, Finis Afrecae, Arte no Escuro, Paralamas do Sucesso tiveram expressão nacional na década de 1980, algumas sobreviveram até hoje.

Os ensaios e *shows* do Aborto Elétrico tinham sempre grande repercussão no cenário *underground* da cidade. Os primeiros ensaios ocorreram em 1979 no apartamento de Fê Lemos. Depois de um ano ensaiando e aprendendo a tocar, o Aborto faz seu primeiro *show*, no Bar Só Cana. Depois que Pretórius volta para África, Flávio assume o baixo. Outros shows seriam realizados na Unb, em festivais *under* e bares *punks* e *darks* da cidade:

Um ensaio do Aborto Elétrico era um acontecimento, porque naquela época as coisas eram muito difíceis. Mas a partir de um determinado momento tudo começou a se cristalizar, porque de repente a turma cresceu. Tinha o pessoal das outras bandas, tinha as meninas que ajudavam a colar cartazes, a fazer *buttons*. Tinha uns amigos nossos que construía guitarras, porque ninguém tinha dinheiro pra comprar. Mesmo a gente sendo de família de classe média alta, era muito, muito caro. Não tinha esse mercado do rock.<sup>288</sup>

O Aborto também tornou-se conhecido através de uma das formas mais notórias de expressão dos jovens urbanos de qualquer classe social: a pichação. Renato Russo, Fê, Flávio Lemos e um outro *punk* desconhecido pintaram a cidade com a inscrição **AE** – Aborto Elétrico – sendo que o A era o famoso símbolo do Anarquismo e o E uma letra latina<sup>289</sup>. Isso ia atraindo outros jovens, todos de classe média, identificados com a estética, com o som, identificados com o que a banda estava dizendo. Em fins de 1980 o que fora apenas uma brincadeira de alguns poucos amigos, transformou-se em algo maior e

---

<sup>288</sup> Revista *General*, *op. cit.*

<sup>289</sup> ESSINGER, *op. cit.*, p.143.

o Aborto passou a fazer apresentações por toda Brasília. Em 1983 a Colina passara a servir de ponto de encontro para inúmeras bandas do *punk rock* brasileiro e outros estilos<sup>290</sup>. A existência desses microgrupos pontua, dentro de uma espacialidade definida, uma estética específica garantida pela rede de comunicação existente nesses grupos.



Figura 12: Um show do Aborto Elétrico. Revista Showbizz, janeiro de 2000.

Esses grupos, essas comunidades emocionais estão dizendo o que sentem, estão lendo as situações vivenciadas na cidade. Através do comportamento, da estética, da musicalidade e também das letras é possível interpretar mais que a fissura com o *establishment* do *mass media*, com a grandiosidade do *rock* progressivo ou com a “*flautinha hippie*”<sup>291</sup>. Estavam questionando o paradigma da modernidade, pois criaram uma outra forma de racionalidade, atuaram no espaço público de maneira distinta,

---

<sup>290</sup> *Idem.*

<sup>291</sup> *Ibidem.*



construíram outras práticas sociais, firmaram-se em outra temporalidade – conquistaram o presente<sup>292</sup>.

Brasília foi construída para ser a sede do poder; surgiu desse projeto progressista, de um desejo de modernidade para o Brasil. Um sonho metálico e recheado de concreto, muito concreto para todos os lados. Todo seu normatizante planejamento urbano faz da cidade uma materialização da tentativa dos governantes de formar associações coletivas e hábitos sociais baseados no ordenamento social. Brasília foi a tentativa de impulsionar a sociedade brasileira para um futuro moderno<sup>293</sup>:

Brasília acabou cristalizando (...) um paradigma da modernidade particularmente importante: a idéia de que os governantes nacionais podem mudar a sociedade e manobrar o social através do imaginário de um futuro alternativo<sup>294</sup>.

Contudo, o sonho modernista de salvação humana através da construção de cidades inseridas na lógica racional-iluminista,<sup>295</sup> capazes de alterar hábitos, submergiu. Brasília foi construída com a utopia de eliminar as diferenças sociais, aproximando, fisicamente, pessoas de várias classes sociais<sup>296</sup>. Foi nas sombras da asa<sup>297</sup> desse sonho que surgiu a revolta de inúmeras bandas de Brasília. De maneira geral, a formação desse cenário musical na capital federal ao mesmo tempo em que fazia parte da sua paisagem urbana criou outras práticas urbanas que contestaram, se opuseram à lógica racional-moderna que a criou. A banda Plebe Rude, filha da capital federal, compôs uma canção chamada *Brasília* em que percebe a tentativa salvadora da construção da cidade:

Capital da esperança

---

<sup>292</sup> MAFFESOLI, *op. cit.*, p.200.

<sup>293</sup> HULSTON, James. *A Cidade Modernista: Uma Crítica de Brasília e sua Utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993, p.5.

<sup>294</sup> HULSTON, *op.cit.*, p.3.

<sup>295</sup> *Idem*, p.69.

<sup>296</sup> *Idem*.

<sup>297</sup> O Plano Piloto de Brasília é o desenho de um avião.

Asas e eixos do Brasil  
 Longe do mar, da poluição  
 Mas um fim que ninguém previu  
 (Brasília), Brasília  
 Brasília tem centros comerciais  
 Muitos porteiros e pessoas normais  
 (Muitos porteiros e pessoas normais)  
 As luzes iluminam os carros só passam  
 A morte traz vida e as baratas se arrastam  
 (A utopia na mente de alguns...)  
 Os prédios se habitam, as máquinas param  
 As árvores enfeitam e a polícia controla  
 (utopia na mente de alguns...)  
 Os prédios se habitam, as máquinas param  
 As árvores enfeitam e a polícia controla  
 (utopia na mente de alguns...)  
 Oh...O concreto já rachou!  
 Brasília  
 Brasília tem luz, Brasília tem carros  
 (Carros pretos nos colégios)  
 Brasília tem mortes, tem até baratas  
 (e tráfego linear)  
 Brasília tem prédios, Brasília tem máquinas  
 (Servidores Públicos ali)  
 Árvores nos eixos, a polícia montada  
 (polindo chapas oficiais)  
 (...) <sup>298</sup>

Essa canção é uma crônica urbana, uma leitura muito singular da cidade planejada. Além de carregar os marcos significantes de sua geração como a ausência de utopias, expresso no verso “a utopia na mente de alguns...” e pela ironia com que trata a polícia, também mostra Brasília como uma cidade comum, com as mazelas comuns às outras cidades com o agravante de ser o centro do poder político. Essa canção poderia ser o tema do sonho frustrado da cidade perfeita. Não há espaço para Passargadas na década de 1980.

---

<sup>298</sup> Plebe Rude. Brasília. In: *O Concreto Já Rachou*. EMI, 1986.



Figura 13: A banda Plebe Rude em frente a um prédio público em Brasília. Foto retirada da obra *Punk: a anarquia planetária e a cena brasileira* de Silvio Essinger.

Com num sintoma da rapidez da década, em 1981 o Aborto Elétrico torna-se passado. O fim da pioneira banda de *punk rock* brasileiro deu-se, dentre outros motivos, principalmente por uma profunda divergência entre Renato Russo e Fê Lemos acerca da música *Química*<sup>299</sup>. Fê havia achado a letra horrível. Na verdade *Química*, gravada primeiramente pelos Paralamas do Sucesso - também oriundo da Turma da Colina - tornou-se um hino de todo jovem de classe média que tem problemas com a instituição escolar ou vê-se preso à rede burguesa de linearidade da vida moderna. A canção é tocada em batida rápida e cantada quase aos berros. Essa sonoridade só é rompida no último verso que é falado em tom absolutamente raivoso:

Estou trancado em casa e não posso sair  
Papai já disse, tenho que passar  
Nem música eu posso mais ouvir  
E assim não posso nem me concentrar

---

<sup>299</sup> ESSINGER, *op. cit.*, p.147.

Não saco nada de física  
Literatura ou gramática  
Só gosto sim de Educação Sexual  
E eu odeio Química

Não posso mais me divertir  
O tempo inteiro tenho que estudar  
Fico só pensando se vou conseguir  
Passar na porra do vestibular

(...)

Ter carro do ano, TV a cores, pagar imposto, ter pistolão  
Ter filhos na escola, férias Europa, conta bancária, comprar feijão  
Ser responsável, cristão convicto, cidadão modelo, burguês padrão  
Você tem que passar no vestibular.<sup>300</sup>

Essa canção define bem os espaços do mundo juvenil e do adulto. Percebe-se um antagonismo entre eles. O adolescente parece ter medo de ser adulto, de ser submetido a uma lógica de vida sempre igual, recheada de responsabilidades mil, chata e muitas vezes causando patologias.

O Aborto nunca teve seu repertório gravado. As principais canções do grupo foram divididas entre o Capital Inicial<sup>301</sup> e a Legião Urbana<sup>302</sup>, outras ficaram aprisionadas num caderno onde Renato Russo escrevia as letras e que só veio ao conhecimento do público na edição da *Showbizz* de maio de 1998. Há ainda aquelas canções que somente existem na memória dos adolescentes do início dos anos 1980 que vagavam pelas quadras da capital nacional.

\* \* \*

---

<sup>300</sup> Legião Urbana. Química. In: *Que País é Este?*. EMI-Odeon, 1987.

<sup>301</sup> Fê e Flávio Lemos (ex-Aborto) juntaram-se com Loro e Dinho Ouro-Preto para formar o Capital Inicial.

<sup>302</sup> Renato convidou Marcelo Bonfã e criou a Legião que mais tarde teria Dado Villa-Lobos na guitarra e Renato Rocha do baixo. Porém este último saiu da banda em 1988.

A grande cidade parece ser uma síntese do conjunto da sociedade<sup>303</sup>. Muito do que é a sociedade, seja ela nacional, seja ela mundial, decanta-se nas cidades. A canção *Música Urbana 2* é a versão poética e musical dos sons e imagens mais corriqueiras de uma metrópole em qualquer parte do mundo. Tais sons e imagens desfilam pelas grandes avenidas encobertas por aquela cinza neblina visível sobre os prédios no final das tardes. A sonoridade ácida dos versos mesclada ao apelo grave da voz de Renato Russo, embalada pela batida de um *Blues*, tornam a canção ainda mais nublada e melancólica, dura como o concreto. É como se imaginar no topo de um prédio em pleno centro de uma grande cidade olhando, lendo e ouvindo a música urbana que a todo momento toca em nossos ouvidos:

Em cima dos telhados as antenas de TV tocam música urbana,  
Nas ruas os mendigos com esparadrapos podres  
Cantam música urbana,  
Motocicletas querendo atenção às três da manhã  
É só música urbana

Os PMs armados e as tropas de choque vomitam música urbana  
E nas escolas as crianças aprendem a repetir a música urbana  
Nos bares os viciados sempre tentam conseguir a música urbana

O vento forte, seco e sujo em cantos de concreto  
Parece música urbana  
E a matilha de crianças sujas no meio da rua –  
Música urbana  
E nos pontos ônibus, estão todos ali: música urbana

Os uniformes  
Os cartazes  
Os cinemas  
E os lares  
Nas favelas  
Coberturas  
Quase todos os lugares

E mais uma criança nasceu.  
Não há mentiras nem verdades aqui  
Só há música urbana.<sup>304</sup>

---

<sup>303</sup> IANNI, Octávio. *Enigmas da Modernidade-Mundo*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2000, p. 123.

<sup>304</sup> Legião Urbana. *Música Urbana 2*. In: *Dois*. EMI, 1986.

Basta uma caminhada pelos grandes centros urbanos e logo se entra em contato com uma imensa diversidade de paisagens, comportamentos, hábitos, crenças, sons, cheiros, valores. Somada a isso, a leitura das desigualdades sociais, a violência, a poluição – a visual, sonora ou do ar – passando pela criminalidade e pelas conhecidas e gritantes contradições urbanas constitui o chamado *ethos* urbano<sup>305</sup>. A forma com que a Legião Urbana está percebendo seu espaço configura-se num modo peculiar de apropriação, pois é a prática social dos indivíduos que confere à cidade uma significação; passando, portanto, a compor a identidade do grupo ou do indivíduo.

O ponto mais áspero da canção talvez seja o momento em que o interprete canta: “os PMs armados e as tropas de choque vomitam música urbana”. Nada mais urbano que a relação entre a juventude, nesse caso *punks* e *pós-punks* transgredindo toda e qualquer ordem<sup>306</sup>, e policiais militares fardados e prontos para manter essa mesma ordem, sempre a serviço das elites que precisam da estabilidade do corpo social para perpetuação no poder.

A juventude é um período marcado por turbulências e grande agitação social, muitas vezes a colocando num espaço marginal, restando-lhe o afrontamento com o estabelecido. Por ser um período de rupturas, mas também de aproximações e encontros, alguns grupos de jovens podem criar um estilo que muitas vezes escapa a certas manifestações típicas do enquadramento e da normatização<sup>307</sup>. Na verdade essa prática é constituída de estratégias de sobrevivência, de afirmação, maneiras de fazer que confrontam-se com a vigilante tecnologia disciplinar<sup>308</sup>. Isso faz com que os jovens urbanos estabeleçam um embate simbólico e direto com as sentinelas do ordenado. A tensa e

---

<sup>305</sup> MAGNANI e TORRES (orgs), *op. cit.*, p.18.

<sup>306</sup> ABRAMO, *op. cit.* p. 73.

<sup>307</sup> CAIFA, Janice. *Movimento Punk na Cidade: A Invasão dos Bandos Sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985, p. 61.

<sup>308</sup> CERTEAU, *op. cit.*, p. 41.

pesada *Veraneio Vascaína*<sup>309</sup> da banda Capital Inicial é um exemplo do embate de um grupo de jovens com a polícia. Essa música parece ser um alerta sobre a presença de policiais e sobre suas peculiares práticas nas ruas das cidades brasileiras, ainda mais em tempos de abertura lenta e gradual:

Cuidado Pessoal, lá vem  
Vindo a Veraneio  
Toda pintada de preto,  
Branco cinza e vermelho  
Com números do lado  
Dentro dois ou três tarados  
Assassinos armados e uniformizados  
Veraneio Vascaína, vem  
Dobrando a esquina  
(...)  
e se eles vêm com fogo em cima  
é melhor sair da frente  
tanto faz, ninguém se importa  
se você é inocente  
com uma arma na mão  
Eu boto fogo no país  
Não vai ter problema, eu  
Sei  
Eu estou do lado da lei.<sup>310</sup>

Seguindo na mesma lógica de contestação da ação policial, outras bandas do mesmo período e também vagando entre o *punk* e o *rock*, seguem denunciando a repressão contra o que foge ao normativo e ordenado. Com uma canção seca, de batida rápida e voz em tom de raivosa indignação, *Polícia* do grupo Titãs é uma perfeita demonstração do que determinados jovens pensavam da atitude policial na década de 1980:

Dizem que ela existe pra ajudar  
Dizem que ela existe pra proteger  
Eu sei que ela pode te parar  
Eu sei que ela pode te prender  
Polícia para quem precisa de polícia  
  
Dizem pra você obedecer

---

<sup>309</sup> Veraneio era o camburão que as polícias usavam nos anos 80. Vascaína porque a polícia militar em Brasília tem as cores do Vasco da Gama. Hoje essa canção faz parte do repertório do Capital Inicial.

<sup>310</sup> Capital Inicial. Veraneio Vascaína. In: *Acústico MTV*. Abril Music, 2000.

Dizem pra você responder  
Dizem pra cooperar  
Dizem pra você respeitar  
Polícia pra quem precisa  
Polícia para quem precisa de polícia<sup>311</sup>

Assim como a canção *AA UU*, essa canção foi escrita sob o impacto da prisão de três integrantes da banda. Essa experiência fica evidente na forma como Toni Belloto pronuncia a palavra “prender” no quarto verso. É momento em que a indignação com a ação policial fica aguda, mais poderosa. A instituição polícia, bem como suas práticas, parece ter assombrado muitos jovens na década de 1980. Além da crítica à ação policial, essas bandas estão lendo a cidade propriamente dita, a percebem como palco de sua existência. Nesse sentido, destaco uma outra canção da banda brasiliense Legião Urbana. “*Tédio (com um T bem grande pra você)*”, hino dos *punks* da Brasília de 1978, que define bem o dia-a-dia da cidade e a situação de jovens, mesmo de classe média, sem muitas opções de lazer numa cidade artificialmente construída. Revela o repúdio à cidade. Numa entrevista a *Showbizz* de julho de 1998, Marcelo Bonfá acaba dizendo que todos os lugares em Brasília são iguais, não há nada de interessante. Além de manifestar a relação da juventude de classe média com o mundo urbano, a música ainda abre espaço para lembrar que aqueles *punks* eram, ironicamente, vizinhos do presidente. A canção propõe a negação da forma de vida burguesa baseada tanto na encenação e no fingimento quanto ao trato social. Uma crítica fincada no presente, nas relações cotidianas, na realidade pelos jovens conhecida.

Moramos na Cidade, também o presidente  
e todos vão fingindo viver decentemente  
só que eu não pretendo ser tão decadente (...)

Tédio com um T bem grande pra você

---

<sup>311</sup> Titãs. Polícia. In: *Cabeça Dinossauro*. WEA, 1986.



Andar a pé na chuva, às vezes eu me amarro  
Não tenho gasolina, também não tenho carro  
Também não tenho nada de interessante pra fazer<sup>312</sup>

Na década de 1980, como escrevi anteriormente, a crise econômica e social do país agravou a distância entre pobres e ricos no Brasil. A militância dos diversos movimentos de negros dá visibilidade a uma triste herança brasileira. É constatado que a maioria dos pobres são de origem africana e habitam a periferia das grandes metrópoles, principalmente as favelas em morros<sup>313</sup>. O tráfico de drogas e outras violências urbanas ganham destaque na mídia e passam a fazer parte do dia-a-dia dos brasileiros. Na canção *Mais do Mesmo* a Legião denuncia a rede social a que as populações negras estão sujeitas, denuncia o preconceito silencioso, a velada prática discriminatória. E ainda mostra em que circunstâncias a classe média toma conhecimento de fato da realidade das camadas marginalizadas da sociedade:

Ei menino branco o que é que você faz aqui  
Subindo o morro pra tentar se divertir  
Mas já disse que não tem  
E você ainda quer mais  
Por que você não me deixa em paz?

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

Em vez de luz tem tiroteio no fim do túnel,  
Sempre mais do mesmo  
Não era isso que você queria ouvir?

Bondade sua me explicar com tanta determinação  
Exatamente o que eu sinto, como penso e como sou  
E realmente não sabia que eu pensava assim. (...)<sup>314</sup>

---

<sup>312</sup> Legião Urbana. Tédio (Com um T bem grande pra você). In: *Que País é Este?*. EMI-Odeon, 1987.

<sup>313</sup> 60% do pobres brasileiros e 69% dos indigentes são negros. In: SBRAVATI, Daniela Fernanda. *Para Além do Politicamente Correto*. Florianópolis: [monografia em História], UDESC, 2003, p. 8.

<sup>314</sup> Legião Urbana. Mais do Mesmo. In: *Que País é Este?*. EMI, 1987.

Esse diálogo entre o rapaz negro e o branco que sobe o morro para comprar drogas; esse diálogo entre duas realidades, duas classes sociais, duas vivências diferentes traduz bem as contradições do Brasil. Mais ainda, torna visíveis cenas corriqueiras e muitas vezes imperceptíveis na correria diária. Um dos símbolos mais usuais e lineares de esperança, “a luz no fim do túnel”, ganha uma versão mais amarga, mais voltada para o presente, mais palpável. As cidades brasileiras estão cada vez mais acostumadas a conviver com os acordes advindos dos revólveres, escutam e protegem-se dessa sonora música urbana. A curva do crescimento urbano acentuou-se durante os anos de 1970, mas foi somente em 1980 que a maioria da população era urbana<sup>315</sup>. Isso trouxe conseqüências graves para esses migrantes e para a já caótica situação social do Brasil. As cidades sofreram o processo de inchamento e com a falta de possibilidade de abrigar a massa empobrecida que se desloca movida pela esperança. Viu-se ao longo da década um número cada vez maior de crianças e moradores de rua freqüentando as calçadas dos centros das grandes cidades. A banda gaúcha Nenhum de Nós<sup>316</sup>, que entrou no cenário *rock* na segunda metade dos anos de 1980, compôs a canção *Jornais*, um indignado e triste protesto musicado, denunciando a condição de muitos que usavam a rua como lar, como abrigo.

(...)  
As pessoas que enrolam nos jornais  
Não são mais notícias  
Não esperam de um papel em duas cores  
Nada mais que um pouco de calor  
A calçada não é pai, não é mãe, não é nada  
Nada mais que um abrigo, um refúgio  
Tão estranho pra quem passa  
Pra quem passa

---

<sup>315</sup> FAUSTO, *op.cit.*, p.506.

<sup>316</sup> Influenciados pelo *rock* inglês e música *folk* e norte-americana, os amigos Thedy Corrêa (voz e baixo), Carlos Stein (guitarra) e Sady Homrich (bateria) formaram o Nenhum de Nós em Porto Alegre, em 1986. No ano seguinte, foram contratados pelo selo Plug, da BMG, e lançaram seu primeiro e homônimo LP. Ficaram bastante conhecido por conta da canção *Camila, Camila*. In: [www.cliquemusic.com.br/asrtistas](http://www.cliquemusic.com.br/asrtistas).

Onde vai?  
Nós estamos de passagem  
Onde vai?  
Onde a rua nos abriga desse frio.  
(...)<sup>317</sup>

Ao analisar os jornais e as revistas *Veja* e *Isto É* percebi um significativo aumento, entre 1978 e 1987, das manchetes e reportagens abordando o aumento da violência nos grandes centros urbanos. Parece aí haver uma relação com o crescimento desenfreado que marginalizou os migrantes, com a favelização e com as graves crises econômicas vividas durante da década de 1980. Esse também foi um elemento capturado pelo *rock* nacional. Os Titãs protestaram contra o caos que as cidades haviam se tornando na canção Violência:

O movimento começou, o lixo fede nas calçadas.  
Todo mundo circulando, as avenidas congestionadas.  
O dia terminou, a violência continua.  
Todo mundo provocando todo mundo nas ruas.  
A violência está em todo lugar.  
Não é por causa do álcool,  
Nem é por causa das drogas.  
A violência é nossa vizinha,  
Não é só por culpa sua,  
Nem é só por culpa minha.  
Violência gera violência.  
Violência doméstica, violência cotidiana,  
São gemidos de dor, todo mundo se engana...  
Você não tem o que fazer, saia pra rua,  
Pra quebrar minha cabeça ou pra que quebrem a sua.  
Violência gera violência.  
Com os amigos que tenho não preciso inimigos.<sup>318</sup>

Cada cidade comporta várias cidades. Cada grupo social viverá um tipo de cidade, terá um tipo de prática urbana. A geração que foi jovem nos anos de 1980 e identificou-se com as questões trazidas pelo *rock* foi cronista, mas também foi paisagem de uma cidade violenta e cinza, palco para as contradições e transformações sociais do Brasil. Nossas metrópoles, recortadas pela perspectiva do pedaço, mostram-se estilhaçadas,

---

<sup>317</sup> Nenhum de Nós. Jornais. In: *Nenhum de Nós*. Sony, 1987.

<sup>318</sup> Titãs. Violência. In: *O Blesq Bloon*. WEA, 1987.

convertem-se em flutuantes arquipélagos exibindo os trabalhos do tempo. Territórios descontínuos que são, comportam memórias e sentimentos comuns. Territórios-ilhas repetindo-se nos muitos fragmentos. Como uma errante tempestade, as bandas parecem visitar e unir essas vagueantes ilhas. Suas canções são

(...) um retrato mais amplo da juventude urbana brasileira. De repente tem um conjunto que fala daquilo que você sente e é o mesmo que outras pessoas sentem. E você descobre que não tá mais sozinho.<sup>319</sup>

As canções do *rock* nacional constróem pontes imaginais entre os sentimentos dos vários jovens, nos vários cantos das cidades; dão forma para os pensamentos de muitos, que perplexos, viveram um tempo estranho, por vezes cinza e melancólico, mas também colorido e cheio de possibilidades e caminhos a serem trilhados. Caminhos construídos sob o espectro do fim, da sombra e da incerteza ao som dos acordes finais do breve século XX.

---

<sup>319</sup> Entrevista de Renato Russo à revista *Bizz*. São Paulo, abril de 1987.

## Os Anos de 1980 Acabaram?

Quem anda duzentas jardas  
Sem vontade  
Anda seguindo seu próprio funeral  
Vestindo a própria mortalha.<sup>320</sup>

Estava acertando os últimos detalhes da dissertação e pensando o que escreveria nas considerações finais. A idéia dessa parte do trabalho veio quando minha orientadora liga-me para dizer que a última Revista *Cult*<sup>321</sup> trazia a reportagem de capa sobre o surgimento punk na Inglaterra e seus desdobramentos pelo mundo.



Figura 14: revista Cult, nº 96, outubro de 2005

<sup>320</sup> WHITMAN, Walt. *Folhas Das Folhas de Relva*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

<sup>321</sup> Esta é uma revista em que filósofos, críticos literário, psicanalistas, poetas e artistas colaboram mensalmente. Ela é lida por uma parte da intelectualidade brasileira e traz temas que são analisadas por várias áreas das humanidades.

A idéia e a estética *punk*, mesmo depois de quase 30 anos, ainda parecem bastante atuais. Tédio, desprezo, raiva, desencanto e vontade de mudar ainda são perceptíveis e boa parte da geração de jovens hoje. O fracasso do sonho dos anos de 1960 ainda causam desconforto e mal-estar, principalmente porque ainda não conseguimos criar uma alternativa sólida ao capitalismo. Talvez os versos de Cazuza “Meu Partido / É um coração Partido / E as ilusões / Estão todas perdidas” estejam tão ou mais atuais do que quando foram escritos em 1988. Continuamos buscando trilhas e saídas, mas a floresta parece mais densa do que imaginávamos. A própria idéia de “fazer você mesmo” continua muito atual na seguinte frase à exaustão repetida: “mude a si mesmo e você poderá mudar o mundo”. A ética de uma preservação pessoal preconizada pelo *punk* e difundida pelo *rock* continua tendo reverberações.

As bandas *punks* devolveram ao *rock* sua simplicidade original, deram à música *pop* uma atmosfera tribal: tensão e relaxamento, barulho, agitação, imprevisibilidade, hostilidade. Eram fascinantes e repulsivos ao mesmo tempo. O *punk* e o *rock* não disseram o que era a sociedade. Trouxeram referências do que a sociedade estava se tornando. Mostrou o fim e o início de algo, que talvez ainda seja muito recente para dizer o que seja. Por isso encarar o *punk* e o *rock* como resistência pode soar como equivoco. Produziram uma existência como obra de arte, signos de sociabilidade estéticos que constituem modos de existência ou estilos de vida; uma possibilidade de vida<sup>322</sup>.

---

<sup>322</sup> DELEUZE, *op. cit.*, 123.

As bandas que na década de 1980 fizeram algum tipo de sucesso são constantemente reinventadas nos programas musicais chamados de *Acústico*<sup>323</sup>, produzidos pela MTV. Titãs, em 1997, Paralamas, em 1999, Capital Inicial, em 2000 e Ira! agora em 2005, são alguns poucos exemplos de bandas de *rock*, com influencia *punk* que subiram ao palco para tocar suas canções sem guitarras ou instrumentos elétricos. Mesmo sem trazerem nada de novo, continuam sendo executados com certa regularidade nas rádios brasileiras. Legião Urbana, por exemplo, continua sendo a mais pedida na rádio 89 FM de São Paulo.<sup>324</sup> Contudo há uma gama bastante grande de bandas que fizeram sucesso nos anos de 1980 e caíram no profundo esquecimento. Sucesso de uma música, ou um só LP. Absynto, Grafite, Cheque Especial, Degradê, Obina Shock, Zero, Eletrodomésticos, Sangue da Cidade, Nova Embalagem, Espírito da Coisa, Telex são só algumas das bandas que tiveram uma alta vendagem de discos, ganharam dinheiro, mas sumiram do mercado.

Mesmo com todas as produções intelectuais, com todo o enfoque dado pela mídia impressa e televisiva ainda falta escrever muito sobre música da década de 1980. Os caminhos percorridos nessa dissertação priorizaram algumas possibilidades de análises. É preciso fazer um trabalho mais significativo das capas dos LPs, bem como fazer uma ampla pesquisa da forma como o *rock* foi consumido e apropriado. Refletir sobre o processo de recepção desse estilo musical. São apenas algumas possibilidades entre tantas existentes. As próprias fontes com as quais trabalhei sugerem outras pesquisas, outras abordagens. O Presente *continuum* preconizado nas canções do *rock* e do *punk* parece ainda bastante vivo. Os tempos se interpelam, se entrelaçam, nos impelem a novos horizontes.

---

<sup>323</sup> As bandas usam outros arranjos musicais, elaboram um cenário característico, usam apenas violões, baixos não elétricos e outros instrumentos como piano e te mesmo violinos.

<sup>324</sup> ALEXANDRE, *op. cit.*, 371. Dado de 2004.

## Fontes e bibliografia

### 1 – Fontes impressas

Jornal *O Estado*. Florianópolis, 1983 - 1990.

Jornal *Zero Hora*. Porto Alegre, 1983 - 1990.

Jornal *Folha de São Paulo*. São Paulo, 1982 -1990.

*Jornal do Brasil*. Rio de Janeiro, 1980 - 1989.

Jornal *Correio Brasiliense*. Brasília, 1982 - 1990.

Jornal O Globo. Rio de Janeiro, 1980 - 1989

Revista *Isto É*, São Paulo. 1978 - 1989.

Revista *Veja*, São Paulo. 1978 - 1989.

Revista *Ele & Ela*. São Paulo, 1986 - 1987.

Revista *Bizz*, São Paulo. 1986 -1995.

Revista *Showbizz*. São Paulo, 1998 - 2000.

Revista *Gallery Around*. São Paulo 1982.

Revista *General*. São Paulo, (sem data).

Revista *Super Interessante*. São Paulo, Edição Especial - História do Rock, 2005.

Revista Som Três. Rio de Janeiro, 1982 -1983.

### 2 – Fonte Cinematográfica

Ridley Scott. *Blade Runner – O Caçador de Andróides*. EUA, 1982.

### 3 – Fontes Fonográficas

Arte no escuro. *Arte no Escuro*. EMI, 1987.



Barão Vermelho. *Maior Abandonado*. Som Livre, 1984.

Biquíni Cavado. *Cidades em Torrentes*. Polygram, 1986.

Biquíni Cavado. *A Era das Incertezas*. Polygram, 1987.

Capital Inicial. *Capital Inicial*. Polygram, 1986.

Cazuza. *Exagerado*. Som Livre, 1985.

Cazuza. *Ideologia*. Som Livre, 1988.

Engenheiros do Havaii. *Longe Demais das Capitais*. RCA, 1986.

Engenheiros do Havaii. *A Revolta dos Dândis*. RCA, 1987.

Finis Africae. *Finis Africae*. Sebo do Disco, 1986.

Hogerizah. *Hojerizah*. RCA, 1987.

Ira! *Mudança de Comportamento*. Warner, 1985.

Ira! *Vivendo e Não Aprendendo*. Warner, 1986.

Joy Division. *Closer*. EMI, 1980.

Legião Urbana. *Legião Urbana*. EMI, 1984

Legião Urbana. *Dois*. EMI, 1986.

Legião Urbana. *Que país é este?*, EMI, 1987.

Legião Urbana. *As Quatro Estações*. EMI, 1989.

Léo Jaime. *Phoda C*. CBS, 1984.

Léo Jaime. *Vida Difícil*. CBS, 1986.

Lobão. *Vida Bandida*. RCA, 1987.

Lobão e os Ronaldos. *Ronaldo Foi pra Guerra*. RCA, 1984.

Paralamas do Sucesso. *Selvagem?* EMI-Odeon, 1986.

Marina Lima. *Próxima Parada*. PolyGram, 1989.

Nenhum de Nós. *Nenhum de Nós*. Sony, 1987.

Plebe Rude. *O Concreto Já Rachou*. EMI, 1986.

Plebe Rude. *Nunca Fomos Tão Brasileiros*. EMI, 1987.

RPM. *Revoluções Por Minuto*. CBS, 1985.

RPM. *Radio Pirata (ao vivo)*. CBS, 1986.

The Smiths. *Queen is Dead*. EMI, 1986.

The Smiths. *The Best II*. WEA, 1999.

Titãs. *Televisão*. Warner, 1985.

Titãs. *Cabeça Dinossauro*. Warner, 1986.

Titãs. *Jesus Não Tem Dentes no País dos Banguelas*. Warner, 1987.

Titãs. *O Blesq Bloom*. Warner, 1988.

Ultraje a Rigor. *Nós Vamos Invadir Sua Praia*. Warner, 1985.

Violeta de Outono. *Violeta de Outono*. Plug, 1987.

Zero. *Carne Humana*. EMI, 1987.

#### **4 – Páginas da Internet**

[www.ultraje.com.br](http://www.ultraje.com.br)

[www.ibge.gov.br](http://www.ibge.gov.br)

[www.cliquemusic.com.br/artistas](http://www.cliquemusic.com.br/artistas)

[www.sacimusic.com.br](http://www.sacimusic.com.br)

[www.legião.com.br](http://www.legião.com.br)

[www.clubranos80.com.br](http://www.clubranos80.com.br)

[www.aborto.com.br/rockbrasil](http://www.aborto.com.br/rockbrasil)

[www.brock.tipod.com.br/scola](http://www.brock.tipod.com.br/scola)

[www.unseoutros.com.br](http://www.unseoutros.com.br)

[www.engenhirosdohawaii.com.br](http://www.engenhirosdohawaii.com.br)

[www.uol.com.br/capitalinicial](http://www.uol.com.br/capitalinicial)

[www.uol.com.br/lobao](http://www.uol.com.br/lobao)

[www.uol.com.br/leojaimé](http://www.uol.com.br/leojaimé)

[www.uol.com.br/parlamentas](http://www.uol.com.br/parlamentas)

[www.uol.com.br/ira](http://www.uol.com.br/ira)

[www.cazuza.com.br](http://www.cazuza.com.br)

[www.educar.usp.br](http://www.educar.usp.br)

[www.periodicos.capes.gov.br](http://www.periodicos.capes.gov.br)

[www.energiaatomica.hpg.ig.com.br](http://www.energiaatomica.hpg.ig.com.br)

[www.msantunes.com.br](http://www.msantunes.com.br)

[www.revistamuseu.com.br](http://www.revistamuseu.com.br)

## **5 – Entrevistas Realizadas**

Luiz André Alzer, cedido a Fábio Feltrin em 21 de março de 2005.

Eduardo Silva, cedido a Fábio Feltrin em 15 de julho de 2004.

Simone Pinheiro, cedido a Fábio Feltrin em 7 de setembro de 2005.

Carlos Alberto Souza, cedida a Fábio Feltrin em 2 de maio de 2005.

Marco Antônio Araújo a Fábio Feltrin, em 22 de janeiro de 2005.

## **6 – Acervos Consultados**

Biblioteca Universitária – UFSC

Museu Hipólito da Costa – Porto Alegre

Acervo do Jornal Zero Hora – Porto Alegre

Biblioteca Nacional – Rio de Janeiro

Escola de comunicação (ECA) da USP – São Paulo

CPDOC – Rio de Janeiro

## **7 – Bibliografia**

ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas Juvenis: Punks e Darks no Espetáculo Urbano*. São Paulo: Scritta, 1994.

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de Luta: O Rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo: DBA, 2002.

ARAÚJO, Paulo César. *Eu Não Sou Cachorro Não: Música Popular Cafona e Regime Militar*. São Paulo: Record, 2002.

AUGÉ, Marc. *Não Lugares: Introdução a Uma Antropologia da Supermodernidade*. Campinas: Papyrus, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Obras Escolhidas I*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1987.

BENJAMIN, Valter. *Obras Escolhidas II*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995.

BIVAR, Antônio. *O Que é Punk?* 4ª ed. São Paulo: Brasiliense, 1988.

BHABHA, Homi K. *O Local da Cultura*. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2003.

BRYAN, Guilherme. *Quem Tem Um Sonho Não Dança: Cultura Joven Brasileira nos Anos 80*. São Paulo: Ed. Record, 2004.

CAIFA, Janice. *Movimento Punk na Cidade: A Invasão dos Bandos Sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1985.

CANCLINI, Néstor Garcia. *Culturas Híbridas*. São Paulo: EDUSP, 1997.

CAVALCANTI, Berenice; STARLING, Heloisa; EISEMBERG, José(orgs). *Decantando a República: Inventário Histórico e Político da canção popular Moderna Brasileira*. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2004.

CERTEAU, Michel de. *A Invenção do Cotidiano*. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHAUÍ, Marilena. *Brasil: Mito Fundador e Sociedade Autoritária*. São Paulo: Editora Perseu Abramo, 2000.

CONNOR, Steven. *A Cultura Pós-Moderna: Introdução às Teorias do Contemporâneo*. São Paulo: Ed. Loyola, 1989.

DELEUZE, Gilles e GUATARRI, Félix. *Mil Platôs: Capitalismo e Esquizofrenia*. Vol. 4. Rio de Janeiro: Editora 34, 1997.

\_\_\_\_\_. *Conversações*. Rio de Janeiro: 34 Literatura, 1996.

DIAS, Maria Odila Leite da Silva. Hermenêutica do Cotidiano na Historiografia Contemporânea. In: *Projeto História*. São Paulo: Editora da PUC-SP.

ESSINGER, Silvio. *Punk: A Anarquia Planetária e a Cena Brasileira*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1999.

FAUSTO, Boris. *A História do Brasil*. São Paulo: EDUSP, 1994.

FOUCAULT, Michel. *Ditos e Escritos III. Estética: Literatura e Pintura, Música e Cinema*. São Paulo: Forense Universitária, 2001.

FRITH, Simon. *Music for Pleasure*. New York: Routledge, 1988.

GUARINELLO, Norberto Luiz. História Científica, História Contemporânea e história Cotidiana. In: *Revista Brasileira de História*. n° 48, vol. 24. São Paulo, 2005.

HALL, Stuart. Quem Precisa de Identidade? In: SILVA, Tomaz Tadeu da. *Identidade e Diferença: a Perspectiva dos Estudos Culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000, p. 103 – 133.

HOBBSBAWM, Eric. *Era dos Extremos: O Breve Século XX*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de Políticas da Teoria. In: HOLLANDA, Heloísa Buarque (org.). *Pós-Modernismo e Política*. São Paulo: Rocco, 1991.

HOLSTON, James. *A Cidade Modernista: Uma Crítica de Brasília e sua Utopia*. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

HUTCHEON, Linda. *Irony's Edge: The Theory and Politics of Irony*. New York: Routledge, 1995.

IANNI, Octávio. *Enigmas da Modernidade-Mundo*. São Paulo: Civilização Brasileira, 2000

LEONI. *Letra, Música e Outras Conversas*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1995.

MACIEL, Luiz Carlos. *Os anos 60*. Porto Alegre: L&PM, 1987.

MADEIRA, Angélica. Rhythm and Irreverence: Note about the rock music movement in Brasilia. In: *Popular Music and Society*. Vol 15, nº 4. Bowling Green State University Popular Press, 1991.

MAFFESOLI, Michel. *A conquista do presente*. Porto Alegre: Arte e Ofícios, 1995.

\_\_\_\_\_. *A contemplação do mundo*. Porto Alegre: Artes e Ofícios, 1995.

\_\_\_\_\_. *O tempo das tribos: O declínio do individualismo na sociedade de massa*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1987.

\_\_\_\_\_. *A Conquista do Presente*. Rio de Janeiro: Rocco, 1984.

\_\_\_\_\_. *O Conhecimento do Quotidiano*. Lisboa: Vega, 2000.

MAGNANI, José Guilherme. Quando o Campo é a Cidade: Fazendo Antropologia na Metrópole. In: MAGNANI, José Guilherme e TORRES, Lillian de Lucca (org.). *Na Metrópole: Textos de Antropologia Urbana*. São Paulo: EDUSP, 1996.

MAHEIRE, Kátia. Música Popular Estilo Estético e Identidade Coletiva. In: *Revista da Sociedade Brasileira de Psicologia Política*. Vol.2 – nº 3 – janeiro/junho, 2002.

MORAES, José Geraldo Vinci. História e Música: Canção Popular e Conhecimento Histórico. In: *Revista de História*. São Paulo, 2000.

MARTINO, Luiz C. Globalização e Cultura de Massa. In: PRADO, José Luiz Aidar, SOVIK, Liv (org's). *Lugar Global e Lugar Nenhum: Ensaio Sobre Democracia e Globalização*. São Paulo: Hacker Editores, 2001.

MORICONI, Ítalo. O Pós-utópico: A Crítica do Futuro e da Razão Imanente. In: *Tempo Brasileiro*, nº 84, janeiro – março, 1986.

MORIN, Edgar. BOCCHI, Gianluca. CERUTI, Mauro. *Problemas do Fim do Século*. Lisboa: Editorial Notícias, 1990.

\_\_\_\_\_. *A Decadência do Futuro e a Construção do Presente*. Florianópolis: UFSC, 1993.

MORIN, Edgar. *Cultura de Massa no Século XX: O Espírito de Tempo (Necrose)*. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1986.

NASCIMENTO, Elimar Pinheiro. Introdução. In: NASCIMENTO, Elimar Pinheiro e BARREIRA, Irllys Alencar Firmo (org's). *Brasil Urbano: Cenário de Ordem e Desordem*. Rio de Janeiro: Notrya, 1993.

NAPOLITANO, Marcos. *História e Música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2000.

NAPOLITANO, Marcos. Desde de que o Samba é Samba: A Questão das Origens no Debate Historiográfico Sobre a Música Popular Brasileira. In: *Revista Brasileira de História*. 2000, vol.20, n.º.39, p.167-189.

NIETZSCHE, Friedrich. *Além do Bem e do Mal: Prelúdio de uma Filosofia do Futuro*. Rio de Janeiro: Ediouro, 1997.

PETERS, Michel. *Pós-Estruturalismo e Filosofia da Diferença: Uma Introdução*. Belo Horizonte: Autentica, 2000.

PAIVA, Vera; PERES, Camila; BLESSA, Cely. Jovens e Adolescentes em Tempos de AIDS: Reflexões Sobre Uma Década de Prevenção. In: *Revista de Psicologia da USP*, vol.13, no.1, 2002.

PEREIRA, Luiz Carlos Bresser. Os limites da “abertura” e a sociedade civil. In: FLEISCHER, David. *Da Distensão à Abertura: as eleições de 1982*. Brasília: Editora UNB, 1988.

PINTO, Thiago de Oliveira. Som e Música: Questão de uma Antropologia Sonora. In: *Revista de Antropologia*. n.º, vol. 44, São Paulo, 2001.

SA, Jussara Bittencourt. *Cazuza: O Tempo Não Pára. Florianópolis* [Dissertação de Mestrado em Letras], 2000.

SBRAVATI, Daniela Fernanda. Introdução. Introdução. In: Para Além do Politicamente Correto. [Monografia em História], UDESC, 2003.

SILVA, Carlos Eduardo Lins da. Blade Runner – O caçador de andróides In: LABAKI, Amir (org). *O cinema nos anos 80*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1991.

SONTAG, Susan. *AIDS e Suas Metáforas*. São Paulo: CIA das Letras, 1989.

SOUZA, Almir Antônio. Invenções do Brasil: *Algumas Ficções, Muitas Histórias*. [Dissertação de Mestrado em História]. UFSC, 2001.

SOUZA, Antônio Marcus Alves de. *Cultura Rock e Arte de Massa*. Brasília: Rio de Janeiro, 1995.

TINHORÃO, José Ramos. *História Social da Música Popular Brasileira*. São Paulo: Editora 34, 1998.

\_\_\_\_\_. Tropicalismo. In: *Pequena História da Música Popular Brasileira*. 5ª ed. São Paulo: Art. Editora, 1986.

WICKE, Peter. *Rock Music: Culture, Aesthetics, Sociology*. Cambridge University Press, 1995.

WISNIK, José Miguel. O Som e o Sentido: *Uma Outra História das Músicas*. Companhia das Letras. 2<sup>a</sup> ed. São Paulo: 2004.

WHITMAN, Walt. *Folhas Das Folhas de Relva*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1983.

VARGAS, Christian. Anjos Decaídos: Uma Arqueologia do imaginário pós-utópico nas canções da Legião Urbana. In: COSTA, Cléria Botelho da e MACHADO, Maria Salete Kern (orgs.). *Imaginário e História*. Brasília: Marco Zero, 1999.



## Sumário

<b>Deu Pra Ti, Anos 70</b> .....	09
I – Primeiro Capítulo:	
<b><i>Se liga Que Isso Aqui é Rock 'n' Roll</i></b>	
- Abertura para o rock.....	18
- Nova República do Rock.....	44
- Abertura Para o Mercado.....	47
II – Segundo Capítulo:	
<b>Diálogos Com a Morte, Encontros Com o Novo</b>	
- <i>Ideologia, Eu Quero Uma Pra Viver</i> .....	52
- <i>O Futuro É Vortex</i> .....	69
- AIDS e a Alegoria da Morte.....	86
III – Terceiro Capítulo:	
<b>Vivendo o Presente, Pisando Em Escombros</b>	
- <i>Até Quando Esperar?</i> .....	95
- O Mergulho no Presente.....	101
- A Droga do Presente.....	112
- Crônicas Urbanas.....	116
- A Particularidade de Brasília no Início da Década de 1980.....	124
<b>Os Anos de 1980 Acabaram?</b> .....	143
<b>Fontes e Bibliografia</b> .....	146