

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
PUC - SP

Eliana Batista Ramos

**ROCK DOS ANOS 1980: A Construção de uma Alternativa de
Contestação Juvenil**

MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL

SÃO PAULO
2010

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO
PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS
PUC - SP

Eliana Batista Ramos

**ROCK DOS ANOS 1980: A Construção de uma Alternativa de
Contestação Juvenil**

MESTRADO EM HISTÓRIA SOCIAL

Dissertação apresentada à banca examinadora da Pontifícia Universidade Católica De São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE EM HISTÓRIA SOCIAL, sob a Orientação da Professora Doutora Maria Izilda Santos de Matos.

PUC – SÃO PAULO
2010

BANCA EXAMINADORA

À minha família e aos meus amigos
Especialmente ao meu esposo Fulvio, ao meu
filho Nicolás e aos meus pais, Terezinha e José

RAMOS, Eliana B. **Rock dos Anos 1980: A Construção de uma Alternativa de Contestação Juvenil**. Dissertação (Mestrado em História Social). São Paulo, PUC-SP, 2010.

RESUMO

Esta dissertação busca fazer uma reflexão sobre as formas de contestação usadas por algumas juventudes urbanas brasileiras durante a década de 1980, assim como investigar as relações existentes entre as canções do *rock* brasileiro concebido no período com a construção de formas alternativas de se manifestar política e socialmente, provindas destes jovens. O que justificou esta pesquisa foi a percepção de que há análises comparativas entre juventudes de períodos históricos com contextos distintos, criando espaços para construções paradigmáticas acerca desta categoria, baseando-se nas experiências dos sujeitos que vivenciaram os anos 1960, em detrimento de outros. Os jovens urbanos dos anos 80 estiveram sob a pressão dos últimos anos do regime militar; vivenciaram um processo de abertura política, no qual a censura ainda sobreviveria por muito tempo; e as formas de protesto tradicionalmente utilizadas retornavam lentamente, após ficarem banidas por anos, perdendo muito do seu caráter transformador perante estes. Além disso, a referida década se configurou como uma época em que a globalização e as questões identitárias atingiram o seu ápice e o Brasil enfrentou uma das crises econômicas mais sérias de sua história. Desta forma, as alternativas de contestação precisaram-se transformar para atender às demandas do tempo vivido, o que incitou a investigação da relação entre estas e algumas canções do *rock* brasileiro produzido na época, como respostas às necessidades engendradas pelos sujeitos, conforme as experiências vividas. Para isto, as principais fontes deste trabalho são canções de *rock* brasileiro da década de 80 e depoimentos de sujeitos que vivenciaram, naqueles anos, parte de sua juventude. Buscou-se também auxílio em referências bibliográficas e pesquisas sobre o tema, além de valer-se da liberdade conferida pelos estudos culturais que relevam as experiências cotidianas dos sujeitos para dar sentido às análises históricas. As formas de contestação usadas pelos jovens urbanos nos anos 80 estiveram intimamente ligadas às manifestações culturais do período. A música, personificada pelo *rock* brasileiro, fora a de maior representatividade devido a sua popularidade entre os jovens daquela década.

Palavras-Chaves: Anos 80; *Rock*; Contestação; Protesto; Juventude.

RAMOS, Eliana B. **Rock of the 1980s: Construction of an Alternative Dispute Juvenile**. Dissertation (Masters in Social History). São Paulo, PUC-SP, 2010.

ABSTRACT

This research intend to make a reflection about the ways of contestation used by Brazilian urban youth during the 1980s, as well as to investigate the relationships between Brazilian rock songs conceived in the period of construction of alternative ways to express themselves politically and socially. The reason of this research was the perception that there is comparative analysis between youths of historical period with different contexts, creating spaces for paradigmatic construction about this category, based on the experiences of subjects who lived the 1960s, at the expense of others. Urban youth of 80s had been under the pressure in the latest years of military rule, they lived a process of political freedom in which censorship still survive for very long and the forms of protest used traditionally returned slowly after being banned for years, losing much of its transformer character. Besides, this decade was configured as a time when globalization and identity questions reached a peak and Brazil faced one of the most serious crisis in its history. Thus, the alternative of contestation had to be transformed to meet the demands of lived time, which prompted the investigation of the relation between these alternatives and some songs from Brazilian rock produced at the time, as responses to the needs created by the subjects. For this, the main sources of this work are Brazilian rock songs of the 80s and testimonies of subjects who lived in those years of their youth. It also sought to aid in bibliographic references and research about the subject and avail of the freedom afforded by the cultural studies that represent the everyday experiences of the subjects to make sense to historical analysis. The forms of contestation used by the urban youth in the 80s were closely linked to cultural events of the period. The music, personified by the Brazilian rock, was the most representative because its popularity among the youth of that decade.

Key Words: 80 Years, Rock, Challenge, Protest, Youth.

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais que me orientaram sempre a seguir as veredas do bem, com retidão e simplicidade, porém com objetivos.

A Deus por ter sido agraciada com um lindo bebê nos percursos deste mestrado e, mesmo assim, Ele deu-me perseverança, saúde e paz para continuar e finalizar o caminho já iniciado.

Ao meu marido e companheiro, que tem me auxiliado cotidianamente com o bebê e com as necessidades domésticas, por tê-lo me dado, pelas dicas inigualáveis ao trabalho e por ter me ajudado a seguir algumas alternativas necessárias ao viver.

Aos amigos de curso e de tantas orientações e “desorientações” (válidas) nas mesas dos bares que, se tivessem ouvidos, bem poderiam fazer este papel.

Aos anjos da guarda que me auxiliaram nos cuidados com a chegada do bebê e, mais além, que cuidaram dele até nos últimos momentos da realização deste trabalho, quando eu não poderia, especialmente à minha mãe, à minha irmã Marilene, à minhas primas Vanessa, Vânia e Eliete, à minha amiga Lu e às minhas sobrinhas Bia, Nanda e Drica.

À Secretaria de Educação do Estado de São Paulo por ter me proporcionado a possibilidade da realização deste curso.

À Dirigente Regional da Diretoria de Ensino Leste 2, Professora Marília Santos Carvalho de Polillo, por ter me recebido e, especialmente à Maria Regina por ter me acolhido em seu setor e proporcionado momentos tão agradáveis e divertidos.

Aos amigos que gentilmente aceitaram conceder-me os depoimentos que, extraídos de suas experiências de vida adolescente, tanto quanto a mim, também os empolgou.

Aos amigos e familiares que compreenderam a minha ausência neste período.

À minha orientadora, Maria Izilda Santos de Matos, pelas sugestões muito bem estruturadas e pela sabedoria necessária nos momentos conflitantes.

Aos professores doutores, Antonio Rago Filho e Ana Bárbara Pederiva, que me qualificaram e que deram contribuições tão relevantes ao trabalho.

Às professoras doutoras Yara Maria Aun Khoury e Maria Antonieta Martinez Antonacci pela competência aclarada nas maravilhosas aulas ministradas e, especialmente, à Professora Doutora Estefânia Knotz Canguçu Fraga, pelo ser humano que é, o que, somado ao profissionalismo, a tornam uma pessoa ímpar.

À minha revisora, Vanessa Pereira Ramos.

À minha tradutora, Francisca Cruz.

Às minhas amigas Lu e Vanessa que tanto me ouviram, disseram, riram e me fizeram rir (nem sempre sob os efeitos etílicos), tanto nos momentos mais densos quanto nos mais leves deste percurso.

Ao meu bebezinho lindo, por existir e me provar que existe vida inteligente após a maternidade.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1: Capa do LP “Ideologia”, de Cazuza, lançado em 1988	77
Figura 2: Capa do LP “Cabeça Dinossauro”, da banda Titãs, lançado em 1986	137
Figura 3: Capa do LP “Nunca fomos tão brasileiros”, da banda Plebe Rude, lançado em 1987	151
Figura 4: Capa e Contracapa do LP “Legião Urbana”, lançado em 1985.....	152
Figura 5: Capa e contracapa do LP “Mais podres do que nunca”, da banda Garotos Podres, lançado em 1985	184

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	11
CAPÍTULO I – ROCK AND ROLL: A RESISTÊNCIA NA INDÚSTRIA CULTURAL E O CONTEXTO DOS ANOS 1960, 1970 E 1980	18
1.1 Rock and Roll: Gênese, Absorção e Crítica na Indústria Cultural	19
1.2 Anos 1960 e 1970: Do Desvelamento do Sonho à Resistência Velada	32
1.3 Anos 1980 – Inúmeras Crises na Aldeia Global: O Último Ato das Utopias	56
CAPÍTULO II – PÓS-MODERNIDADE, JUVENTUDE E O SURGIMENTO DO ROCK BRASILEIRO DOS ANOS 80	79
2.1 Um Olhar Sobre Algumas Juventudes Urbanas Brasileiras dos Anos 80	80
2.2 Pós-Modernidade: “O Concreto Já Rachou”	100
2.3 “ <i>BRock</i> ”: As Raízes Fincadas no <i>Punk</i>	113
2.4 São Paulo e Brasília: Territórios do <i>Rock</i> Brasileiro dos Anos 80	129
CAPÍTULO III – A CRÍTICA SOCIAL E POLÍTICA NO ROCK DOS ANOS 80: UMA ALTERNATIVA DE CONTESTAÇÃO JUVENIL DA DÉCADA	146
1.2 Representações da “Década Perdida”	147
3.2 “Nos Deram Espelhos e Vimos um Mundo Doente”: Crítica e Protesto nas Canções do Rock Brasileiro dos Anos 80	167
3.3 “Que País é Este?” – A Construção de Novas Alternativas de Contestação	189
CONSIDERAÇÕES FINAIS	207
FONTES E BIBLIOGRAFIA.....	211

APRESENTAÇÃO

Há tempos vinha alimentando a ideia de realizar uma pesquisa relacionada ao *rock* brasileiro criado na década de 1980. Primeiramente, por nutrir um gosto especial pelo ritmo em questão, depois, para tentar responder a algumas indagações que seguiam me atormentando nos últimos tempos.

Será que, como acreditam alguns, nos anos 80, a contestação política e social desvinculou-se do meio juvenil? Até que ponto a lógica capitalista do consumo e do individualismo atingiu àquela juventude, transformando-a em apenas um grupo de “consumidores em potencial” e a afastando cada vez mais da tentativa de transformação social? Ou será que os modelos tidos como tradicionais de contestação e crítica, comumente esperados da juventude é que foram transformados para responder às demandas daqueles jovens? Se nos anos 60 a juventude usou a música para protestar, nos anos 80, qual foi o papel da produção musical neste sentido? Até que ponto o *rock* atuou como a música de protesto escolhida pelos jovens no decorrer de tal transformação, já que nesta década este tipo de música se consolidou em cidades como São Paulo?

Todas estas questões mesclam-se às reminiscências que trago de minha adolescência. Às tardes de domingo nas quais saía com algumas amigas, rumo a uma danceteria, na periferia de São Paulo, para ouvir e “agitar” o *rock* daquele período ainda se configura como uma das melhores lembranças que carrego da vida.

Nestas reminiscências, ainda consigo me aproximar dos sentidos que eu e outros jovens da mesma faixa etária, atribuíamos ao *rock* produzido na referida década. Ainda posso sentir os sapatos pesados, de couro, batendo fortemente no carpete de madeira que havia ali, ajudando a exprimir toda a revolta disseminada por algumas daquelas canções.

Miseráveis ovelhas
de um imenso rebanho
onde os pastores
são os próprios chacais
se vossas mortes

lhe trazer algum lucro
 eles os matarão como animais
 para eles trabalha
 e lhes dá a vida
 em troca eles lhes dão
 a fome, a miséria e a escravidão
 e quem são eles?
 são os donos do sistema
 donos de suas vidas
 e de sua maldição¹

Miseráveis Ovelhas era uma destas que soavam como um protesto cantado contra as opressões de classe e que, embora ingênuo, conseguia dar a ler os conflitos relacionais entre classistas mediante as diferenças sociais. O som seco da bateria era acompanhado pelas batidas dos sapatos no assoalho, compassadamente, diretas, constantes, agitando os corpos numa espécie orquestrada de *pogo*². O sentimento de revolta, reforçado pelos passos rápidos, parecia ecoar de nossos pés adicionados ao ritmo rápido da canção.

As roupas ajudavam a compor e a dar significados ao que se queria expressar, já que “[...] o modo de trajar de uma pessoa comunica sua riqueza, seu *status* oficial, seu sexo, sua inclinação sexual, de que lado do campo de batalha ela está, às vezes seu gosto pelo estilo de vanguarda – mas o vestuário pode ser também contra-hegemônico”³. Geralmente compostas por roupas escuras, preferencialmente pretas, a indumentária e outros adereços adicionados a ela, demonstravam o sentido público do protesto.

Porém, tais lembranças esbarravam sempre nos questionamentos colocados, visto que para alguns a ideia preconcebida da juventude participante politicamente era sempre calcada nas manifestações juvenis ocorridas nos anos 1960. A partir desta problemática, resolvi iniciar este trabalho que teve como objetivo investigar as relações existentes entre as canções do *rock* brasileiro dos anos 80, que alcançaram diversos meios juvenis, com a construção de formas alternativas de participação e/ou contestação política e social provenientes destes grupos, em meio a alguns dos contornos urbanos do país.

¹ Garotos Podres. **Miseráveis Ovelhas**. Álbum “Mais Podres do que Nunca”. Rocker. 1985.

² Dança comum aos *punks*, grupo juvenil que será discutido mais adiante neste trabalho.

³ DOWNING, John D. H. **Mídia Radical: Rebeldia nas Comunicações e Movimentos Sociais**. Trad. Silvana Vieira. São Paulo: SENAC, 2002, p.177.

Partindo das implicações identitárias que esse tipo de música trouxe para estes jovens, a confecção deste trabalho procurou guiar-se pelas permanências e/ou rupturas traduzidas nas representações construídas por eles, no sentido de ser atuante ou não, daí em diante. Além disso, por meio da análise de algumas daquelas canções, observar se houve ou não uma incitação à produção de modos de pensar e agir na parcela de jovens que as recebiam rumo às transformações do meio social no qual estavam inseridos.

Graças ao movimento dialético da História, algumas abordagens historiográficas cristalizadas, para as quais parecia não haver espaços para críticas foram questionadas e derrubadas pelos caminhos abertos nas vias da História Cultural, mesmo arraigados no saber histórico tradicional. A cultura não poderia mesmo dissociar-se da História ou ser colocada entre parênteses, separada das relações cotidianas vividas, quando é nelas que esta encontra espaço privilegiado para fluir.

A partir desta nova vertente dos estudos históricos, pude vislumbrar a oportunidade de pesquisar o *rock* brasileiro dos anos 80 como umas das possíveis alternativas de contestação usadas pelos sujeitos históricos juvenis, como já fora apontado, sem preocupações que poderiam ser adicionadas às da pesquisa, caso as abordagens históricas ainda fossem trancafiadas em estruturas determinadas e determinantes.

Quem viveu os anos 80, experimentou um momento ímpar na história brasileira, dos anos 60 em diante: a perspectiva de se viver uma democracia construída por anos de luta nas duas décadas precedentes, protagonizadas, na maioria das vezes, por jovens sujeitos. Este fato fazia com que o gosto da abertura política, que se concretizava naquele momento, fosse tão forte quanto fora amargo o tempo de espera por ela.

Os quereres eram de liberdade e a sensação experimentada também era, já que aqueles sujeitos viam, à sua frente, a possibilidade de viver uma democracia que ainda não conheciam, mas, como fruto das lutas anteriores, poderiam usufruir. Desta forma, o momento histórico exigia que as manifestações culturais que

aclaravam este sentimento viessem à tona naquele contexto, sendo a canção uma das mais significativas perante o seu longo alcance popular.

Para realizar um trabalho como este, baseado na categoria canção, é preciso estar consciente de que a “[...] melhor abordagem é a interdisciplinar, na medida em que uma canção, estruturalmente, opera com séries de linguagens [...] e implica em séries informativas (sociológicas, históricas, biográficas, estéticas) [...]”⁴.

Seguindo este raciocínio, trabalhar com tal categoria, pode tornar-se uma tarefa complexa quando há a tentativa de moldá-la apenas em uma área específica, como a História. Assim, para um estudo, no qual haja o envolvimento de canções, é necessário considerá-las como um todo, tanto em seus parâmetros poéticos (letra) quanto em seus parâmetros musicais (música). “[...] Estes dois parâmetros isolados não traduzem a experiência do ouvinte e o sentido – social, cultural, estético – de uma canção [...]”.⁵

A escolha do rock dos anos 80 para análise esteve no fato de este ter sido composto por canções que agregaram em si “[...] significados, valores e expectativas comuns e por ser, pela sua própria essência transformadora e contestadora, uma ‘forma de comunicação’ muito representativa para os jovens e adolescentes, como expressão do desacordo com os padrões existentes [...]”.⁶

Dentro dos parâmetros poéticos da letra da canção, é necessário identificar a textualidade e a intertextualidade para apurar os sentidos inseridos nela. Assim, também se faz necessário com os parâmetros musicais, atentando até mesmo para os efeitos causados pela voz do intérprete no público receptor.

A análise contextual, fundamental para qualquer pesquisa, nas que elegem a canção, é imprescindível, já que ela é produto de subjetividades. Porém, é preciso notar que esta jamais pode ser considerada isolada em si mesma, porque dialoga com todas as manifestações humanas por todo o tempo. Ela é fruto de uma conjuntura específica, mas dialoga com outras e as reproduz constantemente, desembocando na sua recepção pelo público, o que também trilha os mesmos

⁴ NAPOLITANO, Marcos. **História & Música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2005, p.96.

⁵ Ibidem. p.97.

⁶ Ibidem.

caminhos, já que os contextos díspares ou não e a intertextualidade são presenças constantes nas relações vividas.

Desta forma, a trajetória desta pesquisa foi-se construindo pelos rumos tomados pela análise das fontes pré-escolhidas, o que, muitas vezes, acarretou na fuga dos contornos delineados previamente. Uma das principais fontes analisadas foram as canções do *rock* brasileiro da década em questão, para isto, selecionei várias bandas e cantores da época, seguindo o critério de sucesso junto ao público, depois, algumas canções também foram elencadas para alavancar a pesquisa. Após esta fase inicial, as dividi por temáticas como a crítica social ou política, a pós-modernidade, a preocupação com o meio-ambiente, as questões de gênero, etc.

Ainda, relacionado a isso, fiz uma consulta ao acervo do IBOPE, junto a UNICAMP, já que era preciso saber o repertório musical que era ouvido pelo público jovem da década de 80. Assim, consegui, junto à universidade citada, o poder de consultar e copiar o conteúdo de um rolo de microfilme, no qual continham as músicas mais tocadas e, conseqüentemente, citadas pelos ouvintes, segundo pesquisas do IBOPE nas grandes capitais brasileiras, incluindo São Paulo e Rio de Janeiro, nos anos de 1984, 1987, 1988, 1989 e 1990, além dos seus intérpretes.

Nesta fase da pesquisa, a posse deste material foi relevante para mim porque, além de carimbar veracidade ao sucesso feito pelo *rock* na época pesquisada, como eu já acreditava, ainda ajudou-me a sustentar o fato de que este tipo de música se popularizou tanto, que conseguiu atingir e influenciar jovens de todas as camadas sociais naquele período, a despeito de seus intérpretes que, na maioria das vezes, pertenciam à classe média alta.

Para atender aos objetivos propostos inicialmente, foi imprescindível trabalhar a recepção que os sujeitos históricos juvenis fizeram daquelas canções e as impressões construídas por eles a partir delas. A opção pela entrevista semiestruturada mostrou-se a forma mais adequada a ser utilizada neste trabalho. A delimitação das questões a serem propostas aos entrevistados foi um pouco morosa, já que era preciso prever o alcance de cada uma delas. Elencadas as questões, o próximo passo dado foi o de entrevistar pessoas que foram jovens ou

adolescentes nos anos 80, o que foi previamente determinado, ou seja, sujeitos que até o final da década tivessem entre 13 e 29 anos.

Encontrar pessoas que estivessem dispostas a colaborar com o trabalho, de todo o percurso da pesquisa, foi a fase mais difícil de ser concretizada, porém após grandes exercícios de paciência, um pouco de maleabilidade e muito de sensibilidade, consegui atingir o número razoável de dezoito entrevistados, todos paulistanos, dentro da faixa etária estabelecida, conforme havia delimitado.

Somando-se a isto, o banco de dados do jornal Folha de São Paulo também se transformou em fonte deste trabalho, já que fiz uma pesquisa de notícias relacionadas ao *rock* da época neste periódico. Sem a necessidade de maiores detalhes, consultei alguns *sites* que foram bastante úteis para o desenvolvimento desta pesquisa, conforme constam relacionados ao final.

Após a sistematização de todas estas fontes, iniciei a escrita da dissertação, o que tornou possível a percepção da realização de algumas expectativas previstas e vivificadas neste processo, no qual passaram a tomar formas, corporificando-se nas linhas e entrelinhas deste trabalho estruturado em três capítulos.

No primeiro capítulo, procurei traçar resumidamente a história do nascimento de uma cultura jovem mundial, atrelada ao surgimento do *Rock in Roll*, além disso, houve a preocupação de discutir que a inserção de um ritmo inovador e contestador nos meandros do capitalismo, não retirou os sentidos atribuídos a ele na recepção dos sujeitos históricos. Discuti também a efervescência cultural e política mundial e brasileira dos anos 1960, culminando na Ditadura Militar e terminando na crise brasileira do final dos anos 1970, após a decadência dos frágeis pilares do dito milagre econômico⁷ para, finalmente, contextualizar o trabalho na década de 1980, com todas as suas especificidades, focando-o na problemática comparação entre esta e a década de 1960.

No segundo capítulo, procurei direcionar o olhar para os sujeitos juvenis que formaram o mosaico humano urbano na década de 80, além de tentar fazer uma reflexão sobre a inserção destes nas implicações da pós-modernidade⁸ e da

⁷ A ser discutido adiante neste trabalho.

⁸ Conceito discutido apuradamente mais adiante.

globalização, assim como as suas interferências nas identidades juvenis e nos modos de agir, cada vez mais solitários, dos personagens que protagonizaram a História daqueles anos. Depois, procurei contar um pouco da história do movimento *Punk*, desde o seu surgimento no Reino Unido na década de 70, até a sua influência sobre o comportamento e as ideias dos componentes das bandas brasileiras que propagaram este ritmo na versão brasileira, assim como a sua forte influência sobre outros jovens daquela época, relacionada à inspiração das experiências vividas nos territórios das cidades que, com seus contornos urbanos, foram cantadas e criticadas nas canções, principalmente quando se trata de São Paulo e Brasília.

No terceiro e último capítulo, tentei levantar reflexões acerca da década de 80 e a sua alcunha de “década perdida”, guiando-me pelas representações construídas sobre ela, além das visões sobre conscientização política e social a partir de manifestações culturais, como a canção, e sobre a construção de alternativas de contestação e protesto, segundo as mentalidades dos jovens que a viveram.

**CAPÍTULO I: *ROCK AND ROLL*: A RESISTÊNCIA NA
INDÚSTRIA CULTURAL E O CONTEXTO DOS ANOS 1960,
1970 E 1980**

*Não sou escravo de ninguém
Ninguém, senhor do meu domínio
Sei o que devo defender
E, por valor eu tenho
E temo o que agora se desfaz.
Viajamos sete léguas
Por entre abismos e florestas
Por Deus nunca me vi tão só
É a própria fé o que destrói
Estes são dias desleais.*

Legião Urbana

Neste capítulo, pretende-se discutir a gênese do *Rock in Roll* e a sua ligação com o aparecimento de uma cultura jovem mundial, assim como a sua assimilação pela chamada “indústria cultural”⁹ e os significados dado a ele, pelos jovens, nas formas de recepção. Além disso, tratar-se-á ainda da chegada deste ritmo ao Brasil no contexto dos anos 1950 e 1960, passando pelos anos da Ditadura Militar e da crise do país nas décadas de 1970 e 1980, pela globalização e pela questão da identidade inseridas nas temáticas mundiais da época.

1.1 *Rock and Roll*: Gênese, Absorção e Crítica na Indústria Cultural

A juventude é vista atualmente como uma categoria social¹⁰ não homogênea e significativamente ampla para dar vazão às diversas *juventudes* que constituem as inúmeras sociedades e que disputam espaço no seio dos grandes centros urbanos como a cidade de São Paulo.

Um dos pontos relevantes a esta pesquisa, além de uma reflexão sobre esta categoria, é a discussão acerca do surgimento de uma cultura juvenil propriamente dita. Mesmo se tendo a ciência de que tal altercação não consiga abarcar todas as

⁹ Termo criado em 1947 por Adorno e Horkheimer para designar a produção de “produtos culturais” em série, destituindo-os assim de qualquer definição de obra de arte, já que, produzidos no bojo do capitalismo, corresponderiam apenas a sua inerente busca monetária. Este conceito é bem explicitado no texto de MARTIM BARBERO, Jesus. **Dos Meios às Mediações: Comunicação, Cultura e Hegemonia**. 4. ed. Trad. Ronald Polito; Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006. p.73. No campo da música, objeto deste trabalho, a “[...] produzida pela indústria cultural, contém uma forte dosagem de naturalização, considerando-se que é naturalmente definida por padrões estereotipados, cujo efeito ideológico é fazer com que o ouvinte reconheça a obra de imediato, assumindo-a como natural [...]”. A cada indivíduo cabe gostar ou não do que lhe é oferecido [...]”. In: GONDIM BASTOS, Ana Cláudia. **A Crítica Social na Indústria Cultural: A Resistência Administrada no Rock Brasileiro dos Anos 80**. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social), PUC/SP, São Paulo, 2005. p.23.

¹⁰ Cf.: GROppo, Luís Antonio. **Ensaio sobre Sociologia e História das Juventudes Modernas**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

juventudes, mas apenas as ocidentais e urbanas da segunda metade do século XX em diante, ela se torna inerente a este trabalho pela sua gênese estar intrincada às raízes do *rock*.

Pode-se considerar que o nascimento de uma cultura juvenil se deu na década de 1950,¹¹ já que foram nestes anos que a cultura de massa¹² tornou-se um evento de alcance irrestrito, assim como a produção massiva de bens culturais voltados ao mercado jovem. Somando-se a isto, pode-se inferir que desde o surgimento do *Rock'n Roll* é que, efetivamente, se notará a caracterização de uma cultura jovem.¹³

Evidentemente, as culturas juvenis, assim como as juventudes que as engendram ou que delas compartilham, são multifacetadas. Não se pretende homogeneizar as diversas culturas juvenis e nem discuti-las em suas especificidades, mas sim fazer apontamentos acerca da aparição de uma destas culturas que conseguiu se sobressair e ter alcance mundial como uma cultura do e para o jovem.

¹¹ COSTA, Márcia Regina da. **Os carecas do subúrbio**: Caminhos de um Nomadismo Moderno. São Paulo: Musa, 2000. p.21.

¹² O termo “cultura de massa” se refere neste texto à produção em grande escala de “produtos culturais” e de sua internacionalização, atingindo comportamentos e modos de vida através dos poderes conferidos à influência do consumo pela égide do sistema capitalista na cultura das populações mundiais. Apesar de se considerar que esta ideia parece indicar que a cultura nasce espontaneamente das massas, privilegiando assim uma análise da sociedade enquanto um organismo único, no qual as classes parecem não se opor e todas as subjetividades dos sujeitos se mesclam sendo reificadas nas relações capitalistas pode-se pressupor ainda a existência de uma “cultura de elite” colocada num patamar superior, que poderia agir em contraposição a esta, mas insinuam-se conviver pacificamente, sendo que a cultura das massas, desta forma, estaria sempre a serviço desta. Martim Barbero consegue ir além das definições clássicas de cultura e sociedade de massa, buscando as suas origens no século XIX, passando por áreas como a psicologia social, a sociologia e até a metafísica para historicizar esta terminologia e problematizar os usos que dela se faz. In: MARTIM BARBERO, Jesús. Op. cit., 2006. p.52. Edgar Morin considerou a cultura de massa como a primeira cultura de caráter global, mas apontou os perigos dela para a manutenção das identidades subjacentes às especificidades de cada lugar, visto que ela poderia homogeneizar os costumes por estar a serviço do consumo inerente ao sistema capitalista e, além e por isso, introduzir o processo de massificação das classes sociais, negando assim a essência da luta de classes. Cf.: MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no Séc. XX**: Neurose. 9. ed. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. 9. Ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007. Mesmo analisando a cultura de massas sob a mesma perspectiva, Canclini a analisou como resultados da fusão entre as mais diversas culturas e não a considerou fadada a um fim em si própria, mas sim como um novo modo de se lidar com as vivências culturais, sendo que aos sujeitos caberiam as formas diferenciadas de recepção que podem significar rupturas de estereótipos relacionados à cultura. Cf.: GARCIA CANCLINI, Nestor. **Culturas Híbridas**: Estratégias para entrar e sair da Modernidade. São Paulo: Edusp, 2000.

¹³ BRANDÃO, Antonio Carlos. DUARTE; Milton Fernandes. **Movimentos Culturais de Juventude**. São Paulo: Moderna, 1995. p.20.

O advento do *Rock'n Roll* nos EUA, na década de 1950, pode ser considerado uma transformação na tradição juvenil. A partir dele que se passou a assistir a emergência das mudanças dos sujeitos históricos juvenis que o aderiram e que, daquele momento em diante, passariam a questionar modelos sociais pré-estabelecidos, como os vigentes até então. Parte considerável desses jovens “pré-*rock'n roll*” não tinham visibilidade como tal. Na indumentária, no modo de ser, agir e pensar imitavam os adultos e quase sempre reproduziam os seus modos de ver o mundo e de interferir nele.

O surgimento do *rock' n roll* pode ser considerado um marco de rupturas neste aspecto. Passou-se a ter “[...] a imagem visual do que viria a ser o primeiro estereótipo do roqueiro [...]”¹⁴, através da preferência por um estilo de roupa despojado, um corte de cabelo ou penteado diferente do usual e pelo comportamento fora dos padrões estabelecidos, inicialmente considerado um tanto “rebelde sem causa”, já que aparentemente o ritmo não abraçava a nenhuma. No entanto,

[...] o *rock* foi um grito musical capaz de ser veículo do descontentamento com um toque de irreverência, expressando as desesperanças, e se associando a delinquência juvenil. Ele já nasceu atrevido e abusado: o nome é originado da união de duas gírias, *rock* (sacudir) e *roll* (rolar), com alusão aos movimentos sexuais. Fenômeno novo, o *rock* escandalizava os velhos.¹⁵

Desta forma, se configurou como a ascensão de uma cultura nova de traços juvenis nascida nos EUA que, contudo, se mundializou rapidamente. Por isso, a partir do advento do *Rock* (como ficou conhecido depois), “[...] passou a existir uma cultura jovem global [...]”¹⁶, já que uma das peculiaridades desta nova música e da cultura proliferada por ela “[...] nas sociedades urbanas foi o seu espantoso internacionalismo. O ‘blue jeans’ e o ‘rock’ se tornaram marcas da juventude ‘moderna’ [...]”¹⁷.

Esta cultura travestiu-se do poder inferido pelo diálogo constante do circular de culturas pelo mundo, que não se limitou aos EUA, mas se transformou em um

¹⁴ MUGNAINI Jr., Ayrton. **Breve História do Rock**. São Paulo: Claridade, 2007. p.22.

¹⁵ CARMO, Paulo Sérgio do. **Culturas da Rebeldia: A Juventude em Questão**. São Paulo: SENAC, 2003. p.30.

¹⁶ HOBBSAWM, Eric J. **Era dos extremos: O breve século XX 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.321.

¹⁷ Ibidem. p.320

dos seus paradigmas durante o ápice de prosperidade conquistado pelos norte-americanos após a Segunda Guerra Mundial. A partir dali, este país experimentou um surto de êxitos econômicos que culminaram num nível de consumo inédito em sua história. A população branca de classe média foi a principal responsável por essa corrida ao consumo, mas este não ficou restrito apenas a ela.

Os norte-americanos, em geral, passaram a viver esse novo estilo de vida e este acabou sendo “exportado” para outros países e imortalizado através do cinema, em filmes que preconizavam o “american way of life”. O *Rock’n Roll*, com este rápido internacionalismo, num quadro de expansão da indústria fonográfica norte-americana, integrou-se a esse estilo de vida novo, mas desta vez, voltado aos jovens. Configurado desta maneira, chegou a inúmeras partes do mundo não só como uma música, mas como um padrão de comportamento juvenil.

A visão de muitos que consideraram – e, em alguns casos, ainda consideram – este ritmo como fruto da “dominação cultural” norte-americana sobre países como o Brasil emergiu daí. Um exemplo desta ideia é percebido nas seguintes palavras acerca do ritmo no país na década de 1960:

[...] Partindo da realidade da dominação do *rock* americano [...] e seu moderno instrumental, acabaram chegando à tese que repetia no plano cultural a do governo militar de 1964 no plano político-econômico. Ou seja, a tese da conquista da modernidade pelo simples alinhamento às características do modelo importador de pacotes tecnológicos prontos para serem montados no país.¹⁸

Além disso, “[...] o *rock and roll* foi muito combatido também pela mídia brasileira e chamado de gênero musical importado e alienante [...]”¹⁹ desde o princípio, o que se estendeu por um longo tempo. Em plena década de 80, o *rock* do Brasil ainda enfrentava críticas com base neste enfoque. Pode-se notar isto ao ler em um jornal da época que:

[...] Há tempos que os Srs. J. R. Tinhorão e Maurício Kubrusly vêm representando o papel de repressores do *rock* nacional em nome de uma cultura de “raízes brasileiras” – ideia ridicularizada há cinquenta anos atrás, por O. de Andrade, numa discussão que já era velha nos tempos do

¹⁸ TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música Popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998. p.325, referindo-se à Tropicália.

¹⁹ PEDERIVA, Ana Bárbara Aparecida. **Jovens Tardes de Guitarras, Sonhos e Emoções: Fragmentos do Movimento Musical-Cultural Jovem Guarda**. Dissertação (Mestrado em História Social), PUC/SP, São Paulo, 1998. p.49.

modernismo [...] E o pior é que isso se veste de uma pseudocrítica política.²⁰

Em contrapartida, contrariando a análise restrita que enfatiza apenas a ideia de imperialismo norte-americano, o *Rock'n Roll* surgiu principalmente a partir da miscigenação dos sons do *Country* – música de origem étnica branca e sulista dos EUA – do *Jazz* e do *Blues*, ambas as sonoridades criadas por negros dos guetos norte-americanos, o que já lhe atribuía um caráter de “música do mundo”.

O *Rock'n Roll*, fruto das misturas como era, na sua origem, trouxe consigo características étnicas traduzidas por um modo de dançar altamente sensual, típico dos ritmos negros herdados das culturas africanas. Isso atingiu a tradicional e moralista sociedade norte-americana que passou a considerá-lo um ritmo *de e para* negros e, que acima de qualquer influência, deveria ficar distante de seus filhos. Até a indústria da música, sempre em busca do que explorar, não se poupou de hesitação ao ritmo quando o cantor interessado em gravá-lo era negro. A mediação para este impasse foi encontrada por ela rapidamente com uma solução aparentemente simples: buscar cantores brancos, “bonitinhos” e “arrumadinhos” (de preferência) interessados em gravar. Tanto que isso não demorou muito a ocorrer.

Já em 1954, a primeira canção de *rock'n roll* alcançou o sucesso nos EUA. Cantada por Bill Halley, um rapaz que correspondia ao perfil procurado, a canção chamava-se *Rock around the clock* que, além de ter sido altamente difundida nas paradas radiofônicas, ainda foi a principal canção da trilha sonora de um filme²¹ homônimo, que levaria o estilo juvenil roqueiro a quase todo o mundo com rapidez.

No entanto, o encontro entre o *rock* e a sociedade americana se consolidou na voz e na dança de *Elvis Presley*. A imagem do cantor agradava muito por estar além dos parâmetros estabelecidos pelos empresários da música. Elvis, reconhecido pelo seu modo de dançar o *rock'n roll*, além do seu talento, foi um dos “produtos” explorados e trabalhados pelo mercado fonográfico para dar maior visibilidade ao ritmo nascente. Carismático e sedutor, deslanchou uma carreira de sucesso que fez

²⁰ ANTUNES, Arnaldo. O *Rock* Tupiniquim Passa da Defesa Para o Ataque. **Folha de São Paulo**. 24 jun. 1984. Banco de Dados de São Paulo.

²¹ Este filme dirigido por Frederic Francis Sears foi lançado nos EUA em 1956 e, no Brasil, ganhou o título de *Ao balanço das horas*.

com que a “digestão” do novo ritmo fosse facilitada para boa parcela de jovens da sociedade americana e mundial.

Pela primeira vez milhões de jovens no mundo são seduzidos por um gênero musical que consegue se tornar o agente de uma radical transformação no modo de se vestir, pensar e agir. A sexualidade ostensiva de Elvis provocou uma enxurrada de sermões indignados. A ala conservadora da imprensa, dos políticos e dos religiosos esbravejava contra o cantor. [...] Embora o *rock* não tenha surgido com Elvis, ele representou a jovial promessa de libertação do conformismo da época.²²

Faz-se necessário ressaltar a relevância do *rock’n roll* para o mercado fonográfico norte-americano que visualizou nele um excelente filão a ser implementado pela indústria cultural e, provavelmente, uma música a ser consumida potencialmente por um público novo: o juvenil que debutava como mercado consumidor específico de produtos culturais. O momento de ampla prosperidade pelo qual passava culminava na geração de novos consumidores, isto devido à conjuntura econômica incitar o crescimento demográfico no país. A adequação de seus intérpretes às características consideradas importantes para que o sucesso fosse garantido aconteceu rapidamente quando os empresários da música encontraram cantores com o perfil de Elvis Presley. Este fato se caracterizou como mais um dos frutos positivos do momento vivido no pós-guerra para os EUA.

Além de destacar o seu caráter transformador, a internacionalização conquistada pelo *rock’n roll*, desde o seu nascimento, foi um fator relevante para a propagação de determinados desejos de consumo e de mudanças comportamentais entre as diversas juventudes mundiais. O *rock* passou a ser o canal de comunicação juvenil para expressar as mudanças que vinham produzindo-se socialmente. O seu surgimento, desta forma, pode ser considerado fruto destas mudanças que culminaram por se traduzir na cultura.

Neste sentido, o papel da indústria cultural não pode ser renegado a um segundo plano, pois o ritmo foi largamente aproveitado e explorado por ela, porém isso não tirou a sua legitimidade enquanto uma manifestação cultural profícua. “O *rock’n roll* “[...] nasce também com um acento de estranheza em relação aos padrões culturais vigentes e com uma dimensão de inovação de costumes e valores

²² CARMO, Paulo Sérgio do. Op. cit., 2003. p.32-3.

[...].”²³ Isso encaminha à reflexão para o rumo que considera que, apesar de seu forte aproveitamento pela indústria cultural, ele foi um ritmo transformador.

Apesar disso, a Teoria Crítica²⁴ sempre atendeu aos apelos feitos para justificar as críticas mais contundentes ao *rock* e para esvaziar de sentidos os significados atribuídos a ele por quem o assimila. Para os defensores desta teoria, os ideais liberais burgueses, com matriz no Iluminismo e preconizados pelo Capitalismo, criou a “sociedade administrada” na qual:

[...] a padronização assume um papel cada vez maior no processo histórico de formação do sujeito. A individualidade, base do ideal iluminista, sofre de obsolescência, cada vez mais enfraquecida pelas determinações coercitivas da sociedade. Cada vez mais o sujeito fica submetido aos controles sociais produzidos por uma lógica tecno-administrativa que, a despeito de se pautar em princípios racionais, desloca-se para a irracionalidade, no sentido de desumanizar os indivíduos, pois a busca da eficácia leva à reificação do homem.²⁵

Os limites aos quais este projeto pretende conduzir os sujeitos na “sociedade administrada”, traz características básicas da “indústria cultural”, que se dá no âmbito da “sociedade de massas”²⁶, na qual a cultura é observada também sob a perspectiva mercadológica. Neste sentido, o tempo do ócio responde a anseios do sistema e toda manifestação cultural produzida no bojo deste processo se materializa na forma de “produtos” destinados ao consumo “alienado” pelos sujeitos que os recebem “passivamente”, segundo os pressupostos desta teoria.

Nesta concepção, a arte “ideal” – diferente da produzida pela indústria cultural – encontra-se uniformizada dentro de um conceito do que pode ou não assim ser considerado. A cultura popular, fruto da constante fusão com outras manifestações culturais, estaria assim excluída desta concepção que se aproxima de:

²³ ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas Juvenis**. São Paulo: Página Aberta Editora, 1994. p.96.

²⁴ Theodor Adorno e Max Horkheimer foram filósofos que desenvolveram a chamada Teoria Crítica, na qual a sociedade industrial foi chamada por eles de “sociedade administrada”, referindo-se ao poder de influência na cultura exercido pelo sistema capitalista.

²⁵ GONDIM BASTOS, Ana Cláudia. Op. cit., 2005. P.18-9.

²⁶ Apropriando-se de uma terminologia já usada desde o século XIX, após ter sido criada pelo pensador positivista Augusto Comte, alguns adeptos da Teoria Crítica assim denominaram as classes sociais no bojo da sociedade administrada. Na chamada “sociedade de massas”, o indivíduo não é visto com singularidade, mas sim como parte de uma massa uniforme que pensa e age sem inovações, características propícias ao sucesso da indústria cultural ao produzir “produtos culturais” em série e fruto da ideia da desconstrução das classes sociais em nome das massas. Cf.: MORIN, Edgar. Op. cit., 2007.

[...] um aristocratism cultural que se nega a aceitar a existência de uma pluralidade de experiências estéticas, uma pluralidade dos modos de fazer e usar socialmente a arte. Estamos diante de uma teoria da cultura que não só faz da arte seu único e verdadeiro paradigma, mas também que o identifica com o seu conceito: um “conceito unitário” que relega a simples e alienante diversão qualquer tipo de prática ou uso da arte que não possa ser derivado daquele conceito [...].²⁷

Entretanto, quando a visão dos sujeitos consegue ultrapassar os muros levantados pela indústria cultural, percebe-se que não se pode padronizar todos os tipos de arte que estão no cerne desta indústria como vazios de significados rumo às transformações das sociedades por estes. A consciência de se estar preso nos moldes alienantes da indústria cultural pode induzir os sujeitos à eterna crítica de seus “produtos”, fazendo emergir daí a resistência à padronização.

A recepção dos “produtos” culturais jamais pode ser considerada passiva porque os sujeitos históricos também não o são. “[...] Não se pode entender o que se passa culturalmente com as massas sem considerar a sua experiência. Pois, em contraste com o que ocorre na cultura culta, cuja chave está na obra, para aquela outra a chave se acha na percepção e no uso [...]”.²⁸

O *rock*, tomado de assalto pela indústria cultural, passou a configurar-se como uma música mediatizada na década de 60. As gravadoras lançavam os seus discos muitas vezes já em consonância com a indústria filmográfica, além de livros e revistas sobre os temas das canções e os seus intérpretes que alcançavam a cada dia o *status* de ídolos juvenis. Ao mesmo tempo, surgiram também os críticos contrários a qualquer manifestação relacionada ao *rock*, geralmente classificando-o apenas nos moldes pré-fixados da indústria cultural, desfocando dele qualquer sentido crítico ou transformador que lhe pudesse ser conferido pelos modos de recepção e pelos usos que os sujeitos pudessem fazer deste estilo musical²⁹.

Além das críticas contrárias, esta mediação do *rock* se não foi a responsável pelo surgimento do crítico musical especializado nos vários estilos emergentes dele, em muito contribuiu para que este tivesse um papel importante no

²⁷ MARTIM BARBERO, Jesús. Op. cit., 2006. p.78.

²⁸ Ibidem. p.80.

²⁹ A Teoria Crítica é umas das mais recorrentes quando o assunto é caracterizar o *rock* apenas como produto da indústria cultural e, portanto, desprovido de qualquer poder cultural transformador efetivo por considerar apenas a visão das situações impostas pela indústria cultural, negando as diferentes formas de recepção dos sujeitos históricos e os seus modos de lidar e de interferir no mundo a partir delas.

mundo da música. Críticos especializados em *rock* surgiram de todos os lados, proporcionando “[...] aos roqueiros verdadeiras balizas para a construção e mediação do que era representativo ou não, daquilo que era considerado bom ou ruim [...]”³⁰ dentro deste universo.

Na visão espetacularizada da sociedade interpretada pela crítica debordiana,³¹ outra vertente da matriz alemã, os produtos mercadológicos que fomentam o consumo e o êxito do sistema capitalista, são o centro e o fim de todas as relações sociais que traduziriam o seu ápice através do “espetáculo” capitalista no qual se transformaram as relações cotidianas, das mais complexas às mais simples. Por esta lógica, qualquer tipo de cultura produzida no bojo da sociedade capitalista só teria sentido enquanto representação do vivido e não enquanto o vivido efetivamente. Os sujeitos que engendram a cultura e as relações vividas, se vistos como espectadores contemplativos do real, não acrescentariam inovação alguma na vida experimentada em suas especificidades, senão enquanto representação dela própria dentro do “palco” montado pelo capitalismo.

Ao analisar as canções de *rock* brasileiro dos anos 1980, conforme se propõe este trabalho, para responder ao questionamento acerca das críticas e contestações sociais e políticas produzidas pelos sujeitos juvenis do período frente à situação estabelecida, o potencial de transformação suprimido por estas teorias fica evidente. Nas letras, na sonoridade, no timbre da voz do intérprete e em tudo o que compunha o mosaico do *rock* brasileiro da década de 80, pode-se observar traços de resistência e de crítica social naquele momento político e econômico específico, pelo qual passava o país.

³⁰ JANOTTI Jr., Jeder. **Aumenta que isso aí é Rock and Roll** – Mídia, Gênero Musical e Identidade. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003. p.46.

³¹ Guy Debord, ao conceituar a “sociedade do espetáculo”, constatou que o sentido dado pelo marxismo à mercadoria ocupava todos os setores da vida social nas sociedades modernas. As relações de consumo e produção estariam assim, além de respondendo às necessidades capitalistas, proporcionando um dos espaços necessários à representação do espetáculo de tal sociedade no âmbito cultural. “[...] A cultura tornada integralmente mercadoria deve também se tornar a mercadoria vedete na sociedade espetacular [...]”³¹, na qual os seus consumidores são também espectadores e, como tais, apenas esperam o porvir sem nele interferir. Subtende-se aí a produção e o consumo passivo da cultura pelos sujeitos-espectadores. In: DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

Esta percepção desconstrói as balizas da crítica³² preconcebida acerca de determinados “produtos culturais”. Não se pode limitar o alcance da visão sobre estes e nem relacioná-los apenas às críticas tecidas às suas características massivas e, além disso, ao analisar a sociedade de massa na qual se constituem as experiências vividas pelos sujeitos históricos e sociais, percebe-se que:

[...] são de massa o sistema educativo, as formas de representação e participação política, a organização das práticas religiosas, os modelos de consumo e os usos do espaço. Assim, pensar o popular a partir do massivo não significa [...] alienação e manipulação, e sim novas condições de existência e luta, um novo modo de funcionamento de hegemonia.³³

Faz-se necessário apontar que atualmente as veredas da História, com os estudos culturais, parecem estar abertas a outras histórias que refaçam criticamente os caminhos dos sujeitos históricos calcados nas relações sociais vividas, mesmo que isso possa soar como os percursos do efêmero. A partir disso, no caso do *rock* n roll, pode-se considerar que indústria cultural não o fabricou, mas se apoderou dele e o espetacularizou.

Ainda assim, ele surgiu da miscigenação de outros sons provindos também das misturas das artes populares e das (consideradas por alguns) eruditas produzidas pelos sujeitos históricos e pelos seus modos de lidar com o mundo³⁴. A noção de circularidade cultural³⁵ está imbricada neste processo quando se propõe a

³² Neste trabalho, não há a pretensão de se discutir negativamente a autenticidade das ideias defendidas pelos filósofos alemães ou por Debord, porém, percebe-se com o olhar mais atento às experiências dos sujeitos que, no seio da indústria cultural e da sociedade do espetáculo, também podem surgir movimentos culturais artísticos com os atributos da contestação transformadora.

³³ MARTIM BARBERO, Jesús. Op. cit., 2006. p.311.

³⁴ A cultura de massa, moldada nos meandros da indústria cultural, também é local privilegiado para a resistência no cotidiano. Se na sociedade capitalista, o massivo está em todas as instâncias sociais – do público ao privado – não parece incomum que esteja também na cultura. Porém, a mesma indústria cultural que é parte das engrenagens capitalistas e que representa os quereres da classe hegemônica, curiosamente pode ser utilizada pelas massas para fazer pública a sua voz e legitimar a sua resistência. A criticada cultura de massas produz e absorve outras, mas, nas relações vividas imbricadas neste processo, esta absorção é experimentada e tratada para responder às necessidades contra-hegemônicas dos sujeitos históricos, fomentando ideias e atitudes de resistência a partir de um “produto” cultural, nas formas de recepção, constantemente atualizadas por estes, conforme o momento histórico no qual se encontram. Cf.: MARTIM BARBERO, Jesús. Op. cit., 2006.

³⁵ O conceito de circularidade cultural desenvolvido por Bakhtin e bem desenvolvido por Ginzburg em sua tese sobre a cultura pode ser evidenciado neste trabalho, já que ele tem como base a música. Segundo tal conceito, há um circular constante entre a cultura erudita e a popular, tornando tênues as linhas imaginárias que as separam a partir de uma ressignificação de seus elementos e do refazer de suas estruturas. Embora não se faça neste trabalho um estudo minucioso de suas ideias, nem se queira aproximá-lo temporalmente de Ginzburg, Bakhtin foi seu inspirador e, ao analisar a prosa de Rabelais na sociedade renascentista, observou que ela estava repleta da cultura cômica popular, o que soava como uma espécie de paródia caricaturada da cultura elitista. Ficaram claros para ele os

pesquisar qualquer tema que associe música, juventude e contestação e isso não está propositalmente implícito nas necessidades da indústria cultural enquanto produtora de produtos em série, mas independe de seus contornos fabris.

Além disso,

[...] colocar toda e qualquer obra de arte sob a lógica da mercadoria como fruto de um trabalho alienado, resulta num aniquilamento de suas possibilidades de, caso haja intenção, desenvolver formas utópicas e/ou críticas de exploração das faculdades humanas que não se restrinjam à esfera da produção econômica.³⁶

Uma manifestação artística engendrada nos meandros da cultura³⁷ não perde a sua singularidade, muito menos o seu poder transformador, já que a sua recepção não é feita passivamente pelos sujeitos, como foi o caso do *rock* em toda a sua história, destacando os anos 80, recorte temporal no qual está inserido este trabalho.

Pode-se acrescentar a esta reflexão que o *Rock'n Roll* insere-se num processo de construção matizado na circularidade cultural, desde a origem do ritmo que nasceu do *jazz*, do *country*, do *blues* e da miscigenação étnica de seus

traços do popular no erudito e vice-versa. Ao estudar o caso do moleiro medieval Menocchio, julgado pela Inquisição por ter desenvolvido uma cosmogonia diferente, baseada em diversas leituras comuns às elites, porém, lidas também por ele, Ginzburg conseguiu esclarecer esta noção de circularidade na cultura já explorada antes por Bakhtin. Assim, a ideia de uma cultura “pura” parece inócua e desprovida de qualquer sentido lógico quando a análise do assunto é feita sob o mesmo prisma. No caso do *rock* que já nasceu das misturas e que no decorrer do tempo foi-se miscigenando ainda mais, este conceito é evidente. No Brasil, por exemplo, ele tomou para si características do forró e do maracatú com artistas como *Raul Seixas* ou *Chico Science & Nação Zumbi*. Nos EUA e na Inglaterra, tempos antes, bandas internacionais como *Yes*, *Genesis*, *Pink Floyd* ou *Beatles* já haviam feito a sua aproximação com a música clássica (anos 60 e 70). Além disso, no campo das letras das canções de rock, enfatizando as criadas durante os anos 80, a circularidade cultural é óbvia, conforme será explicitado neste trabalho posteriormente. Cf.: GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998; VARGAS, Heron. O Hibridismo entre a Tradição e Modernidade nas Canções do Grupo Chico Science & Nação Zumbi. **Caderno. Com**, v. 2, n. 4, p.7-17, 2º sem. 2007.

³⁶ ALVES, Luciano Carneiro. **Flores no Deserto – A Legião Urbana em seu Próprio Tempo**. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia-MG, 2002. p.21.

³⁷ Sobre a questão cultural, a dicotomia cultura erudita e cultura popular perdeu um espaço considerável para outros conceitos mais amplos que conseguissem abarcar uma visão abrangente das produções e vivências humanas enquanto cultura. Este é um termo usado para fazer jus às produções humanas como um todo e, por isso, escapa às generalizações. “O significado de um símbolo cultural é atribuído em parte pelo campo social ao qual está incorporado, pelas práticas às quais se articula e é chamado a ressoar. O que importa não são os objetos culturais intrínsecos ou historicamente determinados, mas o estado do jogo das relações culturais: cruamente falando e de uma forma bem simplificada, o que conta é a luta de classes na cultura ou em torno dela”. In: HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte/Brasília: UFMG/UNESCO, 2003. p.258. Isto ajuda a perceber como a velha noção de cultura, que costumava colocá-la em dois polos, perdeu sentido em análises mais cuidadosas e críticas do conceito, além de apontar para o caminho que traz as relações de poder que regem as sociedades imbricadas em si.

elementos, ritmos já assimilados neste circular de culturas e que não devem ser vistos sob uma ótica restritiva ao seu alcance.

Deduz-se daí que, assim como os ritmos que lhe deram origem, a mistura dos vários sons que originaram o *rock'n roll* ultrapassou os limites do popular e da cultura que se pretende hegemônica, influenciando assim a música de todos os tempos. Os ritmos que lhe antecederam já haviam rompido os obstáculos étnicos e sociais para alcançar um relevante público de diferentes setores sociais e etnias nos EUA, como também no mundo até meados do século passado. Depois, ele próprio alcançou os mais variados públicos mundo afora.

Apesar dos entraves e resistências iniciais, pode-se notar que a abrangência mundial conquistada por estes estilos musicais foi, reconhecidamente, um dos mais fortes sinais da resistência na presença cultural dos afrodescendentes nos EUA. Verifica-se também que esta característica conquistada pelo *Jazz* e o *Blues* não está imbricada nos objetivos capitalistas que respondem à visão de música apenas como produto da indústria cultural.

Além disso, esta constatação retira o *rock*, proveniente destes estilos, do padrão que alguns³⁸ ainda insistem em colocá-lo: “um ritmo imperialista reprodutor da dominação norte-americana nos países dependentes”. O fato da indústria cultural se apossar de determinado tipo de arte, transformando-a em geradora de lucros, não consegue abolir o seu significado cultural, muitas vezes contestador e transformador.

A evidência do circular de culturas pelo mundo e da recriação destas, segundo os modos como foram engendradas, recebidas e ressignificadas pelos sujeitos no seio de uma ou de outra sociedade é tão intensa que:

A realidade de qualquer hegemonia, no sentido político e cultural ampliado, é de que, embora por definição seja sempre dominante, jamais será total ou exclusiva. A qualquer momento, formas de política e cultura alternativas, ou diretamente opostas, existem como elementos significativos na sociedade.(...) A ênfase política e cultural alternativa, e as muitas formas de oposição e luta, são importantes não só em si mesmas, mas como

³⁸ José Ramos Tinhorão é um dos que podem ser citados por compactuar com esta ideia de caráter antiamericanista.

características indicativas daquilo que o processo hegemônico procurou controlar, na prática.³⁹

A resistência em reconhecer como arte inovadora os estilos musicais do *blues* e do jazz, esteve no fato de estes representarem elementos de não-aceitação que pode ter a cultura dita popular, ainda mais a de origem negra. Manter a cultura hegemônica implica na maioria das vezes em empobrecer e desmerecer outros tipos de manifestações culturais que não estejam dentro ou dependentes dela. Isto traduz as lutas no bojo das manifestações culturais e, além disso, é na experiência desse conflito que se sobressai o que pode ser caracterizado como *cultura popular*, segundo os pressupostos dos estudos culturais, desmistificando o sentido de folclorização⁴⁰ que já havia permeado as definições e reflexões sobre este tipo de cultura.

O *rock'n roll* ao eclodir como um ritmo independente passou por processo semelhante. A sua aceitação não foi imediata nem em seu país de origem e menos ainda no Brasil, onde chegou em um contexto social e político bem específico, no qual significativa parcela das juventudes não se identificariam com ele naquele momento. Ultrapassando as barreiras do gosto e da aceitação, passou a enfrentar os rótulos que lhe deram alguns dos adeptos das teorias críticas que envolvem as culturas nas sociedades capitalistas.

Ao ser absorvido pela indústria cultural, a situação assumiu outras proporções, já que circulou por lugares longínquos no mundo e a sua internacionalização, via indústria cultural, foi a responsável por esta difusão, congregando ou gerando controvérsias, mesmo porque:

O *rock* é um mapa reconstruído constantemente, sujeitos às forças do mercado, dos vazios entre gerações, das diferentes vivências juvenis e das negociações entre a cultura mundializada e suas manifestações locais. Ser roqueiro em Nova Iorque, Salvador, Tóquio ou São Paulo está envolto na assunção de traços globais, que permitem o reconhecimento do *rock*, mas, ao mesmo tempo, envolve especificidades ligadas às pressões culturais da musicalidade, do mercado e dos espaços normativos regionais.⁴¹

³⁹ Ideia baseada em Gramsci. Cf.: WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979. p.116.

⁴⁰ Cf.: ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

⁴¹ JANOTTI Jr., Jeder. Op. cit., 2003. p.23.

Visto que, é uma manifestação cultural que já atravessou várias gerações e culturas, incorporando aos seus elementos características locais dos territórios por ele adentrados, o *rock* está em mutação desde o momento em que surgiu. O seu aparecimento, assim responde ao próprio ritmo dialético da História que cria e assimila novas e inovadoras formas de ver e refletir sobre o mundo constantemente. Não obstante, foi também este estilo musical, mediante o seu caráter híbrido⁴², o principal responsável pelo aparecimento de diversos grupos juvenis com características marcantes, no final do século XX.

Na década de 1980, a aceitação e a assimilação do *rock* pela indústria fonográfica proporcionou o seu acesso irrestrito a qualquer pessoa que se interessasse por ele. Até quem nunca havia nutrido gosto pelo *rock* e nem pensou em fazer parte de algum dos grupos juvenis por ele inspirados naquela década, acabou por ouvi-lo, já que o ritmo foi o alvo das gravadoras brasileiras.

Assim, é possível notar que a indústria cultural global se apoderou do *rock* para corresponder aos seus interesses, porém, os modos de recepção que se fizeram dele incitou contestações e influenciou criticamente sujeitos históricos juvenis que aderiram a ele, atingindo diferentes gerações. Nos anos 80, com um caráter ainda mais inovador, ignorou as restrições analíticas e se tornou uma manifestação artística libertadora para muitos dos sujeitos que o aderiram.

1.2 Anos 1960 e 1970: Do Desvelamento do Sonho à Resistência Velada

No início da década de 1960, o *rock* chegou à Inglaterra:

[...] modificando de modo profundo não somente a música popular mundial, mas todo o estilo de vida da juventude. Os *Beatles* e os *Rolling Stones*⁴³ [...] encarnaram as duas forças básicas que engendraram toda a convulsão cultural dos anos 60. [...] Os *Beatles* inauguraram a era do experimentalismo eletrônico na música pop. Já os *Rolling Stones* [...] se caracterizaram pelo balanço de sua batida musical, bem próxima das tonalidades negras [...].⁴⁴

⁴² Cf.: GARCÍA CANCLINI, Néstor. Op. cit., 2000.

⁴³ Os *Beatles*, banda formada por quatro jovens ingleses de Liverpool, se caracterizaram como um dos grupos mais importantes e expressivos da história do *rock*, tanto por seu alcance midiático quanto pelo experimentalismo musical ao compor suas canções. Ao contrário dos *Rolling Stones*, seus contemporâneos, que se mostravam impressionantemente inventivos nos palcos, os *Beatles* cresciam dentro dos estúdios por meio da elaboração de seus álbuns cada vez mais inovadores musicalmente.

⁴⁴ BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. Op. cit., 1995. p.47.

Pode-se considerar que os ingleses reinventaram o *rock'n roll*, a seu modo, atribuindo-lhes novas vertentes e temperando-lhe com variadas misturas de sons e ritmos que mais tarde culminariam na originalidade do *rock* progressivo⁴⁵ ou no movimento *punk*⁴⁶, tamanha a sua inventividade.

Enquanto o *rock* se mundializava, o início da década de 60 foi marcado por intensas transformações mundiais. Logo no começo desta década, o envolvimento dos EUA na Guerra do Vietnã levou inúmeros jovens ao conflito armado no sudeste asiático. O decorrer dessa guerra foi problemático para a história norte-americana, portanto é consonante a isso que se deduza que:

[...] a Guerra do Vietnã desmoralizou e dividiu a nação, em meio a cenas televisadas de motins e manifestações contra a Guerra; destruiu um presidente americano; levou a uma derrota e retirada universalmente prevista após dez anos (1965/75); e, o que interessa mais, demonstrou isolamento dos EUA. Pois nenhum de seus aliados europeus mandou sequer contingentes nominais de tropas para lutar junto as suas forças.⁴⁷

Esta foi a primeira guerra transmitida pela TV.⁴⁸ Os jovens norte-americanos assistiam o conflito dos sofás de suas salas quando não eram convocados corporalmente para atuar nele. O saldo deste fato se traduziu na ocorrência dos inúmeros protestos e movimentos juvenis contra o conflito. Queimar as carteiras de reservistas em público passou a ser um dos protestos comuns dos jovens que começaram a se colocar radicalmente contra esta guerra.

Anos antes, outro movimento já havia conquistado a atenção midiática – a Revolução Cubana – que se transformou no ícone do movimento revolucionário na América Latina.⁴⁹

⁴⁵ “[...] Todo *rock* feito com pretensões de ‘obra de arte’ e que tentasse se alar acima de qualquer divertimento dançante, usando influência da música erudita [...]”. In: MUGNAINI Jr., Ayrton. Op. cit., 2007. p.45.

⁴⁶ Movimento juvenil, cuja vertente inglesa se construiu nas vivências dos jovens da classe operária em meados dos anos 70, através do qual o estilo de *rock* que se conhecia até então passou por uma transformação a ser discutida posteriormente neste trabalho.

⁴⁷ HOBBSAWM, Eric J. Op. cit., 1995. p.241.

⁴⁸ CARMO, Paulo Sérgio do. Op. cit., 2003. p.49.

⁴⁹ Para muitos, esta Revolução representava que a tomada do poder político por grupos dissidentes era possível em qualquer lugar. Logo ela se transformou num paradigma a ser seguido por outros países, insinuando que as lutas travadas por muitos sujeitos históricos em prol deste modelo de mundo estavam repletas de sentido. Através de movimentos como este se poderia considerar que “[...] havia exemplos vivos de povos subdesenvolvidos que se rebelavam contra as potências mundiais, construindo pela ação as circunstâncias históricas das quais deveria brotar o *homem novo* [...]”. In: RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000. p.34.

Este episódio, que se configurou como um acontecimento de amplo alcance midiático através da TV e do rádio transformaria as interpretações a respeito dos movimentos de esquerda na América Latina. O acesso da juventude brasileira à televisão, que já havia chegado ao país desde a década anterior, foi fundamental no acompanhamento desta revolução, mas o rádio continuava a ter um papel de destaque naquele período devido ao seu enorme alcance popular.

Assim, os meios de comunicação, de certa forma, puderam informar aos sujeitos históricos sobre o lugar que ocupavam na conjuntura mundial naquele momento, assim como fizeram com que os acontecimentos considerados mais relevantes pela imprensa chegassem aos ouvidos e aos olhos de muitos sujeitos históricos com significativa rapidez, proporcionando, além disso, os usos e abusos⁵⁰ de tais acontecimentos pela indústria cultural.

As notícias da Guerra do Vietnã tomaram a cena mundial. A partir deste momento, manifestações pacifistas começaram a ocupar as ruas das capitais norte-americanas e, em seguida, de várias outras partes do mundo também. Dos ideais de paz, surgiu um movimento de negação dos padrões morais, estéticos e políticos estabelecidos da época que ficara conhecido como *contracultura*.

Traduzido por diversos manifestos comportamentais e culturais, este “[...] não foi um movimento com princípios e/ou programas formulados e divulgados [...]”⁵¹, porém pode-se constatar que a contracultura teve no *rock* e nos *hippies* a sua tradução mais evidente. Diante da Guerra do Vietnã e de outros problemas como o uso crescente de armas químicas em conflitos, a juventude *hippie* pregava a paz e a felicidade individual⁵².

“Cair fora” das amarras sociais era o sonho destes jovens, o casamento, a família e todas as instituições sociais calcadas em um padrão a ser seguido foram objetos de críticas no interior do movimento. Era a oposição ao estabelecido e aceito

⁵⁰ Exemplo disso são os usos midiáticos de figuras emblemáticas, como os líderes da Revolução Cubana, pela indústria cultural. Além de Fidel Castro, esta revolução contou com a participação de um jovem estudante de medicina chamado Ernesto Guevara, que se transformaria em ícone do jovem revolucionário para a sua e para quase todas as gerações de jovens posteriores. Mais conhecido como Che Guevara, hoje o seu nome é associado a produtos da indústria cultural para ajudar a sustentar o sistema que ele combateu enquanto viveu, já que se pode encontrá-lo representado em *bottons*, camisetas, bonés, capas de caderno, etc.

⁵¹ CARMO, Paulo Sérgio do. Op. cit., 2003. p.22

⁵² Ibidem.

socialmente corporificada em um movimento cultural que tivera como premissa a negação. Não de uma maneira estática, vazia de sentidos, mas uma negação que buscava novas alternativas de vida baseada no amor ao próximo e na paz fora dos limites da sociedade de consumo.

John Lennon, um dos integrantes dos *Beatles*, foi um dos defensores mais vorazes da “paz e amor”, apregoadas pelos *hippies*. Em 1969 ele gravou a canção “*Give a Peace a Chance*”, contra a Guerra do Vietnã e entrou para a história do ativismo político em prol da paz mundial. Protestou por muitas vezes ao lado de sua mulher, *Yoko Ono*, aconselhando publicamente a todos para que fizessem amor e não guerras. A posição de protesto individual assumida por ele refletia as ideias dos movimentos da contracultura.

Seguindo este ritmo, o final da década de 60 foi marcado pelo acirramento dos movimentos juvenis. Na história do século XX “[...] se houve um momento, nos anos de ouro posteriores a 1945, que correspondeu ao levante mundial simultâneo com que os revolucionários sonhavam após 1917, foi sem dúvida 1968 quando os estudantes se rebelaram [...]”⁵³, no mundo inteiro.

Um dos exemplos mais expressivos disso foi o movimento estudantil francês⁵⁴, no qual os seus líderes nutriam ideias inspiradas nas críticas feitas à sociedade contidas na teoria debordiana⁵⁵. O sistema educacional, ao qual os jovens franceses estavam submetidos, traduzia as características tradicionais e conservadoras da sociedade, o que contrariava os ideais libertários de suas aspirações. As universidades se apresentavam como instituições burocráticas, autoritárias e repressivas que não respondiam às novas necessidades daquele momento.

Com a audácia urgente aos idealistas, os jovens universitários franceses se juntaram aos trabalhadores em greve geral na época e enfrentaram o governo De Gaulle vociferando que era estritamente “proibido proibir”⁵⁶, fora outras demandas. Sem limites etários, de etnia ou de gênero, os movimentos rebeldes que fomentaram

⁵³ HOBBSAWM, Eric J. Op. cit., 1995. p.292.

⁵⁴ Sobre este assunto cf.: MATOS, Olgária C. F. **Paris 1968: As Barricadas do Desejo**. São Paulo: Brasiliense, 1981.

⁵⁵ DEBORD, Guy. Op. cit., 1997.

⁵⁶ Grafite de uma frase da Internacional Situacionista no muro da Sorbonne em 1968.

o maio de 68 francês com as suas “barricadas da liberdade”⁵⁷ pregaram ao mundo que a hipocrisia, os diversos tipos de discriminação, o capitalismo e o próprio socialismo autoritário deveriam ceder lugar a um mundo justo e melhor, no qual a liberdade fosse uma máxima. Não só nesse, mas em diversos outros países ocorreram movimentos juvenis em nome das transformações em 68. No mundo socialista eles também surgiram contra a repressão ditatorial, via pela qual o sistema em questão foi instalado em várias partes.

Além destes acontecimentos, os anos 60 foram repletos de significados para a sociedade mundial. Os movimentos feministas centrado nas lutas contra o patriarcalismo⁵⁸ e nas reivindicações pela igualdade de direitos e possibilidades equânimes no mercado de trabalho também estiveram nas entrelinhas dos movimentos relacionados à contracultura. A difusão e o uso da pílula anticoncepcional, neste contexto, foi um marco nesta luta das mulheres por trazer em si o significado da liberação sexual.

Ainda inseridos neste momento de ampla aparição da contestação pública nos EUA, estiveram os movimentos em defesa dos direitos civis dos negros. O segregacionismo sob o qual estavam submetidos na sociedade norte-americana já não encontrava espaços amplos para continuar a existir, o que foi evidenciado quando lideranças negras, entre as quais *Martin Luther King Jr.*, iniciaram o processo contestador que foi traduzido pela chamada desobediência civil⁵⁹, através da qual se opuseram ao Estado racista por vias distintas dele próprio, ou seja, pela não violência. Esta trajetória das lutas raciais nos EUA pressionou o Estado a reconhecer os direitos civis da população negra através da Lei dos Direitos Civis, assinada em 1964, o que findava a segregação e, em 1965, a Lei dos Direitos de Voto que garantia o acesso desta etnia à participação política⁶⁰.

Em todas as classes sociais, etnias ou nacionalidades, os anos 60 foram transformadores, rompendo com o processo histórico que vinha caminhando até ali, mudando os seus contornos e os rumos do porvir. Ainda nesta década, o homem

⁵⁷ Cf.: MATOS, Olgária C. F. Op. cit., 1981.

⁵⁸ Cf.: CASTELLS, Manuel. **O Poder da Identidade**. 3. ed. Trad. Klaus Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

⁵⁹ Cf.: ARENDT, Hannah. Desobediência Civil. In: **Crises da República**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

⁶⁰ BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. Op. cit., 1995. p.37-8.

pisou pela primeira vez na lua e, entre outros inúmeros acontecimentos culturais, o *rock* atingiu um patamar significativo no Brasil.

O *rock* chegou ao país, ainda na década de 50, através de uma versão em português cantada por Nora Ney para a música *Rock around the clock*, tema do filme intitulado no Brasil de *Ao balanço das horas*⁶¹. Desse momento em diante, a indústria fonográfica local, aproveitando a nova “onda jovem” trazida pelo ritmo, também produziu algumas canções de *rock*. Estas eram, na maioria das vezes, compostas por versões de sucessos norte-americanos e cantadas por artistas reconhecidos no Brasil com outros ritmos. Assim interpretadas, as canções representavam maiores possibilidades de sucesso.

Apesar disso, o *rock* “tupiniquim” conquistou certo espaço no cotidiano das juventudes urbanas durante o período desenvolvimentista do governo de Juscelino Kubitschek, que apregoava “cinquenta anos de progresso em cinco de governo”, mas só alcançou sucesso significativo quando Celly Campelo gravou a canção *Estúpido cupido*⁶² em 1959. A partir daí, surgiu o primeiro ídolo de *rock’n roll* no Brasil, uma mulher. Porém, o público amante do novo ritmo ainda era bastante restrito, o que só foi alterado na década seguinte por conta do movimento Jovem Guarda.

Assim, como no seu país de origem, “[...] os roqueiros brasileiros expressavam o seu protesto [...] através do visual em geral [...]”⁶³, pois “o *rock’n roll* dos anos 50, apesar de chocar os padrões morais da época nos EUA por causa de certo apelo sexual contido em seu ritmo e, além disso, de suas origens, ainda era considerado uma música sem conteúdo político. Os seus temas estavam relacionados ao hedonismo inerente aos quereres juvenis. Festas, flertes, “rachas” e

⁶¹ O cinema foi fundamental para a internacionalização do *rock* e a proliferação de uma cultura jovem criada no bojo da sociedade norte-americana a partir da década de 50, exemplo disso é este filme de 1956 que ajudou na assimilação de tal cultura no Brasil. Em 1955, a música *Rock around the clock* já havia feito parte da trilha sonora do filme *Blackboard Jungle* (*Sementes da violência*, no Brasil), podendo ser vista como o marco da internacionalização do ritmo e da cultura jovem inaugurada por ele. Além deste, outros filmes povoaram a imaginação de jovens de todas as partes do mundo com relação aos novos comportamentos juvenis. “Juventude transviada” (1955) com o protótipo do “rebelde sem causa”, interpretado por *James Jean*, foi um destes filmes-ícones do que passou a ser o jovem da geração 50, segundo as transformações que vinham ocorrendo. Cf.: KOZLAKOWSKI, Allan. *Metáfora e Cinema na Construção da Identidade das Tribos Urbanas. Cenários da Comunicação*, v. 2, p.41-56, 2003.

⁶² Versão brasileira para a canção *Stupid Cupid* de *Neil Sedaka* e *Howard Greenfield*.

⁶³ ALVES, Júlia Faliverne. *A invasão Cultural Norte-Americana*. São Paulo: Moderna, 1996. p.93.

afins povoaram as primeiras canções de *rock'n roll*, além da temática amorosa recorrente em várias delas.

De qualquer maneira, ele pode ser caracterizado em seus primeiros tempos como o protesto de uma geração pós-guerra para a qual a vida parecia estar desprovida de sentidos lógicos e que se rebelava contra os pais ou os padrões vigentes, atacando-os através das roupas e do comportamento que em muito já delineava a transformação sexual pela qual começaria a passar as sociedades mundiais nos anos 60, principalmente depois da minissaia e da pílula anticoncepcional.

Através da política do governo JK, que contava, acima de tudo, com a instalação de multinacionais no país, o consumo de bens tecnológicos cresceu bastante naquele período. Um exemplo é que “[...] implantada no Brasil em 1950, a televisão terminou a década com quase 600 mil aparelhos [...]”⁶⁴ alegrando os lares de quem podia comprá-la. O *rock* foi colocado neste quadro, como mais um elemento de consumo, propagado pelas indústrias fonográfica e cinematográfica no âmbito da indústria cultural. Os hábitos de vida passaram a ser inspirados pelo que se ouvia nas letras e o que se assistia nos cinemas, acendendo desejos de mudança em muitos daqueles jovens sujeitos.

As temáticas nas letras das primeiras canções do *rock* nacional traziam as representações construídas pelos novos estilos de vida que respondiam às transformações na cultura juvenil mundial, para o cotidiano da juventude que as escutavam. O cinema, os carros, os namoros, as paqueras, as festas, os costumes e outras manifestações do hedonismo comum a esta fase da vida, estiveram refletidos naquelas canções que passaram a expressar os sonhos de consumo dos jovens da época.

Celly Campello, a primeira musa do *rock* brasileiro, resolveu abandonar a carreira para se casar⁶⁵ em 1962, porém outros nomes despontavam nesse cenário.

⁶⁴ BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. Op. cit., 1995. p.30.

⁶⁵ Nota-se com isso que, apesar de todas as transformações que iam tomando corpo e sendo traduzidas nos fenômenos atitudinais dos jovens sujeitos que viveram os anos 60, alguns atos já cristalizados socialmente ainda conseguiam se reproduzir a partir de comportamentos considerados comuns em todas as classes sociais, como este que se traduziu na visão paradigmática de que a

No mesmo ano, Roberto Carlos gravou uma versão homônima para a canção *Splish Splash* do norte-americano Bobby Darin, um *rock* que retratava a atenção que um beijo barulhento dado na namorada dentro de um cinema causou. Isso projetou o nome do cantor nas paradas de sucesso brasileiras, assim como também o do seu parceiro Erasmo Carlos, autor da versão da canção.

Além destes, outros intérpretes despontaram no cenário do *rock* brasileiro nascente e o ritmo aos poucos foi ganhando certa popularidade no país, caso de Tony Campello, irmão de Celly, do grupo *Golden Boys*, de *Ronnie Cord* (Ronaldo Cordovil), de *Billy Fontana* (Moacyr Franco), de *Johnny Johnson* (Sérgio Reis), entre outros que, como se pode perceber, também optaram por adotar nomes em inglês.⁶⁶

Em 1965, estreou na TV Record um programa chamado “Jovem Guarda”, no qual se apresentavam artistas que estavam proliferando o novo ritmo. Apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia⁶⁷, o programa alcançou altos índices de audiência entre parte dos jovens brasileiros dos grandes centros urbanos, liderando o movimento que fora chamado de “Jovem Guarda”.

A popularidade crescente do acesso à TV foi bastante importante nos êxitos conquistados pelo movimento Jovem Guarda, visto que foi como um programa televisivo exibido pela Record nas tardes de domingo que este movimento se propagou no país. Para a juventude que assistia pela TV aquele estilo moderno, não bastava apenas ouvir as canções, mas era preciso aderir estilisticamente ao movimento que se traduzia nas roupas, cabelos, gírias e comportamento dos apresentadores do programa. Logo, a TV representou um poderoso veículo de divulgação de um modelo juvenil novo preconizado pela Jovem Guarda, através de canções de *rock*.

A Jovem Guarda inaugurou o que se pode denominar de uma cultura “roqueira” no país, no sentido estilístico do termo. As gírias, as roupas, os cabelos eram moldados pelos fãs, conforme os modelos usados pelos ídolos produzidos pelo “iê-iê-iê”, como ficara conhecido o *rock’n roll*, em seu início no Brasil, devido ao

mulher não poderia atrelar a sua vida profissional ao casamento, optando por um dos dois, como fez a cantora num momento em que as mulheres lutavam por equidade.

⁶⁶ PEDERIVA, Ana Bárbara Aparecida. Op. cit., 1998. p.39-0.

⁶⁷ Ibidem. p.58.

sucesso da canção *She loves you*, dos *Beatles*, que completava o seu refrão com “*yeah, yeah, yeah*”. O instrumental composto entre outros, pela guitarra elétrica, destoava de tudo o que já se havia feito em termos musicais no país.

O surgimento da Jovem Guarda representou para o Brasil a sua entrada definitiva no mercado de consumo de bens culturais midiáticos voltados ao público jovem e, além disso, no mercado fonográfico que privilegiava o consumo do *rock* no período, principalmente em países como a Inglaterra e os EUA. Partindo dessa asserção, nota-se também que:

[...] mesmo carregando alguns traços conservadores, não se pode deixar de observar que a *jovem guarda* conectava parte da juventude brasileira a comportamentos de caráter global, como a utilização da minissaia, liberdade nos namoros e diferenciação em relação à música das gerações anteriores.⁶⁸

As letras das canções que compuseram este movimento musical e cultural estiveram:

[...] distante da canção de protesto, da contestação e do debate que envolvia a esquerda cultural, [...] por um lado falava do amor, do beijo e do desejo sexual, sem, contudo, contestar os valores estabelecidos. [...] Por outro lado, expressava [...] o elogio ingênuo da sociedade de consumo [...]⁶⁹

Além disso, tanto a letra das canções da Jovem Guarda quanto o jeito dos artistas que as cantavam denunciavam uma “[...] uma crítica à inocência de um país que se modernizava e ao mesmo tempo andava de braços dados com arcaicos padrões de comportamento.”⁷⁰ Se o olhar sobre o movimento se focar nesta asserção, pode-se inferir que apesar da rebeldia impingida pelo ritmo, o comportamento de seus propagadores na verdade não representava uma quebra significativa nos padrões sociais estabelecidos.

As temáticas mais comuns nas letras das canções da Jovem Guarda estiveram relacionadas ao hedonismo juvenil e aos seus relacionamentos amorosos. Se referir ao gosto pelos carros e às aventuras vividas de posse deles; às constantes festas; à paquera; ao namoro; aos amores perdidos ou encontrados era muito recorrente nestas letras. Não se delineava a predileção e nem o interesse por

⁶⁸ JANOTTI Jr., Jeder. Op. cit., 2003. p.72.

⁶⁹ ALVES, Júlia Faliverne. Op. cit., 1996. p.78.

⁷⁰ BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. Op. cit., 1995. p.67.

temas relacionados à política ou à crítica social, contudo enfatizavam-se nelas as vivências cotidianas daqueles jovens cantores.

Em contrapartida, negar o caráter de contestação assumido pelos adeptos do *rock* traduzido pela Jovem Guarda seria aderir a uma visão ortodoxa do fato, pois “[...] ao romper com os padrões musicais anteriores, o *rock* e seus adeptos acabaram por romper convenções sociais que os cercavam [...]”⁷¹. Protestava-se não tanto através das letras, mas sim pelas formas de comportamento adotadas, em geral. Nota-se isso quando:

[...] num ambiente de festa, o movimento também lançava as primeiras manifestações culturais do corpo como fonte de prazer. O público podia acompanhar as evoluções sensuais de seus ídolos pela tevê, cujo número de aparelhos crescia enormemente. [...] Tendo a mini-saia como novidade, Wanderléa exibia seu corpo insinuante, cujos dotes eram acompanhados pelo olhar atento o público [...].⁷²

Esta alusão à sexualidade se mostrava naquele momento como um elemento novo no repertório das manifestações públicas dos jovens. Assim, pode-se observar que a música ajudou a transformar os referenciais de sexualidade que se tinha até então, evidenciando as mudanças no comportamento juvenil que esta cultura musical proporcionou por meio do *rock*.

O estilo de música e as demarcações estilísticas nos modos de se vestir e no próprio comportamento jovem brasileiro da década de 60 foram indubitáveis, porém o movimento preconizado pela Jovem Guarda não ganhou a simpatia e menos ainda a adesão dos jovens engajados politicamente. Para muitos deles, o movimento “[...] com suas guitarras e suas músicas, constituía-se de um grupo de jovens alienados e submissos à influência maléfica do imperialismo cultural norte-americano.”⁷³

Apesar desta visão, o movimento Jovem Guarda esteve repleto de novos significados de mundo, próprios daquela geração que começava a desenhar as mudanças responsáveis por outras gerações de jovens que viriam dali em diante. As bandeiras levantadas por aqueles jovens seguidores desta variação do *rock* estiveram basicamente ligadas às transformações comportamentais da década de 60. “[...] Diversão, irreverência, descompromisso e, principalmente, o amor, dizendo

⁷¹ PEDERIVA, Ana Bárbara Aparecida. Op. cit., 1998. p.47-8.

⁷² CARMO, Paulo Sérgio do. Op. cit., 2003. p.45.

⁷³ Ibidem. p.45-6.

à sociedade da época que eles queriam somente seguir em alta velocidade atrás dos desejos de amor e sonhos de liberdade [...]”⁷⁴ foram os ideais daquela parcela de jovens.

A duração do movimento Jovem Guarda foi efêmera, já que findou junto com o programa em janeiro de 1968⁷⁵, mas, além de ter projetado cantores de renome como no caso de Roberto Carlos, o movimento contribuiu para popularizar o *rock* no país, o que não significa que a sua aceitação foi facilitada por este motivo. No entanto, nos dias atuais,

[...] alguns músicos que começaram na *Jovem Guarda* [...] sobrevivem de *shows* em que revivem os antigos sucessos para uma plateia saudosa dos “velhos tempos”. Certo é que, como comprovam as inúmeras regravações de seus sucessos, a *jovem guarda* está presente no imaginário roqueiro tupiniquim como a versão local daquilo que o *rock and roll* representou para a trajetória do *rock*.⁷⁶

A década de 60 representou a corroboração do processo de formação de uma leva de jovens contestadores, politicamente engajados, em sua maioria, universitários, seguindo os rumos de uma tendência que pode ser considerada mundial para aquela época. Para estes, a Jovem Guarda não passou de um modismo alienante, no entanto eles se identificariam com outros movimentos relacionados à música que coexistiram com o último.

Ao lado da Jovem Guarda outras manifestações culturais juvenis ligadas à música foram muito marcantes no sentido de denunciar e reivindicar transformações na sociedade brasileira ou de poeticamente exaltar os encantos e desencantos do país, ganhando adesão em meio às juventudes intelectualizadas da época.

Ainda no final da década de 50, a ala juvenil intelectualizada encontrara um novo estilo de música que se encaixava no seu perfil: a *Bossa-Nova*. Este tipo de música em muito se distanciava do *rock’n roll*. Buscava soar como um ritmo original e brasileiro, correspondendo aos anseios de quem buscava uma cultura nacional no período. Apesar disso, mesclava o *jazz* norte-americano ao Samba-Canção e, “[...] com seus arranjos refinados e cheios de sofisticação, acordes e dissonâncias, batida

⁷⁴ PEDERIVA, Ana Bárbara Aparecida. Op. cit., 1998. p.81.

⁷⁵ BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. Op. cit., 1995. p.68.

⁷⁶ JANOTTI Jr., Jeder. Op. cit., 2003. p.73.

contagante e linguagem coloquial, [...] criava para nós uma noção totalmente nova de estética musical”⁷⁷.

O fato é que os bossa-novistas passaram a considerar o repertório anterior de sambas-canções e tangos abraqueirados melodramáticos e inadequados aos novos tempos. Imbuídos de uma atitude experimental, voltaram-se, embora de maneira anárquica, para a pesquisa de um estilo musical compatível com as novas linguagens que se desenvolviam tanto no exterior, [...] quanto no Brasil [...].⁷⁸

Por conseguinte, munida de letras poéticas com temáticas brasileiras – tempero que agradou uma significativa parcela de jovens – a Bossa Nova parecia vir projetada como a “música-arte” que faltava ao país, dentro dos referenciais de modernidade almejados, que só conseguiam se personificar no bojo das elites.

Nestes anos, os destacados centros urbanos do sul e sudeste receberam imenso número de migrantes que constantemente abandonavam suas cidades de origem, à procura de condições mais dignas de vida. A favelização urbana aumentou consideravelmente. A política implementada pela equipe econômica do governo JK, que privilegiava a substituição das importações para fomentar a industrialização do país, não se mostrou suficiente para incorporar a grande mão-de-obra disponível, o que se mostrava nos índices de desemprego.

Somando-se a isso, o problema da inflação que ficava com considerável parcela do salário do trabalhador, se mostrava sério. Após o Golpe de 64⁷⁹, o cenário do país relacionado à economia mudaria com algumas medidas tomadas rumo à sua revitalização econômica, o que resultaria nos anos do dito “milagre econômico”⁸⁰ brasileiro.

Após o ano do golpe militar, as transformações pelas quais vinham passando o cenário musical brasileiro – iniciadas com o movimento bossanovista – continuaram e acabaram por dar origem a uma nova tendência na música brasileira:

⁷⁷ ALVES, Júlia Faliverne. Op. cit., 1996. p.105.

⁷⁸ NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa à Tropicália**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004. p.12-3.

⁷⁹ Em 31 de março de 1964, o Brasil sofreu um golpe de Estado executado pelos militares, que derrubou o presidente democrático João Goulart (1961-1964) e instalou no país um governo militar e ditatorial que durou até 1985. Nestes anos em que o país viveu sob a égide do militarismo, a censura, a tortura e a quase total ausência de participação política da sociedade civil em seus destinos foram uma constante, dando origem a diversos problemas tratados neste e no próximo item.

⁸⁰ Aparente surto de crescimento econômico do país que vigorou durante parte do período militar, assunto que será abordado mais adiante neste trabalho.

o conteúdo de protesto nas letras. Os jovens universitários urbanos aprovaram este movimento e, no decorrer do processo ditatorial no país, usaram muitas de suas canções para ilustrar sua adesão a diversas questões sociais, culturais e, principalmente políticas ao se manifestarem contra a Ditadura Militar. Desta forma, a música permeou muitas maneiras de resistência à situação política que se instalara no Brasil a partir daquele momento.

Na televisão, a cultura musical também representou um papel relevante na década de 60. Além de ter sido a grande propagadora do movimento “Jovem Guarda”, a TV foi a responsável pela popularidade dos festivais na década de 60 e estes, por sua vez, o elemento propulsor do movimento vivido pela música brasileira que ganhava fortes tons de protesto. Apresentados concomitantemente ao acontecimento musical da Jovem Guarda, eles conseguiram sucesso junto ao público jovem universitário. Os festivais promovidos pela TV Record e a TV Excelsior, de onde emergiram nomes como os de Elis Regina, Geraldo Vandré, Chico Buarque, Gilberto Gil e Caetano Veloso foram relevantes culturalmente naquele período.

Nestes festivais, a música brasileira de fundo político ganhou espaço privilegiado, batizada de MPB (Música Popular Brasileira), “[...] sigla que desde meados dos anos 60 congregava a música de matriz nacional-popular (ampliada a partir de 1968, na direção de outras matrizes culturais como o *pop*), declaradamente crítica ao regime militar [...]”,⁸¹ a partir deste momento passou a traduzir de forma mais clara e direta a revolta e a contestação dos sujeitos históricos daquele contexto. As repercussões desta maneira de contestação foram intensas dentro dos órgãos de repressão, tanto que:

[...] a explosão dos festivais da canção, sobretudo os festivais da TV Record de São Paulo, a partir de 1966, coincidiu com o crescimento da agitação estudantil. A “setembrada” estudantil daquele ano, quando os estudantes saíram às ruas para protestar contra o regime, foi seguida pela “outubrada” musical, culminando no frenesi provocado pelas apresentações de “A Banda” e “Disparada” [...] No ano seguinte, os serviços da vigilância e repressão apontavam, em informação produzida pelo II Exército de São Paulo, a TV Record e a Rádio Panamericana (atual Jovem Pan) como “foco” de “ação psicológica sobre o público, desenvolvida por um grupo de

⁸¹ NAPOLITANO, Marcos. A Música Popular Brasileira (MPB) dos Anos 70: Resistência Política e Consumo Cultural. **Anais do IV Congresso Latino-Americano da Associação Internacional para Estudo da Música Popular**. México, 2002. Disponível em: <www.hist.puc.cl/historia/iaspm/mexico/articulos/Napolitano.pdf>, consulta feita em 01/07/2009.

cantores e compositores de orientação filo-comunista, atualmente em franca atividade nos meios culturais [...].⁸²

Seguindo esta perspectiva, os artistas da MPB que se apresentavam nos festivais, tão comuns a partir do ano de 1966, estiveram sob suspeita⁸³ e passaram a ser ameaçados pelos órgãos de repressão ditatoriais, o que se transformou em medidas efetivas em muitos casos.

As temáticas das canções desta nova fase da música brasileira quase sempre exaltavam a resistência ao regime ditatorial estabelecido desde 1964, além de frisarem bastante os “lugares onde o povo estava”: os morros, os sertões, as moradias rudimentares das favelas e cortiços, o trabalho, etc. Configurada assim, a MPB foi a música engajada que serviu como hino em muitas ações contra a Ditadura. A canção *Pra não dizer que não falei das flores*⁸⁴ (também conhecida como *Caminhando*), transformou-se em um hino dos movimentos de resistência contra o regime militar. Até mesmo na década de 80, quando se organizava uma manifestação popular, como foi o caso da luta pelas eleições diretas em 1984, ela ainda foi entoada com muita emoção.

No final da década de 60, ainda no campo músico-cultural, surgiu um movimento musical e estético inovador: a Tropicália, que tinha como base a visão de uma nova concepção artística inspirada nos movimentos de vanguarda do início do século XX. Liderada por Caetano Veloso e Gilberto Gil, teve na música a sua maior expressividade, mas agregava outras manifestações artísticas como o teatro, o cinema e as artes plásticas. Apesar de ter sido rejeitado pela juventude intelectualizada por inserir nas canções influências e instrumentos considerados estrangeiros, como a guitarra, o Tropicalismo representou uma ruptura com a estética musical assimilada até aquele momento no país e, além disso, o movimento:

[...] ao utilizar o recurso estrangeiro, não o fazia sob o signo do dominado subjugado por uma cultura dominante, no caso a estadunidense ou europeia. Opunha-se à cultura dominante como contracultura, como forma de resistência, enaltecendo aquilo que as classes sociais dominantes

⁸² NAPOLITANO, Marcos. A MPB sob Suspeita: A Censura Musical Vista Pela Ótica dos Serviços de Vigilância Política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**, v. 24, n. 47, p.103-26, 2004.

⁸³ Ibidem.

⁸⁴ Canção apresentada no *Festival da Canção* da Rede Globo, em 1968, que, naquela ocasião, ficara em segundo lugar apesar da predileção do público e que, devido a sua letra e às perseguições da Ditadura Militar a seu compositor e intérprete, *Geraldo Vandré*, é considerada um ícone da canção de protesto no Brasil.

convencionavam como cafona, ultrapassado e subdesenvolvido. O tropicalismo resgatava a identidade que havia sido descartada pela burguesia, literalmente do lixo.⁸⁵

Pode-se considerar que a contracultura havia chegado ao Brasil no rastro do movimento “tropicalista”, ou até mesmo através dele, pois “[...] o novo movimento adotou uma série de significantes “contraculturais” – as roupas coloridas, os cabelos compridos e, acima de tudo, as guitarras elétricas e outros elementos da linguagem do rock [...]”.⁸⁶ Desta forma, o tropicalismo iniciou uma transformação no cenário musical brasileiro e, de uma maneira efêmera, terminou, porém deixou abertas as portas do “novo”. Por elas, entraram novas tendências nas temáticas das canções que se faziam no país naquele momento. Nestas, não bastava apenas fomentar o uso de caracteres de identificação comuns às maiorias, mas o contexto pedia que também se atingissem causas identitárias comuns a outros grupos como os homossexuais ou os negros.

Todavia, percebe-se que, diferentemente dos EUA, no Brasil o *rock* não foi porta-voz dos movimentos juvenis de protesto nem mesmo quando estes estiveram traduzidos na contracultura. Embora se possa considerar que os tropicalistas tentaram quebrar na arte a ideia de “imperialismo”, mesclando aos seus sons tons do *rock*, usando guitarras e outros instrumentos afins, só conseguiram receber críticas, vaias e incompreensão da juventude intelectualizada para qual a estética do movimento poderia ser melhor entendida, como pretendiam os artistas que não lograram êxito. O *rock* ainda não era visto por ela com bons olhos, porque, além de sua origem norte-americana, este ritmo se popularizou no Brasil à custa da Jovem Guarda que não representava a contestação ou o engajamento político que valorizavam.

Politicamente, enquanto as juventudes mundiais se rebelavam em 1968, parte dos jovens urbanos brasileiros do período também se engajaram em lutas semelhantes, por motivos diversos, ressaltando a repressão imposta pelo regime

⁸⁵ ZAGNI, Rodrigo Medina. Os Primeiros a Morrer: As Vanguardas Artísticas no Período da Ditadura Militar no Brasil. **Entre Passado e Futuro**, v. 5, p.3, 2007. Disponível em: << www.rumootolerancia.fflch.usp.br >>, consulta realizada em 30/06/2009.

⁸⁶ RIBEIRO, Júlio Naves. **De Lugar Nenhum a Bora Bora**: Identidades e Fronteiras Simbólicas nas Narrativas do “Rock Brasileiro dos Anos 80”. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia), UFRJ, Rio de Janeiro, 2005. p.22.

militar. O governo do general Costa e Silva esteve sob a efervescência do período mais rico e conturbado do movimento estudantil. O AI-5 foi a resposta dada, entrando em vigor com ele a fase mais repressiva da Ditadura Militar que, entre outras situações, definiu a cessação das atividades do Congresso, outorgou direitos ilimitados ao Executivo e impôs duras regras de censura. Na prática, isto significou que:

[...] o regime implantado em 64 consegue consolidar-se, suplantando as resistências e reorganizando as formas do Estado [...] em nome do “desenvolvimento” e dos “ideais do Ocidente” promove-se a criminalização da atividade política, colocando-se sob suspeição[...] a própria classe média intelectualizada, notadamente o setor estudantil [...]⁸⁷

que, daquele momento em diante, ficou quase que terminantemente de mãos atadas ou agindo na clandestinidade.

Estava pronto o cenário para o início da década de 70 no Brasil. Definira-se com o AI-5 uma de suas principais características: a repressão exacerbada a toda forma de expressão cultural, social ou política que pudesse representar “subversão” à ordem instalada. A partir dali, todas as representações de contestação à estrutura ditatorial estabelecida, com destaque às culturais, passariam a ser veladas, o que não impedia que fossem claramente percebidas por quem militava às escondidas ou para o bom entendedor que quase sempre não era o censor. A inventividade e a originalidade transformaram-se em importantes aliadas dos artistas do período.

A censura não ficaria limitada apenas aos anos 70, pois mesmo após o início do processo de abertura política iniciado ainda nesta década e terminado no fim dos anos 80, os olhos e os ouvidos dos censores continuavam à espreita do que censurar. Uma das memórias⁸⁸ que deram vida a esta pesquisa desperta a atenção para este fato quando consegue exprimir que:

⁸⁷ HOLLANDA, Heloísa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e Participação nos Anos 60**. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999. p.93.

⁸⁸ O principal objetivo deste trabalho consistiu em analisar as alternativas de contestação construídas por jovens na década de 1980 através do rock a partir de sua recepção por estes sujeitos históricos. Não se optou por fazer das falas destes jovens intricados corpos de análise, mas sim por observar e refletir sobre as experiências construídas por eles nas relações vividas traduzidas pelas perspectivas atribuídas pelas memórias que cultivam do período, já que foram realizadas no tempo presente. Segundo Bloch, “[...] a crítica do testemunho, que trabalha sobre realidades psíquicas, permanecerá sempre uma arte de sensibilidade. Não existe, para ela, nenhum livro de receitas. Mas é também uma arte racional, que repousa na prática metódica de algumas grandes operações do espírito [...]”. In: BLOCH, Marc. **Apologia da História** ou **O Ofício do Historiador**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed.,

[...] o *rock* traduziu sim muita coisa vivenciada aqui. Ainda mais naquela época que existia aquela coisa da liberdade vigiada porque você tinha democracia, mas ainda não era “aquela” democracia [...] Então tinha muita coisa que tinha que ser dita, mas não se podia e a música cumpria esse papel muito bem [...]. Era com certeza aquilo que dava voz ao que a gente pensava da sociedade da época [...].⁸⁹

Em 1969, início do governo Médici (1969-1973), consolida-se uma fase na economia do país pós-64 conhecida como “milagre econômico” brasileiro, o que faria o governo satisfeito com o pseudossucesso econômico que o país conquistaria até 1973. O dito “milagre” se traduziu em arrocho salarial, tendo como principal pilar de sustentação a “[...] entrada maciça de capitais estrangeiros na forma de investimentos e de empréstimos”⁹⁰ que levaram a nossa dívida externa às alturas pouco tempo depois.

Neste íterim, pode-se afirmar que a repressão política foi uma grande aliada do regime instalado. Os militares colocaram sobre a mesa duas opções: amar o Brasil ou deixá-lo, afinal, segundo eles, a crise que se vivenciava no país precisava ficar abafada. Assim, não havia espaço para contestações explícitas, pois a esteira da repressão muitas vezes culminava em prisões, torturas, exílio do país e até na morte.

O “milagre” transformou-se em crise econômica. Apesar disso, enquanto a sua euforia durou e se traduziu nos índices econômicos do país, os melhores resultados que dele se podia esperar ficaram com as classes médias urbanas. Neste

2001. p.157. Portanto, não se podem considerar os relatos orais como uma fonte viva de História, contudo a importância deles está no fato de dar voz e vida aos sujeitos que ajudaram a construir as tessituras da História em determinados períodos, mesmo considerando as subjetividades e representações de mundo individuais. Neste caso, ao atribuir importância aos relatos orais, este trabalho procurou observar neles visões de criticidade e de participação por meio da contestação inserida nos usos subjacentes às canções do *rock* brasileiro, assim como do contexto da década referida, já que em parte ela foi vivida por eles enquanto jovens ou adolescentes. Dos dezoito entrevistados, dois nasceram em 1967, dois em 1968, um em 1969, quatro em 1970, um em 1971, três em 1972, dois em 1973, dois em 1974 e um em 1975, sendo assim todos eles se encaixam num numa faixa etária satisfatória aos objetivos desta pesquisa, visto que o *rock* brasileiro do período alcançou sucesso midiático nacional de 1985 em diante quando estes entravam na adolescência e se configuravam como o maior público deste tipo de música. Não se atribuiu importância exclusiva a periodização das experiências de vida precedentes a 1985, porém, nota-se que muitas lembranças levantadas pelos sujeitos se encontram localizadas neste período, seja através de experiências pessoais, familiares ou de outros sujeitos comuns ao seu convívio. No entanto, a importância maior, para as pretensões de análise neste trabalho, se deu às experiências vividas de meados da década em diante, uma vez que a notoriedade do *rock* foi maior, assim como também as alternativas de contestação através dele também o foram.

⁸⁹ Depoimento de Reginaldo – nascido em 1972, sempre foi morador de São Miguel Paulista, nos anos 80 trabalhava em uma loja de calçados e estudava a noite –, em entrevista concedida à autora em 28/01/2009.

⁹⁰ RODRIGUES, Marli. **O Brasil da Abertura**: De 1974 à Constituinte. São Paulo: Atual, 1990. p.14.

período os sonhos de consumo que já eram realidade em outros países, passaram a ser aqui também e a sinalizar que os desejos relacionados a eles vinham se expandindo por todas as classes. No entanto, as possibilidades de consumir determinados bens, como o automóvel, restringiram-se às classes médias e altas da sociedade.

Com a concessão facilitada de financiamentos e de empréstimos, a aquisição de outros bens de consumo foi possibilitada a boa parcela das classes médias urbanas que viviam um momento de prosperidade evidente, e à parte das classes populares também, já que puderam financiar TVs, geladeiras, etc. Além disso,

[...] o mercado foi invadido por toda sorte de produtos, de iogurtes a luxuosos modelos de eletrodomésticos e carros; hipermercados, sofisticados shopping centers, verdadeiros 'templos de consumo', começaram a ocupar grandes espaços urbanos [...]⁹¹

Logo, as propagandas, a sensação de facilidade de crédito e as políticas governamentais para que os sonhos se efetivassem, fizeram com que os desejos de consumo fossem cada vez mais variados e acessíveis. A frequente entrada de capital estrangeiro e o estímulo governamental às multinacionais fizeram com que não faltasse emprego à população de baixa renda, que também passou a vislumbrar estes produtos e a simpatizar com a política econômica do governo, apesar do arrocho salarial.

No campo, a mecanização, os investimentos no cultivo de produtos para exportação e a crescente concentração de terras enriqueciam cada vez mais os latifundiários, mas empurravam levas de migrantes para as cidades do Sul e Sudeste, as regiões aparentemente mais beneficiadas pelo “milagre”, o que ajudava a transformar o seu cenário urbano.

Oitenta por cento⁹² do petróleo consumido no país era importado, em plena crise do produto, o que representava problemas e, além disso, a dívida externa quase triplicou de 1968 a 1973, desta forma, a falsa prosperidade sentida pela economia neste período ficava para trás e outra vilã que havia ficado a espreita durante os anos do “milagre” voltava à tona: a inflação que recomeçava o seu ciclo

⁹¹ RODRIGUES, Marli. Op. cit., 1990. p.5.

⁹² Cf.: FISHLOW, Albert. A Economia Política do Ajustamento Brasileiro aos Choques do Petróleo: Uma Nota Sobre o Período 1974/84. **Pesquisa e Planejamento Econômico**. Rio de Janeiro, v. 16, n. 3, p.507-50, dez.1986.

ascendente indo a níveis elevados para a manutenção da aparente calma econômica conquistada naqueles anos.

Contrapondo-se a toda máquina administrativa, política, social e cultural imposta pelo regime militar estava uma parcela pequena, porém significativa, dos jovens intelectualizados ligados aos movimentos de esquerda, crescentes na década anterior. Estes, desde a dura repressão advinda do AI-5, resolveram agir na clandestinidade. Indo mais além, desde o final dos anos 60, muitos dos componentes desta ala de resistência ao regime ditatorial já haviam resolvido partir para os movimentos de guerrilha. Entre os seus atos, aqueles que mais se destacaram foram as detonações de bombas contra espaços representativos do governo ditatorial, assaltos a banco para conseguir fundos para a manutenção da luta e sequestros de autoridades internacionais, na maioria das vezes, em troca da libertação de presos políticos.⁹³

Percebe-se nestes movimentos que a resistência ao regime em nenhum momento foi abandonada. Mesmo sem o apoio da sociedade civil, estes mecanismos de resistência foram essenciais para o processo de retomada da democracia no Brasil.

Era esta a conjuntura brasileira do início do governo Geisel (1974-1978): a de uma crise econômica concomitante ao início da chamada fase da transição política. De meados da década de 70 em diante, a crise resultante do “milagre” tornou-se clara o bastante para fomentar a volta dos movimentos estudantil e operário. Desta forma, podia-se perceber que a sociedade civil voltava a ocupar a cena social com maior visibilidade.

Um setor importante, que havia sido duramente reprimido durante o governo Médici, também voltava a ocupar aos poucos um lugar de destaque no governo Geisel: a Igreja Católica. Dela emergiram as CEBs (Comunidades Eclesiais de Base)⁹⁴, que acabaram por dar voz às muitas reivindicações⁹⁵ populares da

⁹³ CALDAS, Waldenyr. **A Cultura Político-Musical Brasileira**. São Paulo: Musa Editora, 2005. p.168.

⁹⁴ Células inicialmente formadas dentro de núcleos da Igreja para estudos bíblicos voltados à comunidade e ministrados por padres ou freiras, mas que com o tempo assumiram proporções e posicionamentos mais críticos à situação imposta à sociedade civil.

⁹⁵ Cf.: SADER, Eder. **Quando Novos Personagens Entraram em Cena: Experiências e Lutas dos Trabalhadores da Grande São Paulo, 1970/1980**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

sociedade civil e até mesmo a influenciar na reformulação de muitos conceitos da própria Igreja Católica, culminando em propostas teológicas libertárias.

A repressão aos membros do clero que militavam contra o regime, o desrespeito aos direitos humanos imposto pela tortura e a pobreza impressa pela crise, foram fenômenos que continuaram a coexistir dentro deste contexto, contudo este papel de resistência assumido pela Igreja conseguiu preocupar os militares, já que esta havia se configurado como aliada à luta contra o governo.

Neste sentido, destacaram-se também na década de 70 os chamados Clubes de Mães⁹⁶. Surgidos inicialmente com um caráter assistencial ligado a fé, eles foram focos de movimentos femininos emergidos da sociedade civil, relevantes para as transformações que tomaram rumo no país via redemocratização, já que preconizavam o reconhecimento da cidadania e dos direitos das mulheres.

Nestes clubes, geralmente localizados nas zonas periféricas das grandes cidades, ao lado das associações de bairro, as atividades praticadas pelo conjunto de mulheres que os organizavam e frequentavam iam dos cursos de crochê, tricô e costura às discussões do evangelho, de suas vidas e do cotidiano que precisavam enfrentar. Relacionados à Igreja Católica,

[...] vinculavam [...] o Cristianismo à ideia de uma existência comprometida com a luta pela justiça social, com a solidariedade, com a participação consciente na vida coletiva. Nesse sentido, a expansão do Clube de Mães é inseparável da expansão das comunidades de base no mesmo período.⁹⁷

Destes encontros de mulheres, emergiram movimentos em prol de reivindicações pela moradia, criação de creches, postos de saúde, pontos de ônibus, contra o desemprego, a carestia e outras demandas sociais da comunidade na qual estavam inseridos e da sociedade como um todo. Isso aponta que naquele contexto:

[...] as “lutas do dia-a-dia” eram o aprendizado da cidadania, o modo pelo qual pensavam suas privações enquanto injustiças que poderiam ser sanadas se as pessoas injustiçadas se dispusessem a lutar por seus direitos. Elas brotavam das queixas do cotidiano, regadas por informações sobre modos possíveis de mobilizar-se para alterá-lo.⁹⁸

⁹⁶ Cf.: SADER, Eder. Op. cit., 2001.

⁹⁷ Ibidem. p.203.

⁹⁸ Ibidem. p.210.

Na mesma linha de oposição estavam os advogados que compunham a OAB (Ordem dos Advogados do Brasil). As torturas, as quais os chamados subversivos capturados pelo governo estavam expostos, ultrapassavam os limites humanamente suportáveis, quando não levavam à morte, situação esta na qual os advogados encarregados de cuidar de alguns dos casos conhecidos ficavam inoperantes devido às amarras repressivas do regime. Mediante o fato de gozar de um caráter altamente relevante na sociedade, a oposição da OAB em muito preocupava o governo militar que já sentia o desfalecimento do sentido de sua existência enquanto representante da repressão.

O último presidente militar, João Batista Figueiredo, assumiu em 1979 e, diante da realidade social e política na qual o país estava mergulhado, foi pressionado pela sociedade, o que culminou na concessão da anistia (ressaltando-se aí a abrangência desta luta emergida dos setores civis), na revogação do AI-5 que já havia sido delineada no governo Geisel e no fim do bipartidarismo. Apesar das amarras institucionais que ainda persistiam na esfera política e social, estas medidas foram consideradas um avanço rumo à democracia. Parecia que o processo de transição estava efetivamente começando a se consolidar.

A liberdade para a formação de novos partidos políticos tornou-se possível no mesmo ano. Isso propiciou a aparição de vários deles, inclusive o ressurgimento dos partidos de origem esquerdista que haviam sido banidos pela Ditadura. Entre estes partidos, dois já estavam estabelecidos: o PDS (Partido Democrático Social), composto pelos aliados dos governos militares e o PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro), respectivamente a ARENA e o MDB de antes. Pelos contornos desta mudança, ela não aparentava ser tão profunda.

No campo musical, pode-se:

[...] dizer que o período que vai de 1972 a 1975 (aproximadamente), o espaço social, cultural e comercial da MPB, começava a se rearticular, ainda que timidamente [...]. O novo alento à música brasileira jovem representada pela meteórica trajetória de Ney Matogrosso e os “Secos e Molhados” e pelo sucesso de Raul Seixas, foram sinais de vitalidade e criatividade num ambiente social e musical desgastado e sem perspectivas.⁹⁹

⁹⁹ NAPOLITANO, Marcos. Op. cit., 2002.

O Tropicalismo surgido em 1968 conseguiu introduzir uma estética musical inovadora no contexto musical no Brasil, mas o que se constatou foi a continuidade do gosto estudantil pela MPB, apesar desta passar a ser bem menos explícita em seu sentido contestador como consequência da censura. Neste sentido, a rígida “patrulha ideológica” estabelecida sob a cultura pelo AI-5 cumpriu bem o seu papel. O teatro, o cinema e outras manifestações culturais estiveram sob a sua mira, porém a música continuava sendo uma das mais vigiadas mediante o seu poder de alcance popular. Mesmo assim, as críticas e as denúncias sociais e políticas não abandonaram a MPB, contudo, para quem se arriscou a fazê-las, foi necessário continuar usando o tato e a criatividade para camuflar ao máximo a mensagem a ser entendida.

Há muito a MPB digladiava com o aparato repressor. Enquanto este último insistia no esquecimento de temas perturbadores da ordem, a música tratava de lembrá-los. Mesmo quando as metáforas eram proibidas, insistia-se com um arranjo musical que, ao menos, desenhava em sons um pouco do movimento que se queria discutir [...]¹⁰⁰

Apesar disso, pelas portas abertas pela contracultura, através das quais o Tropicalismo já havia adentrado, outras manifestações musicais inovadoras continuavam a surgir no meio cultural brasileiro.

O ano de 1972 foi marcado pelo fim do ciclo dos grandes festivais da canção, porém a TV Globo apostou em sua retomada investindo na realização do VII FIC (Festival Internacional da Canção). Embora o festival tenha sofrido intervenção da censura, ele foi significativo para a música popular brasileira por denotar as novas tendências adotadas por ela.

Nele apareceram para o grande público nomes como Fagner, Raul Seixas, Alceu Valença, Walter Franco, entre outros. O FIC de 1972 também expressou um certo clima de radicalidade que marcava os jovens criadores, com sua alardeada aversão às fórmulas de sucesso, incluindo aquelas do “bom gosto”, o que acabou criando uma nova tendência na MPB: a dos “malditos”. Luis Melodia, Jards Macalé, Walter Franco, Jorge Mautner, serão grandes campeões de encalhe de discos, ao mesmo tempo que prestigiados pelos críticos e pelo público jovem mais ligados à contracultura [...]¹⁰¹

¹⁰⁰ VILARINO, Ramon. História, Música e Memória. **Lutas Sociais** (PUCSP), São Paulo, v. 13/14, n. 1, p.90-103, 2005.

¹⁰¹ NAPOLITANO, Marcos. Op. cit., 2002.

Nesta corrente de inovações, o *rock* que não era muito valorizado como expressão cultural significativa no país, começou a ganhar novas nuances em seus tons brasileiros.

[...] Ouvir *rock* [...] passou a ser uma forma de contestar, de procurar um novo objeto, um novo ideal – não apenas a música, mas a carga de símbolos com que poderia ser vestida, as possibilidades de ruptura com os discursos conservadores de direita e de esquerda.¹⁰²

Apesar disso, o *rock* ainda não era o ritmo predileto dos sujeitos históricos juvenis da época, mas, nos anos 70, o chamado “*rock maldito*”,¹⁰³ imitando os passos da MPB, introduziu novos elementos na cultura musical brasileira. Além dos já famosos *Mutantes*, novas bandas como *Made in Brazil* e *Joelho de Porco* desempenharam um relevante papel na formação de um público roqueiro no país.

Na maioria das vezes, inspirados nos roqueiros estrangeiros, os nacionais conseguiram fazer-se perceber enquanto formadores de um movimento musical alternativo. Não conquistaram grandes públicos, nem o apoio da mídia, nem mesmo da indústria fonográfica que preferia o samba popular, além da MPB, porém não se pode destituir destes roqueiros brasileiros o seu caráter inovador e contestador, já que levantavam bandeiras de paz, amor, vida simples, distante da sociedade de consumo, continuando a trilhar os caminhos da contracultura e apregoando novas tendências aos seus percursos.

Longe do perfil comportado dos adeptos da Jovem Guarda, o visual do roqueiro dos anos 70 parecia bem mais próximo dos *hippies*. De cabelos longos, *jeans* surrados e comportamento antissocial, anunciavam uma rebeldia que não poderia encaixar-se no caráter “sem causa”. Ao contrário, as causas saltavam aos olhos da população de um país em crise, sob a égide dos militares que tentavam calar sujeitos históricos ao custo da repressão. Os apelos feitos através do visual não poderiam ser “calados” e acabavam por se personificar também numa das formas de contestação juvenil.

Contudo, as perseguições aos jovens que usavam este visual foram uma constante, principalmente porque eram dos alvos principais nas batidas policiais.

¹⁰² BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. Op. cit., 1995. p.87.

¹⁰³ Mediante o seu distanciamento dos aparelhos midiáticos do período, o *rock* feito no Brasil nos anos 70 ganhou um caráter marginal, *underground*, distante das grandes gravadoras da década, ele foi rotulado de “maldito”.

Talvez representassem a espetacularização da contestação, entretanto não no sentido pejorativo, ao passo que a comunicação feita pelo espetáculo de seu estilo conseguia se mostrar como protesto para quem assim o interpretasse, o que seria atributo fundamental para muitos jovens na década de 80.

Se da sociedade civil emergiam movimentos culturais contestadores, por outro lado, para responder aos ideais do regime militar, o ufanismo foi bastante usado pelo governo, o que se refletiu também no campo da música. O que se negava e denunciava na cultura, o regime ditatorial camuflava na propaganda. A canção *Eu te amo, meu Brasil*, interpretada por Dom e Ravel, obteve bons índices de sucesso na década de 70. A sua letra que entre outras frases dizia “Eu te amo, meu Brasil, eu te amo!/ Meu coração é verde, amarelo e branco/ azul anil/ Eu te amo, meu Brasil, eu te amo!/ Ninguém segura a juventude do Brasil!”, era colocada em livros didáticos para ser “analisada” e “discutida” em sala de aula¹⁰⁴.

A exaltação do patriotismo esteve em todos os aparelhos midiáticos naquela década. O dia 7 de setembro era comemorado em eventos de alcance popular. Os esportes também foram largamente utilizados para a propaganda da imagem do almejado “país do futuro”¹⁰⁵ que se queria forjar.¹⁰⁶

No final dos anos 70, a insatisfação popular frente à situação vivida no país recomeçou a ganhar espaço nas ruas e nos meios de comunicação com o afrouxamento da censura. A retomada do movimento sindical deu novo fôlego para se concretizarem, em São Paulo, as greves do ABC¹⁰⁷ iniciadas no final da década, conseguiram personificar as insatisfações existentes. Vários setores sociais como os relacionados à Igreja Católica e aos movimentos de mulheres, já se pronunciavam claramente contra o regime estabelecido.

A crise que começou a se consolidar em 1974, no final da década já era sentida por toda a sociedade brasileira. Movimentos populares por moradia, grupos

¹⁰⁴ BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. Op. cit., 1995. p.85

¹⁰⁵ CALDAS, Waldenyr. Op. cit., 2005. p.182.

¹⁰⁶ A vitória do Brasil na Copa do Mundo de 1970 foi apenas um exemplo disso.

¹⁰⁷ Depois de 1974, quando aconteceu o 1º Congresso dos Metalúrgicos de São Bernardo do Campo e Diadema, um novo sindicalismo começou a delinear-se culminando em diversas greves desta categoria no ABC Paulista de 1978 a 1981.

de luta pela defesa dos direitos dos homossexuais, dos negros, das mulheres, e a volta do movimento estudantil vieram à tona e não havia mais como abafa-los.

Ainda em 1978, houve o renascimento do movimento operário fortemente representado pelas greves (mesmo elas ainda sendo proibidas) dos metalúrgicos do ABC paulista. Em 1979, “[...] entre janeiro e outubro ocorreram cerca de 400 greves envolvendo diversas categorias profissionais [...]”¹⁰⁸ Essas manifestações sinalizavam, além da crise na qual o país se encontrava, os anseios de mudança em todos os setores sociais, sinalizando que o fim do regime militar era eminente.

A década de 80 se iniciou quando este contexto de crise somado à abertura política fomentou o reaparecimento de diversas manifestações culturais voltadas ao questionamento e à crítica da situação estabelecida, entre as quais, o *rock* brasileiro que seria o escolhido como expressão de contestação social e política pelos sujeitos históricos juvenis que o aderiram naquela época.

1.3 Anos 1980 – Inúmeras Crises na Aldeia Global¹⁰⁹: O Último Ato das Utopias¹¹⁰

Hey, anos 80!
 Charrete que perdeu o condutor
 Hey, anos 80!
 Melancolia e promessas de amor
 Pobre país carregador
 Dessa miséria dividida
 Entre Ipanema
 E a empregada do patrão
 Varrendo lixo
 Prá debaixo do tapete
 Que é supostamente persa

¹⁰⁸ RODRIGUES, Marli. Op. cit., 1990. p.10.

¹⁰⁹ O uso da expressão “aldeia global”, neste caso, refere-se ao sentido dado a ela pelo sociólogo canadense Herbert Marshall McLuhan, para o qual a tecnologia já estava conseguindo transformar o planeta numa só comunidade nos anos 60. De uns tempos para cá, pode-se notar com maior evidência que os novos sentidos dados às relações humanas pela globalização parecem corroborar esta visão, traduzindo-se em novas experiências vividas pelos sujeitos históricos que ressignificam os seus estilos de vida constantemente construindo e respondendo às teias relacionais que tecem em seu cotidiano, ajudando a dar vazão ao movimento da História. Cf.: PRIMO, Alex Fernando Teixeira. A emergência das comunidades virtuais. In: Intercom 1997 - **XX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 1997, Santos. Anais... Santos, 1997. Disponível em: <<http://www.ufrgs.br/limc>>, consulta realizada em 30/05/2009.

¹¹⁰ A palavra utopia foi usada neste trabalho no sentido da busca do aparentemente distante, irrealizável, referindo-se, neste caso, à crise do mundo socialista que se mostrava muito clara nos anos 80, desfazendo-se assim um dos principais referenciais de mundo traduzido nas lutas e na contestação juvenil nas décadas precedentes.

Pra alegria do ladrão...¹¹¹

Esta é uma canção que fala de contrastes sociais, mas que tem como pano de fundo a década de 80 que se iniciava e que, na visão de *Raul Seixas*¹¹², havia perdido o condutor, as rédeas, abrindo precedentes para que as contradições emanassem livremente. Que condutor teria abandonado a charrete da História quando esta já estava prestes a chegar aos anos 80? Modernidade guiada por charrete desgovernada? Aí pode estar metaforizada a falência dos projetos de modernidade e a visão da corroboração de uma pós-modernidade¹¹³ que chegava desenfreada e inescrupulosamente indefinida. Daí o sentimento de melancolia ressaltado na canção. As perspectivas de futuro já pareciam muito fluidas, mas insistiam em se sobressair nos discursos adoçados até com pitadas de promessas de amor.

Enfrentando as dificuldades do lento ritmo de crescimento econômico provocado pela crise do país, os sujeitos sociais que viveram na década de 80 precisaram engendrar alternativas a tudo o que fosse necessário para se dar às relações vividas novos significados.

¹¹¹ Raul Seixas. **Anos 80**. Álbum “Abre-te Sésamo”. CBS. 1980.

¹¹² Cantor e compositor baiano, nascido em Salvador, em 1945. Fã de *Elvis Presley* e *Jerry Lee Lewis*, iniciou a sua carreira com a banda *Rauzito e os Panteras*. Esta, formada por ele no início dos anos 60, não alcançou o sucesso e logo *Raul Seixas* se transformou em produtor musical pela CBS e apenas no início dos anos 70 se lançaria em carreira solo, após participar do *FIC* (Festival Internacional da Canção), promovido pela TV Globo em 1972. Considerado símbolo de toda uma geração, *Raul Seixas* morreu em agosto de 1989, mas ainda é cultuado pelos fãs antigos e pelos novos que ainda vem conquistando até os dias atuais. Disponível em: <<<http://kissfm.com.br/biografias/raul-seixas/>>>, consulta feita em 18/06/2009.

¹¹³ O termo pós-modernidade, neste trabalho, foi usado a partir do sentido que se atribui ao período posterior aos anos 60 em que se percebe mundialmente, principalmente nas periferias, que a modernidade não se completou e que, portanto, os projetos modernizantes oficiais haviam deixado enormes brechas e, por isso, aguçado a descrença nas possibilidades de futuro. Sabe-se que este é um termo um tanto complexo, já que não há unanimidade entre os intelectuais sobre esta categoria de análise. Bauman, por exemplo, avalia a contemporaneidade como um período de “modernidade líquida”, no qual a efemeridade tomou conta de todas as instâncias da vida, retirando-se tudo o que parecia fixo de suas redomas. Esta seria a tradução, para ele, do que muitos chamam de pós-modernidade. Já Stuart Hall designa este tempo como “modernidade tardia” que, para ele, se compreenderia de meados dos anos 60 em diante e estaria intimamente atrelado às crises de identidade e aos processos de individualização percebidos desde então, transformando as maneiras de se lidar e de interpretar o mundo. Para Canclini, a pós-modernidade se traduz pelas problematizações geradas pelos equívocos provocados pelos vínculos da modernidade que se queria com “[...] as tradições que se quis excluir ou superar para constituir-se [...]” (2000, p.28). Desta forma, estas ideias estão em consonância com os significados atribuídos ao termo neste trabalho. Cf.: HALL, Stuart. Op. cit., 2006; ANDERSON, Perry. **As Origens da Pós-Modernidade**, Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 1999; BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001; GARCIA CANCLINI, Néstor. Op. cit., 2000.

Em 1982, o protesto veio personificado nas urnas. Neste ano, houve eleições diretas para governadores de estado, conforme fora aprovado em 1980. Nesse pleito eleitoral, o governo militar ainda conseguiu manter a maioria de representantes, mas, em contrapartida, a oposição preencheu mais de 200 cadeiras no Congresso e elegeu um número significativo de governadores. Este fato sinalizava os descontentamentos dos sujeitos históricos frente à situação estabelecida.

Foi este contexto que fomentou a luta da oposição para que as próximas eleições para presidente fossem diretas. Esta ideia oposicionista virou uma emenda apresentada à Câmara pelo deputado federal Dante de Oliveira (PMDB-MT), tornando-se uma bandeira nacional democrática. Nas principais capitais do país entre meados de 1983 a abril de 1984, quando finalmente a emenda seria votada na Câmara dos deputados, a participação dos mais diversos sujeitos sociais nas manifestações pró-Diretas aconteceu em escalas crescentes, culminando na simpatia massiva dos brasileiros pela questão.

A derrota da proposta deixou uma “nação frustrada” como colocou Clóvis Rossi no Jornal Folha de São Paulo¹¹⁴ em 26 de abril de 1984, o dia seguinte à rejeição da emenda na Câmara. As eleições de 1985 seriam indiretas como queria a situação, mas o movimento das “Diretas Já” pôde ressaltar ainda mais a insatisfação dos diversos setores da população frente à situação, levando multidões às ruas.

Apesar do processo de abertura política estar em andamento, no governo de João Figueiredo, a censura continuava atuante, principalmente no campo da cultura. Movimentos de grande representatividade popular haviam deixado de fazer parte do cotidiano do país e isso ajuda a frisar o caráter contestador de manifestações públicas como as que ocorreram pelas eleições diretas naquele contexto.

A situação econômica gerou o aumento da polaridade entre as classes sociais na década de 80. A má distribuição de renda era visível nos contornos urbanos das cidades através de construções rudimentares em loteamentos ilegais como as favelas, resultado dos problemas de moradia e das constantes migrações. Em decorrência ou relacionado a estes problemas, ainda pode-se apontar o

¹¹⁴ Disponível em: <<http://almanaque.folha.uol.com.br/brasil_26abr1984.htm>>, consulta feita no dia 11/03/2009.

considerável número de indigentes e de crianças de rua que neste período passaram a fazer parte integrante da rotina das cidades.

Estas questões podem ser observadas em algumas canções do *rock* brasileiro da época.

Uma é a do *Eduardo Dussek*¹¹⁵ que dizia: “Troque seu cachorro por uma criança pobre”... e o Clip mostrava crianças, sobretudo negras, com coleiras no pescoço, andando de quatro e sendo conduzidas por madames socialites. [...] ¹¹⁶

Através de seu caráter irônico, esta canção soava como uma crítica à situação do país. O distanciamento social entre as classes, noticiado cotidianamente pela mídia e o processo de reabertura política possibilitaram que muitos sujeitos sociais pudessem tanto ecoar como ouvir vozes como estas, traduzidas artisticamente.

Seja mais humano
Seja menos canino
Dê guarita pro cachorro
Mas também dê pro menino
Se não um dia desse você
Vai amanhecer latindo
Uau! Uau! Uau!...
Troque seu cachorro
Por uma criança pobre
(Baptuba! Uap Baptuba!)
Sem parente, sem carinho
Sem rango, sem cobre
(Baptuba! Uap Baptuba!)
Deixe na história de sua vida
Uma notícia nobre.¹¹⁷

Pode-se perceber a crítica social denunciada através do *rock* feito com ironia. Neste caso, outro ponto relevante a ser destacado é que além da audição, a visualização da problemática apontada na canção também foi propiciada através do videoclipe¹¹⁸ criado para ela, o que ajudava a ilustrar o sentido da maioria das

¹¹⁵ Carioca de Copacabana, nascido em 1957, *Eduardo Dussek* estudou música (piano), canto, teatro, pintura e arquitetura. Após ter atuado em diversos projetos artísticos, foi lançado ao grande público em 1980, após participar do *Festival MPB* da TV Globo com a canção *Nostradamus*. Em 1981, lançou o seu primeiro disco intitulado *Olhar Brasileiro* e o segundo em 1983, com o nome de *Cantando no Banheiro*. Este LP, lançado pela Polygram, trouxe canções como *Rock da Cachorra*, ajudando a compor a história dos primeiros anos do *rock* brasileiro dos anos 80. Disponível em:

<< www.dussek.com.br/>>, consulta feita em 18/04/2009.

¹¹⁶ Depoimento de Adriana – nascida em 1974, nos anos 80 morava na Parada XV de Novembro e não trabalhava –, em entrevista concedida à autora em 26/02/2009.

¹¹⁷ Eduardo Dussek. **Rock da Cachorra**. Álbum “*Cantando no Banheiro*”. Polygram. 1983.

¹¹⁸ Nos anos 80, a relação entre a música e a indústria cinematográfica continuou indispensável, elemento novo introduzido naquele contexto foi que todas as canções de sucesso passaram a possuir o seu próprio filme através dos videoclipes criados para elas, mas desta vez, voltados à televisão.

canções no período e mais ainda quando estas traziam em si a denúncia e a crítica social.

Nas manifestações pelas “Diretas Já!”, a música também se fez presente de uma maneira muito significativa. Canções típicas da MPB foram ecoadas pelos manifestantes durante os protestos. No entanto, os atores sociais haviam mudado e a trilha sonora que os movia também apresentava transformações. Pode-se notar isso em uma das canções entoadas pela multidão naquela ocasião:

A gente não sabemos escolher presidente,
a gente não sabemos tomar conta da gente,
A gente não sabemos nem escovar os dentes,
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 pra botar
A gente faz filho e não consegue criar
A gente pede grana e não consegue pagar...
Inútil! A gente somos inútil!
A gente faz música e não consegue gravar
A gente escreve livro e não consegue publicar
A gente escreve peça e não consegue encenar
A gente joga bola e não consegue ganhar... Inútil!
A gente somos inútil!¹¹⁹.

A canção chamada *Inútil* fora composta pelos integrantes da banda paulistana *Ultraje a Rigor*¹²⁰ e, apesar de leve e bem-humorada, tinha um teor bastante crítico e fez coro nas ruas para pedir as “diretas já!”. A escolha desta canção para ajudar a protestar pelas eleições diretas fora feita antecipadamente por Ulisses Guimarães que, na época do lançamento do compacto da banda, disse que presentearia o porta-voz do presidente João Figueiredo com um deles, fazendo uma alusão à continuidade das eleições indiretas preferidas pelo governo. Depois disso, a canção

Programas televisivos especializados em videocliques se proliferaram na década e se transformaram em uma extensão midiática que ajudava a compor os assuntos das músicas que muitos jovens ouviam no rádio. Entre estes programas estiveram o *Realce*, da TV Gazeta, que depois seria chamado de *Clip Trip* e o *Som Pop* da TV Cultura, ambos nutrindo significativos pontos na avaliação juvenil do período, conforme se pode notar em algumas lembranças.

¹¹⁹ *Ultraje a Rigor. Inútil*. Compacto “Inútil/Mim quer tocar”. CBS. 1983.

¹²⁰ Banda formada no final de 1980, inicialmente como banda de *covers*. Os seus quatro integrantes, Roger Moreira (vocal e guitarra), Leôspa (bateria), Maurício (contrabaixo) e Carlinhos (guitarra), começaram a se apresentar em barzinhos e em festas no início da década, para em 1983, após uma apresentação no Teatro *Lira Paulistana*, dentro do projeto *Boca no Trombone*, conseguirem gravar o seu primeiro compacto com músicas próprias, realizando a gravação de seu primeiro LP dois anos depois. Este disco levou esta banda irreverente, representada pelo vocalista Roger Rocha Moreira, a ser uma das preferências nacionais no cenário do *rock* brasileiro. Cf.: DAPIEVE, Arthur. **BRock: O Rock Brasileiro dos Anos 80**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2005. p.105.

passou a fazer parte constante dos artifícios de contestação usados pelos manifestantes pró-Diretas.

Na letra da canção se percebe uma série de críticas ao país, em versos cantados num português propositalmente coloquial para frisar as carências culturais da população que, aos olhos da política, não sabia e nem podia “escolher presidente”. “A gente não sabemos nem escovar os dentes” provavelmente é uma crítica retirada das pesquisas feitas pelo ministério da saúde com relação à saúde bucal da população, considerada “desdentada” perante as suas condições sociais e o descaso do governo com a saúde pública, bastante evidente na época. Em 1983, um artigo científico afirmou que “[...] um brasileiro em média chega aos 39 anos com doze dentes extraídos, e aos 59 anos já perdeu 24 dentes [...]”¹²¹ Percebe-se que este assunto ganhou tanta popularidade e foi tão denunciado para ilustrar a crise em que se vivia que, além de aparecer nesta canção, serviu de inspiração para um álbum da banda *Titãs*¹²², em 1987, que teve como título a frase “Jesus não tem dentes no país dos banguelas”.

A dívida externa também foi assunto da canção quando o compositor assume que “a gente pede grana e não consegue pagar”, o que na visão dele, provocou o descrédito do país no exterior, dando ênfase ao fato de que tinha “gringo pensando que nós é indigente”. Os desejos de progresso traduzidos pela indústria automobilística e pelo aumento da via férrea e do metrô (mais consonante à época) esbarravam na tecnologia carente de exportações para se manter. A canção termina fazendo uma alusão à censura ainda bastante atuante, denunciando a dificuldade de se gravar determinada canção, encenar peças ou publicar livros. Para salientar

¹²¹ PINTO, Vítor Gomes. Saúde Bucal no Brasil. **Rev. Saúde Pública**, São Paulo, v. 17, n. 4, p.316-27, ago. 1983. Disponível em: << <http://www.scielo.org>>>, consulta feita em 18/04/2009.

¹²² Octeto paulistano composto por Arnaldo Antunes (vocal), Paulo Miklos (sax e vocal), Marcelo Fromer (guitarra), Sérgio Britto (teclados e vocal), Tony Bellotto (guitarra), Nando Reis (contrabaixo e vocal), Charles Gavin (bateria), Branco Mello (vocal), formado em 1982, inicialmente com o nome *Titãs do Iê, Iê*, que começou a sua carreira tocando para apenas trinta pessoas no Teatro *Lira Paulistana* no mesmo ano, para em 1984 gravar o seu primeiro LP, intitulado com o novo nome da banda que, desde 1983, passou a ser *Titãs*. Em 1985 gravaram o segundo LP. Intitulado *Televisão*, este já era um disco com um timbre bem diferente do primeiro, o que mudaria radicalmente após a prisão de dois de seus integrantes (Arnaldo Antunes e Toni Bellotto) por porte de drogas no mesmo ano. O disco seguinte, lançado em 1986, chamava-se *Cabeça Dinossauro* e foi considerado pela crítica uma obra-prima do *rock* nacional. Com uma estética *punk* e letras que atacavam as estruturas políticas e sociais e as suas instituições, incluindo aí a Polícia (pelo episódio ocorrido), a Igreja e a Família, as músicas deste LP ficaram conhecidas pela revolta que traduziam e os *Titãs* como banda-ícone da época. O grupo segue trabalhando até os dias atuais, mesmo sem alguns dos componentes iniciais. Cf.: DAPIEVE, Arthur. Op. cit., 2005. p.89.

ainda mais o contexto, aponta o fato do país não vencer a Copa do Mundo desde 1970, o que caso ocorresse, poderia atenuar um pouco a situação.

Esta, como “*Rock da Cachorra*”, foram canções que fizeram parte da primeira leva do *rock* brasileiro dos anos 80, que, no início, apresentou-se com postura crítica, porém repleta de humor e ironia em suas letras para depois tornar-se mais sério, com um conteúdo mais sisudo, beirando as propostas de contestação que já havia tido a MPB em seus anos mais profícuos.

Memórias emergem das falas dos entrevistados com relação a estas canções, repletas de significados atribuídos por estes sujeitos históricos juvenis que viveram sua juventude na década de 80:

Eu curtia as letras dos Inocentes, por exemplo, e mesmo do Camisa e da irreverência do Ultraje com “Inútil”... Gostava do fato da contestação [...]. Estávamos saindo da Ditadura, os jovens ávidos por liberdade e o *rock*, na época traduzia isto... Novas possibilidades... O *rock* brasileiro era contestação e até mesmo ira [...] inteligentes e enchiam de energia a juventude.¹²³

O *Rock Nacional* trazia outra linguagem que criticava o sistema e fazia a gente pensar. A abertura política e a reivindicação por Diretas Já fizeram com que algumas músicas se tornassem hinos da época.¹²⁴

Pode-se perceber que a recepção de determinadas canções de *rock* da década de 80, feita pelos sujeitos juvenis que as ouviam, não era passiva, mas plena de significados que poderiam fazê-los refletir sobre assuntos candentes, não tão comuns ao repertório mental de adolescentes.

Desta forma, a experiência da criação é proveniente da apreensão das transformações ocorridas no cerne da sociedade, conforme as demandas do contexto histórico vivido. Ao serem apreendidas pelos sujeitos, estas se traduzem através das mais variadas formas de expressão, destacando, dentre as artísticas, as canções. Do mesmo modo, os sujeitos recebem tais manifestações segundo as subjetividades de sua classe social ou de si próprio, traduzindo também ali as apreensões de mudanças ou permanências percebidas por eles e atribuindo

¹²³ Depoimento de Graci – nascida em 1973, nos anos 80 morava na Vila Esperança e trabalhou como auxiliar administrativa –, em entrevista concedida à autora em 22/01/2009.

¹²⁴ Depoimento de Adriana, em entrevista concedida à autora em 26/02/2009.

sentidos diferenciados, mas sempre autênticos às demandas representadas através da arte.

Ao atentar para estas asserções, pode-se afirmar que:

[...] a música, sobretudo a popular, pode ser compreendida como parte constitutiva de uma trama repleta de contradições e tensões em que os sujeitos sociais, com suas relações e práticas coletivas e individuais e por meio dos sons, vão (re)construir partes da realidade social e cultural.¹²⁵

O contexto brasileiro que deu vida ao *rock* dos anos 80 se configurou como um momento profícuo tanto para a criação quanto para a recepção de canções que foram criadas e (re) criadas em meio a ele, respondendo às demandas de seu tempo. As bandas que foram surgindo, formadas por jovens, chamaram a atenção de outros sujeitos históricos juvenis porque cantavam as visões de mundo que a experiência destes receptores também os permitia ler e entender as mensagens inseridas nas canções e que, desta forma, ao seu modo, apreendiam a necessidade de mudanças.

As eleições de 1985 foram “disputadas” por Tancredo Neves, candidato indicado pela oposição liderada pela Frente Liberal¹²⁶ e por Paulo Maluf, candidato da situação. O candidato oposicionista criou perante a população uma imagem de identificação com a campanha pelas diretas e, além disso, com amplo apoio dos meios de comunicação, a massiva simpatia pela sua candidatura lhe foi garantida.

A vitória de Tancredo Neves não parecia apontar mudanças drásticas no país. Tanto ele quanto o seu vice, José Sarney, já eram personagens conhecidos dos meios políticos brasileiros. Denominada pelo deputado do PMDB, Ulisses Guimarães, de “Nova República” esta fase política do país não apresentou projetos de melhorias políticas ou econômicas palpáveis à população.

¹²⁵ MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, vol. 20, n. 39, p.203-21. 2000.

¹²⁶ Grupo político emergido da cisão do PDS que, na ocasião das eleições, acordou com o PMDB a criação de uma chapa chamada de Aliança Democrática, a qual tinha como nome para vice de Tancredo Neves o ex-presidente do PDS, José Sarney. Tal acordo possibilitou a vitória do candidato da oposição nas eleições de 1985 por 480 votos a 180 dados a Paulo Maluf, seu opositor. Nesta ocasião, o PT (Partido dos Trabalhadores), nascido das greves do ABC, ocorridas em São Paulo no final da década de 70, se recusou a participar de uma eleição indireta neste ponto da transição. Porém, mesmo assim, ela se consolidou. De caráter trabalhista-esquerdista, este partido agregou muitos dos intelectuais de esquerda que haviam lutado contra a Ditadura, além de militantes dos diversos setores e lutas sociais do período. Sendo assim, o seu histórico aliado a uma eleição indireta não tinha razão de ser naquele momento.

Tem alguém aí que acredita?
 O hino da Nova República...
 Eu acredito na manutenção da ordem pública
 Eu acredito na Nova República
 Eu acredito... Há, há...
 Eu acredito nos livros da estante,
 Eu acredito em Flávio Cavalcante
 Eu acredito, eu acredito
 Não vai haver amor neste mundo nunca mais!
 [...] Eu acredito no Partido Trabalhista
 Eu acredito, eu acredito
 Eu acredito em toda essa cascata
 Eu acredito no beijo do papa
 Eu acredito, eu acredito
 Eu acredito em quem anda com fé
 Eu acredito em Xuxa e em Pelé
 Eu acredito, você acredita, mamãe acredita, todo mundo acredita
 Na Nova República!...
 Não vai haver amor nessa porra nunca mais!
 Eu acredito no Cristo que padece
 Eu acredito no INPS
 Eu acredito, eu acredito
 Eu acredito na estrada do sucesso
 Eu acredito na ordem e no progresso
 Eu acredito, eu acredito
 Não vai haver amor nessa porra nunca mais!
 Eu acredito, você acredita, todo mundo acredita...
 Eu acredito nas boas intenções
 Mas esse papo já encheu os meus colhões!
 Eu não acredito, eu não acredito!
 Não vai haver amor nessa porra nunca mais! [...] ¹²⁷

Referindo-se a esta fase da história do país, o grupo *Camisa de Vênus*¹²⁸ regravou uma de suas canções, *O Adventista*, a letra cantada “ao vivo” sofreu modificações para se referir àquele momento da política. Entoando ironia, *Marcelo Nova* provoca a plateia, perguntando se há ali alguém que acredita e, em seguida anuncia que este seria o “hino da Nova República”. Num ritmo muito mais acelerado

¹²⁷ Camisa de Vênus. **O Adventista**. Álbum “Viva”. RGE. 1986.

¹²⁸ Banda baiana formada em Salvador no final do ano de 1980. Inspirada em Raul Seixas, Sex Pistols, Clash, Buzzcocks, Marcelo Nova, na época radialista da *Aratu FM*, formou a banda que só saiu da garagem em 1982, com o show intitulado *Ejaculação Precoce* (o que causou um susto na censura que não pôde conter os fãs que a banda ia conquistando pela capital baiana e que lotava todos os seus shows). O próprio nome do grupo causou polêmica, mas os seus integrantes, que, além do vocalista Marcelo Nova, contava com Karl Hummel (guitarra), Gustavo Mullen (guitarra), Robério Santana (contrabaixo) e Aldo Machado (bateria), o mantiveram firme e acabaram colhendo frutos do fato. Em 1983, o *Camisa de Vênus* gravou um compacto pelo selo Fermata, o que lançou o sucesso da banda no Sudeste e atraiu a atenção de um selo ligado à *Som Livre*, o *Soma*, pelo qual gravaram o seu primeiro LP (que trazia como título o próprio nome) ainda no mesmo ano. Por implicações da gravadora com o nome *Camisa de Vênus*, Marcelo Nova, resolveu se dedicar apenas aos shows e, assim, o grupo ganhava cada vez mais adeptos pelo Brasil afora. Até que em 1985, assinaram contrato com a RGE, gravadora que reeditou o seu primeiro LP e lançou no mesmo ano outro inédito intitulado *Batalhões de Estranhos* que levou a banda a ser um dos maiores sucessos do rock brasileiro dos anos 80 com a música *Eu não matei Joana D’Arc* e outras tantas que se seguiram até o final da banda, em 1988. Cf.: DAPIEVE, Arthur. Op. cit., 2005. p.160.

do que o da gravação original feita em 1983, a banda o acompanha enquanto ele canta a nova letra repleta de alusões e críticas à chamada “Nova República”. No refrão original da canção que diz “Não vai haver amor nesse mundo nunca mais”, o público o ajuda a cantar proferindo um “palavrão”, o que pode ser visto como demonstração de rebeldia juvenil, mas também como a concordância e a revolta com o que cantava em tom bastante crítico e bem-humorado o cantor. No final da canção, enquanto o público continuava a repetir sem parar o novo refrão “não vai haver amor nessa porra nunca mais!”, *Marcelo Nova* começava a rezar o “Pai Nosso”, aludindo que a transformação da situação do país só ocorreria se recorrendo à fé, o que aumentava mais ainda o tom de crítica e protesto.

O presidente eleito indiretamente na “Nova República” não ocupou a cadeira presidencial, já que acabou falecendo. A comoção tomou conta do país. A população resignada lamentava a perda do que, para ela, representava naquele contexto, a personificação do ganho de uma luta pela democracia. Em contrapartida, pode-se observar através desta canção que para muitos sujeitos históricos juvenis o momento não era de resignação, mas era de denúncia, crítica, descrença na política, nas instituições, nos projetos de progresso.

O vice, José Sarney, assumiu a presidência. Era preciso responder às demandas dos diferentes setores sociais, dentre elas, as expectativas de uma nova Constituição. No entanto, a situação econômica do país era de crise. A crescente inflação levava as taxas de crescimento do país a números ínfimos, somando-se a isso o arrocho salarial e o desemprego colocavam os trabalhadores em alerta.

Culturalmente, o país estava em mudança e esta nem sempre era consonante à crise. Os sentidos destas mudanças despontam das memórias:

[...] Era momento da reabertura política, Diretas, a censura relaxou as músicas tinham até palavrões e falavam mais sobre sexo, religião ou não a religião, drogas, foi uma mudança.¹²⁹

[...] Inflação, baixos salários [...] mudanças só aconteceriam com alianças a sindicatos (falavam no metalúrgico Lula). Mulheres comentavam sobre o programa *TV Mulher*, anticoncepcional e sexo (com a Marta Suplicy). A revolta dos adolescentes da zona sul e leste contra a burguesia; colocavam

¹²⁹ Depoimento de Edmundo – nascido em 1967, sempre foi morador de Santana e nos anos 80 trabalhava como Office-boy –, em entrevista concedida à autora em 07/01/2009.

a culpa pela pobreza em alguém, logo era a classe mais abastada [...]. A era americanizada havia chegado, falava-se dos cursinhos de inglês (CCAA).¹³⁰

As mudanças eram muitas. Houve recessão, desemprego, muitas greves, a saúde estava aos cacos e, fora as novelas, a população encontrava na música um refúgio para as suas angústias e incertezas.¹³¹

Tratava-se de uma mudança iniciada ainda no final da década de 70, quando o afrouxamento da censura permitiu que muitas manifestações culturais viessem à tona em todos os campos. O teatro foi um dos palcos significativos destas mudanças. Grupos teatrais inovadores que procuravam encenar as vivências da juventude de sua época surgiram naquele momento, dentre os quais o *Asdrúbal Trouxe o Trombone*.

Os atores do Asdrúbal, cujo nome era inspirado numa brincadeira para anunciar a chegada de uma visita chata, representavam no palco as experiências cotidianas de uma geração que era ainda criança quando o regime militar se instaurara no país. Como o que se via até então eram, predominantemente, espetáculos politicamente engajados, eles emitiam os primeiros sinais de liberdade num lugar onde imperavam a censura e a tortura.¹³²

Luis Fernando Guimarães, Patrícia Travassos, Regina Casé e Evandro Mesquita foram alguns dos nomes que formaram esta trupe em 1974. Organizada nos moldes *hippies*, no formato de uma comunidade, o grupo estreou, em 1977, a peça *Trate-me Leão*, uma comédia de costumes que na estreia teve oito horas de duração e não agradou muito, mas depois se adequou às necessidades do público e foi reconhecida no país inteiro, ganhando vários prêmios.

Espectáculo juvenil, irônico e bem-humorado não foi bem aceito pela crítica mediante o momento histórico vivido no país e a sua proposta que parecia não ser “politicamente engajada”. Porém, por outro lado suscitou elogios e críticas benéficas.

Caio Fernando de Abreu os defendeu no jornal porto-alegrense *Folha da Manhã*, de 27 de agosto de 1977: “Muitas coisas podem ser ditas sobre os Asdrúbals e seu *Trate-me Leão*. Por exemplo que é um espetáculo alienado e alienante, que nada tem a ver com a realidade brasileira. A proposta de *Trate-me Leão* é a da luta pela alegria e se isso não é uma proposta política, desculpem, não sei exatamente o que seria política.”¹³³

¹³⁰ Depoimento de Jaqueline – nascida em 1969, nos anos 80 vivia no Itaim Paulista e ainda não trabalhava –, em entrevista concedida à autora em 10/02/2009.

¹³¹ Depoimento de Adriana, em entrevista concedida à autora em 26/02/2009.

¹³² BRYAN, Guilherme. **Quem Tem Um Sonho Não Dança** – Cultura Jovem Brasileira nos Anos 80. Rio de Janeiro: Record, 2004. p.21.

¹³³ BRYAN, Guilherme. Op. cit., 2004. p.21.

No início da década de 80, o *Asdrúbal* já era o grupo teatral juvenil mais renomado do país, apesar de enfrentar problemas com a censura que vivia tentando cortar seus esquetes. Além deste, outros grupos teatrais importantes no cenário juvenil despontaram nesta época, o *Pessoal do Despertar*, do qual saíram Miguel Falabella e Daniel Dantas, o *Pessoal do Cabaré*, de onde saiu Buza Ferraz e o grupo paulistano *Pessoal do Victor* que teve como diretor Paulo Betti, são apenas alguns dos que podem ser citados.

Toda esta ebulição em volta do teatro se traduziu em novos atores e em novos programas de TV voltados ao público jovem cada vez mais crescente. Um deles, o *Mocidade Independente* exibido pela TV Bandeirantes e comandado por Nelson Motta, trouxe inovações na forma de se fazer televisão. Contando com alguns atores do *Asdrúbal*, o programa estreou em junho de 1981 num dia de sábado, “[...] apostando no experimentalismo, exibindo vídeos-clipes e discutindo a proposta de artistas promissores”,¹³⁴ iniciativa inovadora que não conseguiu muitos pontos no IBOPE e, por isso, não passou do oitavo programa. Porém, abriu caminho para que outros programas voltados à juventude viessem à tona na década de 80.

Era, no entanto, o primeiro sinal em direção a espaço dado aos jovens na televisão, para o qual a Cultura dava a sua contribuição. Como prova, eram exibidos Som Pop (um dos pioneiros a exibir videocliques), É Proibido colar (competição entre escolas paulistanas, comandada por Antonio Fagundes e Clarice Abujamra) e Quem Sabe, Sabe (destinado aos universitários e apresentado por Walmor Chagas).¹³⁵

O cinema também esteve inserido nestas mudanças. Lançado em dezembro de 1981, o filme *Menino do Rio* levou a temática juvenil dos anos 80 ao cinema. Assistido por quase 200 mil pessoas até outubro de 1982, o filme mostrava o *surf* como um esporte profissional sem apelar muito para cenas de sexo como se vinha fazendo no cinema brasileiro dos anos 70 em diante, ainda assim, a censura o proibiu para menores de 16 anos por apresentar alusões às drogas e ao sexo.

Mesmo assim, este filme foi considerado inovador por se aproximar do estilo cinematográfico dos videocliques e abandonar a ênfase nos conflitos geracionais entre pais e filhos recorrentes no cinema voltado aos jovens. Ele abriu caminho para outros filmes de temáticas juvenis como *Bete Balanço* de 1984 e *Rock Estrela* de

¹³⁴ BRYAN, Guilherme. Op. cit., 2004. p.44-5.

¹³⁵ Ibidem. p.45.

1985. Dirigidos por Lael Rodrigues, ambos foram filmes desta leva que tiveram como tema a juventude e a sua trilha sonora: o *rock* com ênfase no brasileiro criado na década. “[...] Despreocupados com movimentos políticos e culturais, caso do Cinema Novo, estes cineastas paulistanos demonstravam prazer pela narrativa e desprezo por grandes sonhos e utopias, e lançavam seus filmes no teatro *Lira Paulistana* [...]”.¹³⁶

Surgiram espaços alternativos para a divulgação da efervescência cultural como o teatro *Lira Paulistana*, em São Paulo. Inaugurado na Vila Madalena em outubro de 1979, este espaço representou o palco inicial na carreira de muitos artistas importantes e de outros de vanguarda, mas de igual importância para o cenário cultural do país. No *Lira Paulistana*, além da encenação de peças alternativas, englobava-se também apresentações em torno do cinema e da música.

Os artistas da chamada *vanguarda paulista*,¹³⁷ músicos inovadores que conseguiram conquistar determinados públicos pela cidade mesmo estando no circuito alternativo, fora das grandes gravadoras e dos espaços para *shows*, encontraram no *Lira Paulistana* espaço privilegiado para se manifestar em suas apresentações. Na mesma linha, esteve o *Circo Voador*, fundado por Perfeito Fortuna (do *Asdrúbal*) em janeiro de 1982, no Rio de Janeiro, e com o objetivo de representar na cena carioca o espaço alternativo que faltava às montagens de peças, às apresentações de bandas de música, de dança e de filmes que não encontravam espaços nos circuitos tradicionais, o *Circo Voador* marcou a história cultural do país, até a cassação de seu alvará de funcionamento, pela prefeitura da cidade, em novembro de 1996¹³⁸, embora tenha sido reaberto em 2004.

De janeiro a março de 1982, o *Circo Voador* pôde representar a proposta inovadora que veio trazer à cidade. Neste mês a lona do circo foi derrubada pela

¹³⁶ BRYAN, Guilherme. Op. cit., 2004. p.61.

¹³⁷ “[...] *Vanguarda Paulista* é uma denominação cunhada por alguns jornalistas e críticos de música da cidade de São Paulo, no início da década de 1980, que procuraram aglutinar sob um mesmo rótulo trabalhos tão diferentes como os de Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, grupo Rumor, Premeditando o Breque (Premê) e Língua de Trapo, além de mais alguns nomes a eles ligados, tais como Susana Salles, Eliete Negreiros, Vânia Bastos, Hermelino Neder, Tetê Espíndola, entre outros. Porém, é preciso observar que essa expressão nem sempre foi bem recebida pelos músicos em questão [...]”. In: FENERICK, José Adriano. Vanguarda Paulista: Apontamentos Para Uma Crítica Musical. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, v. 4, ano IV, n. 2, abril/maio/jun. 2007.

¹³⁸ VIDAL, Adam Tommy Vasques. **História do Circo Voador** – Cultura, Sociedade e Democracia no Brasil Contemporâneo 1982/1992. Dissertação (Mestrado em História Comparada), UFRJ/IFCS, Rio de Janeiro, 2005.

fiscalização e só se reergueu em outubro do mesmo ano, se transformando em um dos espaços destacados do *rock* brasileiro dos anos 80. Em janeiro de 1983, iniciou-se lá o Projeto *Rock Voador* que concedeu espaço à apresentação de artistas já consagrados do *rock* nacional, como *Raul Seixas*, assim como para bandas e artistas nascentes, até então desconhecidos do público, proporcionando visibilidade ao *rock* no cenário nacional e ajudando a consagrar novos nomes.

No contexto econômico, em 28 de fevereiro de 1986, foi anunciado o *Plano Cruzado*, que ganhou ampla adesão popular com o tabelamento e congelamento dos preços. A inflação caiu, beneficiando à população, conjuntamente à estratégia do gatilho salarial¹³⁹.

Em uma canção da banda *Camisa de Vênus* esteve a representação da insatisfação e do protesto contra a situação:

Aqui não tem problema, só se você quiser
Esse é o país do futuro, tenha esperança e fé
Todo dia lhe oferecem sempre o melhor negócio
Vão levar a sua grana, vão lhe chamar de sócio
Vai ficar tudo bem, acredite em mim meu filho
A gente aumenta o seu salário, dispara o gatilho
Aí, pra que você não reclame e também para que não esqueça
Dispararam o tal do gatilho em cima da sua cabeça
Nós vamos outra vez pro fundo do buraco
Você não tem vergonha e eu já não tenho saco [...] ¹⁴⁰

Ironicamente, na letra desta canção, pode-se notar que o cantor se coloca no papel de quem está do mesmo lado do governo e avisa que “aqui não tem problemas”, referindo-se ao país que se queria “do futuro” nos projetos governamentais. No entanto, ao mesmo tempo, faz referências a crise e usando de ironia diz que “vai ficar tudo bem”, mas para isso acontecer é preciso ter “esperança e fé”. Quando se refere ao gatilho salarial, alude a uma solução a qualquer problema que venha a afligir o ouvinte da canção, já que o seu salário subirá, mas enfatiza que “dispararam o tal do gatilho em cima da sua cabeça”, exaltando com um humor tragicômico que esta estratégia poderia se voltar contra quem nela confiasse. Para finalizar, o cantor se une à população denunciando que “já não tem saco” para suportar outro plano que já demonstrava sinais de fracassos em seus próprios pilares e que poderia levar a todos “outra vez pro fundo do buraco”.

¹³⁹ Pelo “gatilho”, o salário do trabalhador aumentaria toda vez que a inflação medida atingisse 20%.

¹⁴⁰ Camisa de Vênus. *O País do Futuro*. Álbum “Duplo Sentido”. WEA. 1987.

O governo buscou segurar as rédeas do congelamento até as eleições do final do ano quando o PMDB conseguiu êxito, elegendo a maioria dos governadores de estado, além da maioria na Câmara e no Senado. Os parlamentares que decidiriam as linhas da nova Constituição já estavam definidos nas urnas.

Após as eleições, o *Plano Cruzado*, que já apresentava problemas, chegava ao fim, sendo substituído pelo *Cruzado II*. Finalizada a política de congelamento, o descontentamento popular cresceu, a dívida externa continuava em livre ascensão, a inflação voltou e o salário mínimo se desvalorizava constantemente. A banda *Titãs* pôde apontar isso, cantando que:

Meu salário desvalorizou
Dívidas, juros, dividendos
Senhores, senhores, senhores agora é assim
Credores, credores, credores tenham pena de mim!¹⁴¹

Não apenas nos meios artísticos, mas a percepção da crise pelas pessoas foi muito intensa e ainda emerge das memórias:

Meu pai sempre comentava sobre a crise financeira da época, falta de alimentos, até mesmo gás. Tinham que pegar filas enormes para comprar pão, gás, carne (na época foram vendidas as de búfalo, carneiro e há quem diga que até de cachorro e gato...). Só fui entender a dimensão disso anos mais tarde.¹⁴²

[...] o desemprego batia na porta de todos, dos pais dos meus amigos, da minha mãe e até na minha que comecei cedo [...]. Era uma inflação [...].¹⁴³

José Sarney, tentando alternativas, do Cruzado II, passou a outros planos econômicos até chegar ao *Plano Verão* no final de seu mandato em 1989. Todos eles, a exemplo do Plano Cruzado, caracterizaram-se como tentativas frustradas para se contornar a situação.

A esperada Constituição da “Nova República” foi promulgada em 1988. Denominada de “Constituição Cidadã”, ela trazia avanços para as leis brasileiras como o reconhecimento do direito de greve, o voto facultativo a partir dos 16 anos, a garantia das eleições diretas para cargos políticos e o repúdio às manifestações

¹⁴¹ Titãs. *Dívidas*. Álbum “Cabeça Dinossauro”. WEA. 1986.

¹⁴² Depoimento de Adriana, em entrevista concedida à autora em 26/02/2009.

¹⁴³ Depoimento de Karim – nascida em 1973, nos anos 80 morava em São Miguel Paulista e trabalhava como demonstradora e promotora de eventos –, em entrevista concedida à autora em 16/01/2009.

racistas. Sobre a representação de algumas destas medidas, pode-se apontar a seguinte declaração:

Pelo menos eu não tinha aquela relação assim “acabou a Ditadura, começou a democracia”, mas deu pra sentir que realmente as coisas estavam mudando [...] Aí, depois veio 88 com a Constituição e a hora que eu percebi realmente que estavam mudando as coisas foi quando eu pude tirar o meu título de eleitor com 16 anos e em 89 eu pude votar. Então, a gente estudando, fazendo trabalho de escola... Aí eu fui me dar conta que a gente não votava pra presidente desde os anos 60, fazia bastante tempo... Então, ali eu percebi que estava participando de um momento decisivo na história que era escolher um presidente depois de tanto tempo.¹⁴⁴

A primeira eleição direta para presidente pós-ditadura seria entre Luís Ignácio Lula da Silva, candidato pelo PT, e Fernando Collor de Melo, candidato pelo PRN (Partido da Reconstrução Nacional), partido fundado pouco antes do pleito. Uma canção da época falava a respeito de candidatos “pré-fabricados” com o intuito de vencer eleições:

O palácio é o refúgio mais que perfeito
Para os seus desejos mais que secretos
Lá ele se imagina o eleito
Sem nenhuma eleição por perto
[...] Ele é o esperto, ele é o perfeito
Ele é o que dá certo, ele se acha o eleito
Seus ternos são bem cortados
Seus versos são mal escritos
Seus gestos são mal estudados
A sua pose é militarista
Ele se acha o intocável
Senhor de todas as cadeiras
Derruba tudo pra ficar estável
Ele não está aí para brincadeira¹⁴⁵

Para realizar desejos de poder “mais que secretos”, “o palácio é o refúgio mais que perfeito” para que determinados políticos saciem a sua sede. Frases repletas de palavras de efeito, previamente pensadas em discursos direcionados a um determinado público que se pretende atingir, somados ao bem-vestir e aos gestos comedidamente ensaiados que compõem a imagem de um candidato “fabricado” para vencer eleições, podem influenciar nos destinos políticos de um país, como acontecera.

Esta campanha presidencial teve uma acirrada disputa entre os dois candidatos, definida com a vitória de Fernando Collor de Mello, finalizando o

¹⁴⁴ Depoimento de Reginaldo, em entrevista concedida à autora em 28/01/2009.

¹⁴⁵ Lobão. **O Eleito**. Álbum “Cuidado!”. RCA. 1988.

processo de transição política iniciado em 1985. A maioria da população confiou seu direito de votar à escolha do candidato do PRN, o que depois traria arrependimento a muitos¹⁴⁶ que, frustrados, poderiam entoar o restante da canção de *Lobão*¹⁴⁷:

E o tempo passa quase parado
E eu aqui sem a menor paciência
Contando as horas como se fossem trocados
Como se fossem contas de uma penitência
E tudo parece estar errado
Mas nesse caso o erro deu certo
Foi o que ele disse ao pé do rádio
Com a honestidade pelo avesso¹⁴⁸

Quando se notou que a mudança de governo quase nada acrescentou às transformações sociais, percebeu-se “que o tempo passava quase parado” nas definições políticas do país. Aguardar o final do mandato de determinados “eleitos” se configurou numa contagem morosa do tempo, “como se fossem contas de uma penitência”, ainda mais quando se notou a corrupção traduzida em promessas de honestidade que acabaram por virar “pelo avesso”.

A crise social brasileira somada a todas as conturbações políticas da década de 80 ajudou a difundir entre os sujeitos sociais históricos um “[...] questionamento da capacidade transformadora das ações políticas voltadas diretamente contra as grandes estruturas [...]”.¹⁴⁹ Após os anos do regime militar e do conturbado processo de abertura política, muitos destes sujeitos, principalmente os jovens, desenvolveram um descrédito latente nas instituições políticas vigentes, o que deu espaço privilegiado a certa crise de identidade.

A globalização “[...] tem um efeito pluralizante sobre as identidades, produzindo uma variedade de possibilidades e novas posições de identificação

¹⁴⁶ Tal arrependimento se refere ao fato de que este presidente, ao assumir em 1990, confiscou a poupança dos brasileiros por um tempo declarado antecipadamente como indeterminado e, dois anos depois, por denúncias de corrupção, foi afastado do cargo através de um processo de *impeachment* inédito no país.

¹⁴⁷ Nascido no Rio de Janeiro em 1957, João Luís Woerdenbag, conhecido como *Lobão*, é um cantor, compositor, guitarrista e baterista que conheceu o sucesso nacional com a música *Me chama*, gravada por sua banda *Lobão e os Ronaldos*, em 1984. Antes disso, já havia gravado um disco solo intitulado “Cena de Cinema”, em 1982, também havia feito parte da extinta banda *Vimana* de 1974 a 1978, passou pela *Gang 90* e as *Absurdetes* e ainda fez parte da *Blitz*, banda que abandonou antes do estrondoso sucesso que fez. Em 1985, saiu da própria banda por desentendimentos internos e reiniciou a sua carreira solo que segue até os dias atuais. Cf.: DAPIEVE, Arthur. Op. cit., 2005. p.46.

¹⁴⁸ Lobão. *O Eleito*. Álbum “Cuidado!”. RCA. 1988.

¹⁴⁹ RODRIGUES, Marly. *A década de 80*: Brasil: quando a multidão voltou às praças. São Paulo: Ática, 1999. p.9.

[...],¹⁵⁰ o que faz com que estas e as estruturas que as permeiam tornem-se fluidas. Este processo traz a sensação de um “presente contínuo”¹⁵¹, tamanha a rapidez com a qual as relações em geral nascem e fenecem.

Desta forma, pode-se concluir que as relações sócio-políticas e culturais inseridas neste processo também se configuram em eventos efêmeros que podem se reestruturar constantemente nas relações vividas em determinadas conjunturas. Os sujeitos históricos que viveram os anos 80, nestas teias de relações, aprenderam a atribuir novos significados às suas experiências cotidianas, conforme os modos de se lidar com elas exigidos pelo momento vivido.

Isso passa a ter maior relevância ainda quando a análise histórica se detém na história recente do Brasil que, em termos culturais, não escapou às armadilhas do contexto mundial, caindo na discussão que considera a dualidade global/local. Os jovens que viveram nos meios urbanos do país nos anos 80 foram sujeitos históricos que se encontraram no bojo desta questão porque as identidades assimiladas ou engendradas por esta parcela da população estiveram além das fronteiras do local, principalmente para os que aderiram ao *rock* como um estilo cultural de vida através de determinados grupos juvenis com características marcantes como os *punks* ou os *darks*.

Este fato só veio para ratificar e complementar o mosaico cultural globalizado e globalizante, calcado numa miscelânea de novos modos de se lidar com um local repleto de características globais que se aclarava naquele momento. Isto porque os efeitos globalizantes sobre as identidades não as desvinculam de suas raízes culturais, mas acrescentam, miscigenam, hibridizam¹⁵² as culturas locais.

A globalização é inerente a própria modernidade e “[...] as identidades se tornam desalojadas de tempos, lugares, histórias e tradições específicas e parecem

¹⁵⁰ HALL, Stuart. Op. cit., 2006. p.87.

¹⁵¹ HOBBSAWM, Eric J. Op. cit., 1995. p.13.

¹⁵² Canclini usou o termo *hibridismo* para se referir à fusão cultural entre conceitos díspares, às vezes colocados, simplificadamente, em forma de oposições binárias como tradicional/moderno; erudito/popular, entre outros. Para ele, o termo “[...] abrange diversas mesclas interculturais – não apenas as raciais, às quais se costuma limitar o termo “mestiçagem” – e porque permite incluir as formas modernas de hibridação melhor do que “sincretismo”, fórmula que se refere quase sempre às fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais [...]”. In: GARCIA CANCLINI, Néstor. Op. cit., 2000. p.19. Neste trabalho, houve o uso do termo com o mesmo sentido quando se pretendia referir-se às mesclas culturais notórias em todos os campos sociais.

flutuar livremente [...]”,¹⁵³ sendo assim, percebe-se que há a necessidade de se “[...] pensar numa nova forma de articulação entre o ‘global’ e o ‘local’”,¹⁵⁴ dispensando o pensamento unilateral de homogeneização cultural¹⁵⁵ que muitas vezes é atribuído a esta discussão.

Uma canção de uma das bandas-ícone dos anos 80 pode ser acrescentada a esta discussão quando sinaliza o quanto esta identificação entre o local e o global conseguia influenciar e ser sentida pelas pessoas, principalmente quando estas eram jovens e abertas a novas visões de mundo:

Não sou brasileiro,
 Não sou estrangeiro,
 Não sou brasileiro,
 Não sou estrangeiro.
 Não sou de nenhum lugar,
 Sou de lugar nenhum.
 Não sou de São Paulo, não sou japonês.
 Não sou carioca, não sou português.
 Não sou de Brasília, não sou do Brasil.
 Nenhuma pátria me pariu!
 Eu não tô nem aí.
 Eu não tô nem aqui.¹⁵⁶

O sujeito encontrado neste trecho da canção coloca-se como alguém natural de *Lugar Nenhum* e, ao mesmo tempo, como alguém sem pátria e que não nutre sentimentos patrióticos. Isto pode denotar uma aceitação da hibridização das diversas culturas que se sobressaíram nas identidades construídas naquele momento, como também pode apontar pistas de que as representações construídas em torno das relações global/local fizeram destas um lugar privilegiado de conflito.

As noções ufanistas exaltadas antes¹⁵⁷ cederam lugar às incertezas, já que o papel do Estado¹⁵⁸ não precisava mais cobrar uma adesão a esta visão e havia

¹⁵³ HALL, Stuart. Op. cit., 2006. p.77.

¹⁵⁴ Ibidem.

¹⁵⁵ A globalização não pode destruir as identidades nacionais, mas sim produzir novas formas de identidades globais e locais. Ibidem. p.78.

¹⁵⁶ Titãs. **Lugar Nenhum**. Álbum “Jesus Não Tem Dentes no País dos Banguelas”. BMG ARIOLA.1987.

¹⁵⁷ Durante os anos em que o regime ditatorial durou no Brasil houve constantemente a imposição de um patriotismo exacerbado pelos governos militares sobre os sujeitos históricos, porém pelas vias da repressão. Esta asserção está em consenso com as ideias de Morin quando ele reflete acerca da cultura e conclui que “[...] a cultura nacional, desde a escola, nos imerge nas experiências mítico-vividas do passado, ligando-nos por relações de identificação e projeção aos heróis da pátria, os quais também se identificam com o grande corpo invisível, mas vivo, que através dos séculos de provações e vitórias assume a figura materna (a mãe-pátria, a quem devemos amor) e paterna (o Estado a quem devemos obediência) [...]”. In: MORIN, Edgar. Op. cit., 2007. p.11.

liberdade o bastante para questionar tais noções. Estas identificações dos sujeitos com a pátria se tornaram tênues, o que apontava para uma propensão à construção de uma identidade global característica de qualquer “cidadão do mundo” que não precisava se enquadrar aqui ou ali.

A identidade nacional¹⁵⁹ pretendida pelo Estado repressor de antes existiu porque este não poderia conviver com diversas outras que poderiam fazer confuso o seu papel. Levando a reflexão para esta direção, pode-se considerar que “[...] a identidade nacional só permitiria ou toleraria essas outras identidades se elas não fossem suspeitas de colidir [...] com a irrestrita prioridade da lealdade nacional.”¹⁶⁰. O fato de se estar inserido num mundo sob a égide da:

[...] globalização significa que o Estado não tem mais o poder ou desejo de manter uma união sólida e inabalável com a nação. [...] Tendo transferido a maior parte de suas tarefas intensivas em mão-de-obra e capital aos mercados globais, os Estados tem muito menos necessidade de suprimimentos de fervor patrióticos¹⁶¹.

Dentro desta concepção, a questão da identidade do jovem urbano brasileiro nos anos 80 escapa às generalizações. Suas necessidades e anseios, como seres inseridos no bojo deste processo, diferiram dos projetos das juventudes de décadas anteriores. As concepções de luta haviam mudado conjuntamente às estruturas históricas que davam vida às possibilidades idealistas de transformações radicais de mundo.

Meu partido
É um coração partido
E as ilusões estão todas perdidas
Os meus sonhos foram todos vendidos
Tão baratos que eu nem acredito
Ah! eu nem acredito...
Que aquele garoto que ia mudar o mundo
Frequenta agora as festas do "Grand Monde"...
Meus heróis morreram de overdose

¹⁵⁸ A referência que se faz é ao poder do Estado centralizador e repressor exercido pelos governos militares durante os anos de ditadura.

¹⁵⁹ Neste caso, se faz referência à necessidade constante nos projetos governamentais praticados durante as ditaduras brasileiras de se forjar a ideia de um país único, promissor, “de futuro”, moderno ao qual se devia graças e uma pretendida submissão, mas que não se traduzia nas experiências vividas. Desta forma, “[...] o Estado autoritário tem a necessidade de reinterpretar as categorias de nacional e de popular, e pouco a pouco desenvolve uma política de cultura que busca concretizar a realização de uma identidade ‘autenticamente’ brasileira [...]”. In: ORTIZ, Renato. Op. cit., 2003. p.130.

¹⁶⁰ BAUMAN, Zigmunt. **Identidade: Entrevista a Benedetto Vecchi**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005. p.28.

¹⁶¹ Ibidem. p.34.

Meus inimigos estão no poder
 Ideologia!
 Eu quero uma pra viver
 Ideologia!
 Eu quero uma pra viver...
 O meu prazer agora é risco de vida
 Meu *sex and drugs* não tem nenhum *rock 'n' roll*
 Eu vou pagar a conta do analista
 Pra nunca mais ter que saber quem eu sou
 Ah! saber quem eu sou..
 Pois aquele garoto que ia mudar o mundo
 Agora assiste a tudo em cima do muro
 Em cima do muro...
 Ideologia!
 Eu quero uma prá viver¹⁶²

O sujeito histórico que entoa esta canção aparenta estar vivendo um momento de descrédito crônico, dando a entender que um dia ele já havia pensado em “mudar o mundo”, mas agora percebe que esta aspiração não passou de um fluido sonho de quem no momento atual “frequenta as festas do ‘*Grand Monde*’”. Este sujeito juvenil cantado por *Cazuza*¹⁶³ se refere às drogas, usualmente consumidas em sua geração, através da morte antecipada por overdose¹⁶⁴ de seus referenciais de heróis, sinalizando que “as ilusões estavam todas perdidas”. Ele, que aparentemente já havia se posicionado politicamente em prol de uma mudança de mundo, encontra-se descontente por ter que conviver com os seus inimigos no poder e, ao mesmo tempo, não conseguir mais se posicionar, mantendo-se constantemente “em cima do muro”. Ele faz ainda uma alusão à AIDS que conseguira transformar o seu “prazer em risco de vida”.

Tanto os referenciais políticos quanto os hedonistas, típicos da juventude, ganhavam outros significados na década de 80, como se percebe na letra desta canção. A AIDS amedrontava os sujeitos com relação às possibilidades do sexo livre apregoado e vivido por alguns na época, ao passo que os sonhos vendidos através

¹⁶² Cazuza. **Ideologia**. Álbum “Ideologia”. Polygram.1988.

¹⁶³ Agenor Miranda Araújo Neto, o *Cazuza*, começou a sua breve carreira de sucesso na banda *Barão Vermelho* no início da década de 80, da qual sairia para a carreira solo, em 1985. Neste mesmo ano, *Cazuza* gravou o seu primeiro disco pela Som Livre, *Exagerado*, e conquistou um lugar de destaque no cenário do *rock* nacional. Criado após descobrir que era portador do vírus HIV, o seu terceiro disco solo, *Ideologia*, de 1988, foi sucesso no país e as suas canções imortalizadas na voz dele que se tornou um dos porta-vozes de sua geração. Em 1989, lançou o seu quarto e último disco solo, *Burguesia*, no qual o cantor, já debilitado com os sintomas da AIDS, demonstrava dificuldades no cantar. *Cazuza* faleceu em 1990, aos 32 anos. Cf.: DAPIEVE, Arthur. Op. cit., 2005. p.75.

¹⁶⁴ *Jimmy Hendrix, Janis Joplin e Jim Morrison* são alguns dos nomes-ícones da história do *rock* que podem ser citados neste caso, já que todos morreram em condições propiciadas em decorrência do abuso do uso de drogas.

das drogas também já não representavam a liberdade que se queria, já que os efeitos colaterais podiam levar a situações irreversíveis. O fim do regime militar no país contribuía para que os referenciais de “inimigo” social também ficassem sem razão de ser, confundindo os motivos de luta que poderiam mover as juventudes da década.



Figura 1 – Capa do LP “Ideologia”, de Cazuza. Capa: Luís Zerbini e Jorge Barão; Foto: Flávio Colker; Coordenação Gráfica: Arthur Fróes

Para a capa do disco, foram escolhidos vários símbolos de significados relevantes. A foice e o martelo, simbolizando o comunismo, dentro de uma estrela vermelha como a usada pelo Partido dos Trabalhadores; a estrela de cinco pontas, representante do judaísmo englobando uma suástica, numa alusão ao nazismo; o cifrão, representando o capitalismo, colocado ao lado de uma figura de Jesus Cristo, talvez numa crítica aos rumos tomados pelo Cristianismo; o símbolo da paz, difundido pelo movimento *hippie* nos anos 70; em contraposição, o da anarquia apregoada pelos *punks* nos anos 70 e 80; tudo colocado como se fosse numa mesma engrenagem de uma máquina, formando a palavra-chave: Ideologia, que o autor da letra implora “uma para viver”, já que não consegue diferenciar as existentes nas concepções construídas por ele acerca do assunto.

Pode-se perceber sentimento semelhante na seguinte declaração:

Era tudo tão complicado... Eu me lembro de sempre comentar com uma amiga que eu não queria ter nascido nos anos 70, mas que eu já queria ser adulta para poder lutar com unhas e dentes contra a Ditadura. Na nossa época de adolescentes, em 86, 87, não tinha muita coisa para ir contra não, mas o que tinha, a gente ia. O que representava o nosso inimigo comum, pelo menos no meu caso, era o meu patrão porque eu achava que era muito explorada. Lembro que a gente fazia paródia com algumas músicas falando sobre isso. Tinha uma música do *IRA!* Que dizia assim: “Enquanto

você está inseguro/ Fazendo sempre as mesmas perguntas/ Esperando respostas caírem do céu/O padrão tão baixo na sua casa de papel/Seu filho mais novo, pobre Daniel. Aí a gente cantava assim: Enquanto você trabalha inseguro/Se fazendo sempre a mesma pergunta/ Se terá aumento no mês que vem/ O patrão ganha alto na sua firma de babel/Com seu empregado mais novo, o explorado Daniel... (risos) Lá tinha um menino novo com esse nome. Era muito engraçado. A gente protestava assim, contra essas coisas. Isso era também uma forma de protesto.¹⁶⁵

As utopias haviam saído de cena: Impressão latente em boa parcela dos sujeitos históricos juvenis da década que se voltariam para questões aparentemente menores, relacionadas a movimentos mais localizados como os grupos ligados à ecologia ou ao desarmamento, por exemplo. Assim, percebe-se que as juventudes respondem aos estímulos das questões de seu tempo sejam eles comportamentais, como será discutido mais adiante, ou não. O *rock* brasileiro criado no período representou anseios, sonhos, demandas e contestações de sujeitos históricos juvenis que cantavam para outros as temáticas experimentadas por eles cotidianamente, criando, assim, vínculos de identificação entre juventudes naquele momento.

¹⁶⁵ Depoimento de Rosilene – nascida em 1970, na adolescência morava em Artur Alvim e trabalhava como vendedora numa loja de roupas –, em entrevista concedida à autora em 22/03/2009.

CAPÍTULO II: PÓS-MODERNIDADE, JUVENTUDE E O SURGIMENTO DO *ROCK* BRASILEIRO DOS ANOS 80

“Não sou jovem o suficiente para saber tudo”.

Oscar Wilde

Neste capítulo pretende-se construir uma relação entre as visões da pós-modernidade e as características *juventudes* da década de 80, sem ignorar a problemática existente em torno desta categoria e os seus diversos desdobramentos. Além disso, também serão discutidas as raízes do rock brasileiro da década atreladas ao *punk rock* inglês, movimento que contribuiu para a possibilidade de tocar e cantar *rock* sem a necessidade de rebuscamento, assim como as cidades¹⁶⁶ que se revelaram terrenos proeminentes para este tipo de manifestação cultural.

2.1 Um Olhar sobre algumas Juventudes Urbanas Brasileiras dos anos 80

As definições de juventude são múltiplas e mutáveis. Não se pode considerá-la uma categoria isolada e homogênea. Há tempos, estudos na área das Ciências Humanas ampliaram as noções que se tinha desta categoria, as quais, na maior parte das vezes, eram construídas a partir de tendências homogeneizantes. Assim como as identidades são múltiplas dentro dos inúmeros recortes que compõem as diversas sociedades, a juventude também o é.

[...] São arbitrários culturais e regras socialmente construídas que determinam em que momentos e por meio de quais rituais de passagem se muda de uma fase da vida para outra. Assim variam as idades cronológicas. Na concepção das sociedades clássicas greco-romanas, a juventude se referia a uma idade entre os 22 e os 40 anos [...] Hoje de acordo com a maioria dos organismos internacionais, considera-se como jovem a faixa de 15 a 24 anos. No entanto, outras idades já são propostas em abordagens acadêmicas, na dinâmica da vida política e na mídia. Com estas idades oscilantes, convivem contraditórias imagens e expectativas [...]¹⁶⁷

¹⁶⁶ Além da cidade de São Paulo, terra natal deste trabalho e de todos os seus entrevistados, ele também considerou a importância do Rio de Janeiro e de Brasília sem desmerecer outras regiões do país, nas quais o *rock* também foi posto em evidência, como o nordeste, de onde saiu o *Camisa de Vênus* e outras bandas, o sul, de onde saíram os *Engenheiros do Havaí* e os *Replicantes*, entre outros, além dos demais estados do Sudeste, como Minas Gerais, que propiciou o nascimento de vários grupos naquela época, entre os quais o *Sexo Explícito*. Porém, a relevância atribuída aos três primeiros existe porque, entre os cariocas, houve o aparecimento de grupos e artistas focalizados pelos principais veículos midiáticos, responsáveis pela propagação e pelo sucesso do *rock* brasileiro da década de 80, antecedendo o restante do país e Brasília foi o palco necessário para a formação de uma leva de bandas peculiares e significativas neste cenário, como será discutido neste capítulo.

¹⁶⁷ NOVAIS, Regina; VANUCCHI, Paulo (org.). **Juventude e Sociedade**: Trabalho, Educação, Cultura e Participação. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004. p.10-1.

Nos grandes centros urbanos, pode-se perceber diferentes experiências do “ser jovem”, nas quais os sujeitos históricos se encontram e desencontram fora ou nas veredas das subculturas juvenis. Os *rappers*, os *funkeiros*, os roqueiros, os *punks*, os *clubbers*, os metaleiros, os góticos, os emos são só algumas de diversas delas. Isso sem se tratar da juventude camponesa, interiorana ou migrante e sem levar-se em consideração etnia ou gênero, o que seria bastante relevante para se discutir o tema sem generalizações, mas implicaria numa longa e desnecessária discussão para o que se propõe neste trabalho.

O fato é que desta reflexão surgiu à necessidade de se abordar atualmente as *juventudes* no plural, já que:

[...] Há que se assumir também que, não sendo os cortes etários estados naturais, dados de natureza, mas construções sociais disputadas [...] o resultado dessa disputa, conquanto transitório e restrito a um campo, nunca é unívoco. Assim, num mesmo campo podem existir “juventudes” [...] ¹⁶⁸

Assim, torna-se imprescindível compreender a juventude como uma categoria social¹⁶⁹ que não deve ser tratada de maneira homogênea e nem ser vista apenas como uma evolução discutida etariamente, com início e fim predeterminados em um período da vida. Conforme é possível perceber-se em alguns estudos, “[...] há uma crescente ampliação da condição juvenil, que passa a abarcar outros setores sociais, e vai cada vez mais se diversificando, transformando seus significados e formas de aparição, seus referenciais e limites etários [...]”¹⁷⁰, o que é bastante visível e considerável nas sociedades ocidentais a partir de meados do século XX.

De posse desta problemática, nesta pesquisa, teve-se a preocupação de dar visibilidade ao jovem enquanto sujeito social, político, histórico e que, por isso mesmo, responde às demandas de seu tempo e da localidade onde está inserido e que, sendo assim, está em constante transformação. Por isso, o jovem foi tratado como um dos diversos sujeitos históricos que dão vida à História.

O atrelamento do nascimento do *rock* com o surgimento de uma cultura juvenil de caráter global, já apontado anteriormente, frisou a intensa

¹⁶⁸ GUIMARÃES, Nadya Araújo. Trabalho: Uma Categoria-Chave no Imaginário Juvenil? In: ABRAMO, H. e BRANCO, Pedro Paulo (orgs.). **Retratos da Juventude Brasileira: Análises de uma Pesquisa Nacional**. São Paulo: Instituto da Cidadania/Fundação Perseu Abramo, 2005. p.153-4.

¹⁶⁹ GROppo, Luís Antonio. Op. cit., 2000.

¹⁷⁰ ABRAMO, Helena Wendel. Op. cit., 1994. p.7-8.

internacionalização desta cultura que influenciou comportamentos e prossegue delineando os caminhos trilhados pelas juventudes mundo afora. Entretanto, dispensar um olhar para alguns dos aspectos das variadas juventudes que ajudaram a formar o *locus* urbano de algumas cidades brasileiras no final do século XX é o que se tentará fazer neste ponto.

Cidades globais, como já se configuravam São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília nos anos 80, assistiram ao espetáculo do surgimento de novos sujeitos sociais em suas ruas, principalmente a primeira.¹⁷¹ *Punks, darks*, metaleiros, rappers e outros inúmeros sujeitos provenientes de movimentos juvenis relacionados à música, proliferaram-se pelas grandes capitais do país, incluindo esta, inspirados por ritmos oriundos dos EUA e de países europeus como a Inglaterra, relacionados ao pop, ao *rock* e às suas vertentes musicais.

Ao mesmo tempo em que as cidades assistiam à aparição destes grupos que se destacavam por demonstrarem um estilo diferente no visual, outros jovens ocupavam o mesmo espaço urbano sem tanto destaque estilístico, sem muito alarde, porém, muitas vezes, experimentando e compartilhando modos de se lidar com as mesmas situações dos primeiros, enfatizando assim o perfil daquela geração¹⁷².

Pode-se tomar como exemplo o contexto da cidade de São Paulo que, com a sua miscelânea de grupos e classes sociais, constitui-se num território de:

[...] tensões urbanas [que] surgem também como representações do espaço – suporte de memórias contrastadas, múltiplas, convergentes ou não, mas que delineiam cenários em constante movimento, em que esquecimentos e falhas constroem redes simbólicas diferenciadas [...]¹⁷³

A cidade, local privilegiado das tensões, ao mesmo tempo em que é inserida nas necessidades capitalistas da era da globalização, também pode proporcionar experiências que remetem a memórias únicas na vivência cotidiana dos sujeitos históricos que compõem a sua teia de relações, mesmo em meio ao seu inerente caos urbano.

¹⁷¹ Cf.: ABRAMO, Helena Wendel. Op. cit., 1994.

¹⁷² Geração neste caso se refere ao tempo dado social e historicamente e que é vivido por um determinado grupo de pessoas que se assemelham etariamente, vivem em um determinado lugar, no qual se pode vivenciar experiências comuns a todos naquele específico momento histórico e social.

¹⁷³ MATOS, Maria Izilda Santos de. **A Cidade, a Noite e o Cronista**: São Paulo e Adoniran Barbosa. Bauru, SP: EDUSC, 2007. p.25.

Naqueles anos, os jovens puderam ser vistos com maior amplitude do que em décadas anteriores. A maciça entrada de crianças e jovens das classes populares nas escolas públicas pôde desvincular a visão clássica da configuração da categoria juventude do atrelamento às universidades, dos anos 70 em diante¹⁷⁴. Até então, o jovem, que sempre aparecia estigmatizado e exaltado nos diversos aparelhos midiáticos, era comumente parte dos componentes das classes médias e altas que haviam podido frequentar a escola até o final dos estudos e que, além disso, tivesse feito parte – em algum momento de sua vida escolar – do movimento estudantil, o que alimentava parte das visões paradigmáticas de juventude.

A entrada e permanência de crianças e jovens de baixa renda no setor estudantil proporcionou uma ruptura neste contexto. O acesso à educação para esta classe não significava apenas status social, mas certo desejo de aproximar-se de um “futuro melhor” pela via escolar¹⁷⁵. A formação dos estudantes para o mercado de trabalho¹⁷⁶ passou a ser estimulada através de estratégias governamentais e as classes a quem este ensino se dirigia não apresentaram resistência a ele naquele momento.

Nota-se isso porque, já a partir daquela década, como um dos frutos do dito “milagre econômico” – que arrojava os salários, mas propiciava um sensível crescimento do setor industrial – não faltava emprego nos centros urbanos do sul e do sudeste do Brasil, fato que, somado a ideia mecanicista de educação para o trabalho, funcionou de acordo com a ideologia do governo.

Resultado ou soma deste pensamento, nos anos 80 o número de jovens ingressantes no mercado de trabalho foi uma constante. Pode-se notar que tal fato significou também o ingresso destes mesmos jovens no mercado de consumo de bens culturais voltados à sua faixa etária; acesso que antes ficava restrito às juventudes mais abastadas da sociedade brasileira.

Lá em casa continuam
Os mesmos problemas
Lá em casa continuam
Me perturbando
Lá em casa continuam

¹⁷⁴ Cf.: ABRAMO, Helena Wendel. Op. cit., 1994.

¹⁷⁵ Cf.: Ibidem.

¹⁷⁶ Ver Lei de Diretrizes e Bases da Educação nº 5692/71.

Me enchendo o saco
 Se metem na minha vida
 Não dão folga o dia inteiro
 Tão sempre reclamando de dinheiro
 Não posso tomar banho demorado
 Nem ficar cantando no chuveiro¹⁷⁷

No trecho da canção gravada pela banda *Garotos da Rua*¹⁷⁸, pode-se perceber o jovem que vive com os pais e que enfrenta problemas familiares relacionados à manutenção da economia do lar, além dos já típicos enfrentamentos geracionais. É possível observar que as pressões sociais podem interferir nos relacionamentos familiares, transformando a rotina e os modos de convivência. O sujeito da canção, pressionado, desabafa com alguém que provavelmente entende o que ocorre em seu cotidiano.

Esta canção sinaliza que, além das forças políticas instituídas ou complementando os seus resultados, a renda familiar na década de 80 esteve bastante inferiorizada se comparada a outros períodos. Isso dificultava que o provento da casa continuasse a ser garantido pelo seu “chefe” e demandava que outros membros fossem para o mercado de trabalho ajudar na complementação da renda da casa. “[...] Em 1980, os dados do Censo indicam que cerca de 70% dos jovens entre 14 e 24 anos estavam ocupados nas áreas urbanas do país [...]”.¹⁷⁹

Além da maioria dos empregos dos jovens e adolescentes das classes populares nesta faixa etária significar, em termos financeiros, cifras necessárias para contribuir no sustento de suas famílias, o trabalho para estes sujeitos representava também a sua relativa liberdade de participação social em determinados meios até então estranhos ao seu cotidiano. Além disso, a sua incorporação à mão-de-obra ativa lhes proporcionava a possibilidade de participar ativamente da economia através do consumo.

Eu sou adolescente
 Na sociedade de consumo
 Bala Juquinha
 E Supra-sumo
 Eu gosto de comer
 Ana Maria e Nhá Benta
 Da Copenhagen

¹⁷⁷ Garotos da Rua. **Tô de Saco Cheio**. Álbum “Rock Grande do Sul”. RCA Victor. 1986.

¹⁷⁸ Banda formada em Porto Alegre, em 1983, que fez um sucesso efêmero em 1986 com a canção citada, que se tornou um clássico do rock gaúcho. A banda se desfez em 1988.

¹⁷⁹ ABRAMO. Helena Wendel. Op. cit., 1994. p.57-8.

Eu gosto de balinha Maravilha
 E revistinha de sacanagem!
 Eu sou adolescente
 Na sociedade de consumo
 De Prestobarba e de Bozzano
 Meu sonho era ter carro do ano
 Videocassete americano
 E um apê na Zona Sul
 Pra não ser mais suburbano¹⁸⁰

O consumo de discos, de fitas cassetes, de revistas, de livros, as idas ao cinema, às casas de jogos eletrônicos nascentes, às danceterias periféricas ou não, às lanchonetes e, ocasionalmente aos *shoppings centers* se popularizou nesta década por acabar estendendo-se às diversas camadas sociais. O adolescente encontrado nesta canção gravada pela banda *Casseta & Planeta*¹⁸¹ já consegue identificar-se como alguém inserido na sociedade de consumo e não se culpa por isso.

Em seus hábitos de consumo, podem-se encontrar produtos de marcas famosas, muito comuns ao consumo dos sujeitos juvenis que viveram os anos 80. Percebe-se que o adolescente da canção é suburbano, contudo não está contente com a sua condição social. Não nutre preocupação com as mudanças que poderia ajudar a delinear em seu meio, ao contrário, entre os seus sonhos está o de mudar de lugar social através da consecução de determinados bens comumente acessíveis às elites. A canção, além de ser uma crítica à condição adolescente no bojo da sociedade capitalista, ainda procurou provocar a reflexão do próprio consumidor desta faixa etária sobre os seus desejos de consumo e o papel ocupado por ele próprio em seu meio social.

¹⁸⁰ Casseta & Planeta. **Adolescente**. Álbum “Preto com um Buraco no Meio”. WEA. 1989.

¹⁸¹ Grupo voltado ao humor que há mais de uma década mantém um programa televisivo na TV Globo. Criado por alguns alunos da UFRJ, em 1978, quando idealizaram e fundaram o fanzine de humor *Casseta Popular*, (que passou por uma “evolução” no decorrer da história do grupo, passando a tabloide, a almanaque e a revista de humor), o *Casseta & Planeta* alcançou o sucesso. Em 1988, o grupo lançou a candidatura do *Macaco Tião* à prefeitura do Rio de Janeiro e este, surpreendentemente, ficou em terceiro lugar nas urnas. Em 1989, o grupo resolveu entrar também no cenário musical, lançando o LP *Preto com um buraco no meio*, que fez sucesso conjuntamente a uma turnê pelo Brasil. Após este, os “Cassetas” ainda lançaram outros dois discos e encerraram a carreira musical, optando por ficar com as edições da revista *Casseta & Planeta* e com os sucessivos programas televisivos que culminaram no famoso *Casseta & Planeta Urgente*, exibido pela emissora citada, semanalmente. Disponível em: << <http://www.estadao.com.br/noticias/tecnologia+link,casseta-e-planeta-20,1400,0.shtm>>>, consulta realizada em 30/04/2009.

A inserção do jovem no mercado de trabalho, assim, transformou também os seus acessos a espaços alternativos de sociabilidades¹⁸² que diferiam da família, da comunidade e da escola¹⁸³, até então, locais privilegiados para as vivências juvenis das classes populares. Neste sentido, é possível considerar que “[...] em grande parte é esta inserção que lhes permite viver a condição juvenil [...]”¹⁸⁴, até pouco tempo antes, atrelada aos meios e enlaces universitários. No entanto, observa-se no trecho da letra da canção, a qual o intérprete canta num tom de escárnio, os gostos e quereres comuns à sua condição juvenil. Assim, pode-se considerar que as sociabilidades alternativas proporcionadas por este fenômeno puderam provocar também determinados desejos nestes jovens comuns aos provenientes da classe média.

Somando-se a todos os sonhos de consumo e ganhando um lugar de destaque entre eles, esteve o da moda largamente observado no período por meio das roupas. A importância dada a este tipo de consumo foi bastante significativa devido:

[...] a participação na vida urbana, os deslocamentos impostos pelas atividades de trabalho e instrução, a busca de diversão para além dos limites do bairro, levaram a um aumento de circulação dos jovens pelos variados espaços da cidade, intensificando bastante a sua exposição pública.¹⁸⁵

A desterritorialização das vivências comuns aos jovens das classes populares, desta forma, personificou-se numa preocupação cada vez maior com a aparição pública por parte destes em locais de encontro de variadas classes sociais. A roupa que se está usando “dá visibilidade às identidades sociais”¹⁸⁶, podendo denotar o lugar que determinados sujeitos ocupam na hierarquia econômica que determina as teias de relações sociais que ali se engendram e, assim, pode abrir um precedente que tende a representar preconceituosamente as diferenças de classe que as constituem.

Nas ruas é que me sinto bem
Nas ruas é que me sinto bem

¹⁸² Cf.: ABRAMO, Helena Wendel. Op. cit., 1994.

¹⁸³ SPOSITO, Marília Pontes. Algumas Reflexões e Muitas Indagações Sobre as Relações Entre Juventude e Escola no Brasil. In: ABRAMO, H. e BRANCO, Pedro Paulo (orgs.). **Retratos da Juventude Brasileira**: Op., cit., 2005. p.87.

¹⁸⁴ ABRAMO, Helena Wendel. Op. cit., 1994. p.64.

¹⁸⁵ Ibidem. p.69.

¹⁸⁶ Ibidem.

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 veem no homem um cifrão
 Muitos veem no homem um cifrão
 Esqueceram o bater do coração
 Muitos veem no homem um cifrão¹⁸⁷

Nesta canção da banda *IRA!*¹⁸⁸, pode-se notar que o lugar social do sujeito que a canta não é o de um jovem de classe de baixa renda. Ele repara que nas ruas, onde ele diz se sentir bem quando coloca um determinado tipo de roupa com o qual poderá mostrar-se e pela liberdade inspirada por ela, a maioria das pessoas não tem acesso à sua condição social para estar vestido “bem”, conforme o seu olhar. Observa-se também que este sujeito, apesar de concordar com a visão do bem vestir-se, faz uma amena crítica a esta condição, sinalizando que a roupa denota a condição social na qual a pessoa está inserida e isso pode evitar que se tenha um pensar mais amplo sobre a sociedade. Ao mesmo tempo, ele verifica que as pessoas “bem vestidas” se encaixam num padrão das “massas desmioladas”, sem senso crítico com relação ao seu objeto de consumo e menos ainda com o sistema que o engendrou.

Cabe ressaltar que, não só nas classes populares, mas na sociedade em geral, os sujeitos juvenis urbanos dos anos 80 encarnaram a preocupação estética da moda no vestuário. Para muitos daqueles sujeitos, vestir-se com determinado estilo não estava apenas na necessidade natural do ato, mas extrapolava estes limites. O modo de se vestir passou a ter um significado expressivo altamente contestador em muitos casos. A relevância deste comportamento para os jovens protagonistas da época, ainda emerge de suas memórias:

As roupas que a gente usava era uma forma de protesto, antes de qualquer coisa. A gente gostava de mostrar que era contra toda aquela situação de crise, de inflação, de desemprego nas famílias e das músicas que a gente

¹⁸⁷ Ira! **Nas Ruas**. Álbum “Vivendo e Não Aprendendo”. WEA. 1986.

¹⁸⁸ Banda paulistana formada por Edgar Scandurra (guitarra e vocal) e Nasi (Marcos Valadão, vocal), em 1981, a partir dos arranjos para uma apresentação de um show na PUC/SP. Formada ainda por André Jung (bateria) e Gaspa (contrabaixo), cujo nome foi inspirado nas siglas em inglês que compunham o nome do *Exército Republicano Irlandês*, o IRA e que ganhou a exclamação para enfatizar a ira, em 1983, gravou o seu primeiro compacto pela WEA e em 1985 o seu primeiro LP intitulado *Mudança de Comportamento*, o que abriria a estrada do rock nacional à banda que fez sucesso até o seu fim, em setembro de 2007. Cf.: DAPIEVE, Arthur. Op. cit., 2005. p.149.

curtia. A roupa, o estilo falava muito. Mostrar que se gostava de *rock* era o máximo! Algumas pessoas ainda se assustavam com isso.¹⁸⁹

[...] Usar o estilo não só de vida, mas de se vestir, de externar aquilo que se acreditava nas roupas, no tipo de cabelo era um protesto [...]¹⁹⁰

Das memórias deste sujeito emergem os sentidos dados por ele à contestação, já que ele se sentia usufruindo de uma forma de protesto apenas por demonstrar publicamente o seu gosto pelo estilo musical e visual usado pelos fãs do *rock*. No seu entender, as características estilísticas apresentadas por determinados grupos urbanos já denotavam “uma cultura diferente”, o que poderia até mesmo injetar certo sentimento de inteligência mais aguçada em quem optasse por elas, embora isto possa soar questionável.

Apesar disso, no âmbito da sociedade de massas, as culturas juvenis que se mostram através da moda exaltam na aparência:

[...] um forte ímpeto individualista, uma espécie de onda neodândi consagrando a importância extrema do aparecer, exibindo o afastamento radical com a média, arriscando a provocação, o excesso, a excentricidade, para desagradar, surpreender ou chocar [...]¹⁹¹

Mesmo assim, a moda, quase sempre colocada no patamar das futilidades, pode representar a espetacularização do protesto personificado em quem a usa, sendo vista como uma maneira de “[...] ir até o fim da ruptura com os códigos dominantes do gosto e da conveniência”.¹⁹² Os diversos grupos juvenis surgidos na década de 80, puderam traduzir formas de contestação também nos seus modos de se vestir. Os *punks* e os *darks*¹⁹³ foram apenas dois deles que, por meio de sua indumentária e acessórios “afins”, puderam colocar isso às claras.

Além da moda, as diversas mídias se voltaram para os jovens nesta década. Eles representaram, naqueles anos de crise, um significativo e promissor mercado consumidor. Sem exceção, os sujeitos que concederam as entrevistas que ajudaram a dar vida a esta pesquisa, quando perguntados sobre como tiveram

¹⁸⁹ Depoimento de Rosilene, em entrevista concedida à autora em 22/03/2009.

¹⁹⁰ Depoimento de Nilza – nascida em 1970, sempre foi moradora de São Miguel Paulista e nos anos 80 trabalhou como ajudante-geral e auxiliar de escritório –, em entrevista concedida à autora em 25/06/2009.

¹⁹¹ LIPOVETSKY, Gilles. **O Império do Efêmero** – A Moda e seus Destinos nas Sociedades Modernas. São Paulo: Cia. das Letras, 1999. p.126.

¹⁹² Ibidem.

¹⁹³ Para um estudo mais aprofundado sobre estes dois grupos juvenis e as suas experiências na cidade de São Paulo na década de 80, cf.: ABRAMO, Helena Wendel. Op. cit., 1994.

contato com o *rock* brasileiro na sua adolescência, responderam que foi através dos aparelhos midiáticos massivos, principalmente do rádio e da TV, representando esta o acesso aos programas de videocliques exibidos na época.

Ao mesmo tempo em que a mídia ocupava posição de destaque entre aqueles jovens no aspecto de ser um meio de propagação de conhecimento e de cultura, ela também disseminava ideologias, crenças, necessidades de consumo, o que foi profícuo o bastante para que a geração da época ficasse estigmatizada como consumista e politicamente apática. Porém, este fato foi reconhecido pelos próprios sujeitos históricos juvenis que não pouparam o consumo que faziam, os meios de comunicação e o poder de persuasão impelido neles, de críticas.

A Televisão me deixou burro
Muito burro demais
Agora todas coisas que eu penso
Me parecem iguais
[...] É que a televisão me deixou burro
Muito burro demais
E agora eu vivo dentro dessa jaula
Junto dos animais...
Oh! Cride, fala prá mãe que tudo que a antena captar
Meu coração captura
Vê se me entende pelo menos uma vez criatura!¹⁹⁴

Na canção, o sujeito está consciente de que a televisão o “deixou burro demais”, a ponto de não conseguir mais ter discernimento e de tudo lhe parecer “igual”. Quando se refere ao “viver dentro de uma jaula junto dos animais”, ele parece estar se colocando no centro da sociedade de massas, ao lado de outros indivíduos destituídos de suas subjetividades em nome do consumo e das ideias que a TV lhes apregoa, captando “tudo que a antena captar”. Percebe-se, porém que esta condição de telespectador não o deixa feliz, visto que lhe tirou até a capacidade de se comunicar diretamente com a mãe, precisando de um interlocutor que, provavelmente, também sofre os mesmos efeitos que ele por estar na sua faixa etária e, sendo assim, o entende.

Pode-se ressaltar, através desta canção, que as críticas ao poder de convencimento da TV é apontado por uma das bandas, os *Titãs*, que se fizeram notar, além de outras mídias massivas, através dela. A televisão, que desde os anos

¹⁹⁴ Titãs. **Televisão**. Álbum “Televisão”. WEA. 1985.

70 já havia adentrado a maioria dos lares brasileiros dos grandes centros urbanos, representava um papel fundamental na vida cotidiana do brasileiro e nas vivências juvenis apresentando-lhes desde produtos até estilos de vida. A canção chamava a atenção para que os jovens, mais propensos aos seus encantos, pudessem criticamente observar o poder desta mídia.

A família dos anos 80¹⁹⁵ foi outra instituição que sofreu sensíveis transformações. As mudanças ocorridas nos anos 60 e 70, no âmbito das relações afetivas, com as transformações dos parâmetros que se tinha de sexualidade, com a luta das mulheres por seus direitos e com as liberdades adquiridas, nos 80 puderam ser vividas com intensidade e acabaram por traduzirem-se também nas relações conjugais. Após a aprovação da Lei do Divórcio em 1977, na referida década, o número de divórcios¹⁹⁶ aumentou consideravelmente e, em contrapartida, o de casamentos¹⁹⁷ decaiu. O modelo familiar tradicional¹⁹⁸ sofreu modificações neste contexto. Desde as décadas anteriores já se vinha notando uma diminuição nas taxas de fecundidade por conta do uso da pílula anticoncepcional, o que também ajudou a completar estas mudanças.

O mencionado aumento das separações leva a um aumento também das famílias monoparentais, famílias com filhos e apenas um dos pais [...] Quando se desagrega o total de pessoas casadas segundo o tipo de vínculo matrimonial, observa-se também que no Brasil vem crescendo a coabitação sem vínculos legais [...]¹⁹⁹

O que passou a ser mais latente nos anos 80, quando, também por conta disso, a terminologia preconceituosa “família desestruturada” ganhou vida. Foi nesta época que muitos educadores passaram a usar este termo,²⁰⁰ dentro dos limites do censo comum, quando se apontava que a indisciplina de crianças e jovens no sistema escolar estava relacionada às novas configurações familiares e, nesta concepção, estas estariam dissociadas das emergentes transformações sociais,

¹⁹⁵ BERQUÓ, Elza; OLIVEIRA, Renata. A Família no Século XXI: Um Enfoque Demográfico. **Revista Brasileira de Estudos de População**, São Paulo, v. 6, n. 2, jul./dez. 1989.

¹⁹⁶ Cf.: Idem. Casamento em Tempos de Crise. **Revista Brasileira de Estudos de População**, São Paulo, v. 9, n. 2, jul./dez. 1992.

¹⁹⁷ Ibidem.

¹⁹⁸ SERAPIONI, Mauro. O papel da família e das redes primárias na reestruturação das políticas sociais. **Ciênc. saúde coletiva** (online), v.10, supl., p.243-53, 2005.

¹⁹⁹ BERQUÓ, Elza e OLIVEIRA, Renata. Op. cit., 1989.

²⁰⁰ Afirmação feita baseada na própria experiência docente da pesquisadora, enquanto professora das redes pública, municipal e estadual, na cidade de São Paulo.

dispensando assim uma análise mais apurada do problema, pensamento que só mudaria efetivamente na década seguinte.

Embora a configuração familiar estivesse apresentando mudanças, para a maioria dos jovens dos anos 80, a representação da mesma continuava calcada na estrutura da família tradicional que ainda era uma constante em seu imaginário. Mesmo com aparente crítica a esta instituição, pode-se notar tal asserção no trecho da letra a seguir:

Família! Família!
 Papai, mamãe, titia
 Família! Família!
 Almoça junto todo dia
 Nunca perde essa mania...
 Mas quando a filha
 Quer fugir de casa
 Precisa descolar um ganha-pão
 Filha de família se não casa
 Papai, mamãe
 Não dão nem um tostão...²⁰¹

Nesta canção, modelos sociais pré-estabelecidos estão sendo vistos com ironia, porém parecem estar ainda muito presentes. O casamento, os filhos, a rotina da família, tudo aparenta estar no mesmo lugar, embora sejam objetos de críticas em sua letra. Somando-se a isto, a maioria dos jovens que formaram a geração dos anos 80 ainda se pautava nos mesmos ideais familiares de seus pais, o que pode ser observado como a manutenção de uma das tradições que parecem indissolúveis na experiência dos sujeitos históricos.

Apesar disso, como já havia ocorrido no surgimento do *rock'n roll* e no movimento Jovem Guarda, os sujeitos históricos juvenis da década se manifestaram contra as engrenagens sociais na qual estavam inseridos, como se percebe na canção, e por causa disso “[...] houveram reivindicações [...], como a busca pela independência e liberdade, levando a conflitos geracionais [...]”²⁰². Muitos daqueles jovens sentiram a necessidade de desatar os laços familiares para construir a possibilidade de dar vazão ao “ser livre” que parecia inerente àquele período, mas que ainda tropeçava nestas relações.

²⁰¹ Titãs. **Família**. Álbum “Cabeça Dinossauro”. WEA. 1986.

²⁰² PEDERIVA, Ana Bárbara Aparecida. Op. cit., 1998. p.87

O que eu queria, o que eu sempre queria
 Era conquistar a minha autonomia
 O que eu queria, o que eu sempre quis
 Era ser dono do meu nariz
 Os pais são todos iguais, prendem seus filhos na jaula
 Os professores com seus lápis de cores
 Te prendem na sala de aula
 O que eu queria, o que eu sempre queria
 Era conquistar a minha autonomia
 O que eu queria, o que eu sempre quis
 Era ser dono do meu nariz
 Ia pra rua, mamãe ia atrás, ela não me deixava em paz
 Não aguentava o grupo escolar nem a prisão domiciliar²⁰³

O sujeito da canção reivindica liberdade, percebendo-se envolto nas relações familiares das quais não consegue se desvencilhar. O único momento em que poderia alcançá-la, longe dos olhos dos pais, seria quando estivesse na escola, mas lá também se percebe preso às regras comportamentais e, se vendo sem alternativas, coloca a sua própria autonomia como algo distante, como uma utopia.

Outra questão que envolve os sujeitos históricos juvenis daquele período é a da sexualidade. Se nos anos 60 a renovação dos parâmetros sexuais foi delineada por aquela geração, foi nos anos 80 que vieram seus resultados pragmáticos. Nesta época, muitos tabus que ainda permeavam os modos de se lidar com a sexualidade foram rompidos nas transformações comportamentais. Não cabe estender esta mudança apenas à categoria juvenil, já que as representações construídas pelos sujeitos de uma sociedade em determinados períodos ultrapassam os limites etários. Porém, foi esta parcela da sociedade que conseguiu colher os melhores frutos da quebra dos velhos tabus. Já se era permitido vivenciar o sexo sem compromissos mais sérios como o namoro e, menos ainda, o casamento. Por isso, era possível musicar letras como esta:

[...] O teu beijo é tão doce,
 O teu suor é tão salgado.
 O teu beijo é tão molhado,
 É tão salgado
 O teu suor.
 Às vezes acho que te amo,
 Às vezes acho que é só sexo.²⁰⁴

Programas televisivos passaram a abordar temas relacionados à sexualidade com maior frequência. A Rede Globo de Televisão exibia um programa intitulado “TV

²⁰³ Titãs. **Autonomia**. Álbum “Televisão”. WEA. 1985.

²⁰⁴ Idem. **Corações e Mentes**. Álbum “Jesus Não Tem Dentes no País dos Banguelas”. WEA. 1987.

Mulher”²⁰⁵, no qual a (até então) sexóloga, Marta Suplicy discutia este tipo de assunto de uma maneira clara, basicamente voltada ao público que se dispunha a assistir ao programa, durante a semana, no período matutino. Além disso, houve também no período o aparecimento de revistas voltadas às mulheres e dedicadas a discutir o assunto de uma maneira aberta, sem preconceitos, diferindo de outras épocas nas quais o conteúdo destas se assemelhava a manuais de como se chegar ao casamento e de como mantê-lo. A questão do gênero²⁰⁶ ganhou um papel de destaque naquele momento e as mulheres puderam viver as transformações que começaram na década de 60.

Muitas outras revistas sobre o assunto foram dedicadas também aos adolescentes da década que nutriam muitas dúvidas com relação ao sexo e que, apesar do momento de transformação no qual estavam inseridos, muitos não tinham ainda um canal aberto de comunicação com os seus pais sobre o tema. Porém, o sexo estava nas mídias representadas por todos os meios de comunicação, incluindo-se aí as canções de *rock* da década, como a última citada. Isso ajudava a suscitar muitas dúvidas que lhes eram respondidas através do grupo de amigos e delas próprias. Estes sujeitos históricos estavam compondo um novo quadro na história da sexualidade juvenil do século XX. Não necessitaram lutar para afirmar isso, só precisaram vivenciar a transformação para ratificá-la na prática.²⁰⁷

Uma tarde tão bucólica, eu tava melancólica
Parada de bobeira, na porta da escola
Quando um motoqueiro me deu bola
Subi na *Kawasaki*, o coração fez tic tac...
Ali na lanchonete, pedi um *Mac Queijo*
Foi quando o carinha me tacou um *Mac Beijo*
E eu correspondei o *Mac Beijo* com um *Mac Abraço*
A coisa esquentou mas logo esfriou
Por que lá não tinha *bat* espaço
Mamãe eu acho que estou... ligeiramente grávida
Mamãe não fique pálida, a coisa não é ruim
Se lembre, um dia você já ficou assim
Um cara tão romântico, e o oceano atlântico
E aquele motor, de mil cilindradas,

²⁰⁵ MORAES, Marcelo Leite de. **Madame Satã: O Templo do Underground dos Anos 80**. São Paulo: Lira Editora, 2006. p.206.

²⁰⁶ Os modos de se vivenciar a juventude são variáveis também quando relacionados ao gênero. O masculino, o feminino e o homossexual se deparam com questões inerentes à sua sexualidade. Embora se esteja pesquisando a década de 80, quando inúmeros tabus relacionados a esta questão estiveram sendo rompidos, a comparação entre o feminino e o masculino ainda se mostra problemática e, somando-se a isto, o homossexualismo assumido por alguns dos ícones da “geração 80”, ainda conseguia ser visto com preconceito.

²⁰⁷ MORAES, Marcelo Leite de. Op. cit., 2006.

Causa reações inesperadas
 Desci da *Kawasaki*, o coração fez tic tic tac...
 Eu leio Baduan , não uso sutiã
 Pra que que eu ia deixar pra amanhã²⁰⁸

Em contrapartida, não se pode interpretar as quebras de determinados tabus, sexuais ou de quaisquer outros, de uma vez, atingindo todos os sujeitos ao mesmo tempo. O que havia começado a mudar nos anos 50 e 60, ainda estava em processo de transformação nos anos 80. Pode-se observar isso na canção da banda *O Espírito da Coisa*²⁰⁹. A filha comunica à mãe a sua gravidez e esta visivelmente se assusta, obrigando a adolescente a apontar que no passado a mãe também experimentou a mesma situação. Pode estar subentendido aí que esta ainda era uma situação conflituosa mesmo naquele período, após toda a mudança observada neste aspecto.

No entanto, a adolescente que comunica à mãe o seu estado gestatório não parece ter problema algum com a sua sexualidade e consegue argumentar, de forma divertida, que não havia como agir de outro jeito no momento em que optou pelo sexo sem compromisso com o motoqueiro desconhecido que lhe oferecera carona.

Para determinados sujeitos históricos esta mudança foi sentida e experimentada abertamente naquele período, já que:

[...] com o sexo sendo encarado com uma maior naturalidade, foi possível separar relacionamentos amorosos, compromissos e namoros do sexo puro e simples [...] Sexo não era mais um estágio elevado de uma intimidade. Podia ser simplesmente o primeiro estágio de qualquer coisa.²¹⁰

Para outros nem tanto. Numa enquête²¹¹ feita no final da década de 80, uma das perguntas era “O que você acha do sexo antes do casamento?”, e das

²⁰⁸ *O Espírito da Coisa. Ligeiramente Grávida*. Álbum “O Espírito da Coisa”. Top Tape, 1986.

²⁰⁹ Grupo de pop-rock formado por Cláudio (voz), Dila (voz), Victor (voz), Katita (voz), Paulo Correa (guitarra, piano, violão, flauta e voz), Guilherme (teclados, saxofone e flauta), Cláudio Matheus (baixo) e Sobral (bateria e percussão) na cidade do Rio de Janeiro, em meados da década de 1980. Seguiu a proposta musical da *Blitz*, isto é, canções leves e com letras bem-humoradas, sem, contudo, jamais obter o sucesso da original. Iniciou a carreira participando de duas coletâneas, em 1985: uma lançada pela *Top Tape*, *Indústria do rock*, e outra pela Som Livre, relativa ao programa *Globo de Ouro*. No ano seguinte, lançou o primeiro e único disco, *O Espírito da Coisa*, também pela *Top Tape*. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br>>, consulta feita em 28 de julho de 2009.

²¹⁰ MORAES, Marcelo Leite de. Op. cit., 2006. p.210.

²¹¹ Nos anos 80, criar um caderno pessoal com perguntas formando o que se denominava *enquête*, era comum entre os adolescentes. As perguntas das enquetes consistiam em uma série delas que iam do nome e idade de quem fosse escolhido para ser “entrevistado” (geralmente alguém que fazia

respostas observadas entre vinte e seis jovens e adolescentes²¹² entrevistados, apenas um deles apontava para a contrariedade do sexo feito desta forma, considerando-se que a maioria deles também concordava com o casamento institucionalizado e todos com o divórcio, o que aumentou consideravelmente no período. Em contrapartida, quando perguntados: “Você acha que a mulher deve se casar virgem?”, cinco do total deles responderam que sim. Na próxima questão, voltada somente aos entrevistados do sexo masculino, quatro entre apenas sete deles responderam que preferiam que a sua mulher fosse virgem. Embora a maioria tenha declarado a liberdade para a mulher tanto quanto para o homem, percebe-se aí ainda um juízo de valor bastante conservador com relação ao gênero, o que aponta que determinados tipos de mudança demoram muito para serem aceitas e experimentadas.

Com relação ao sexo sem compromisso, difundido pelas mídias na década, quatorze dos vinte e seis entrevistados responderam que não praticariam, ao passo que entre os mesmos quando perguntados se achavam a “amizade colorida”²¹³ legal, vinte responderam que sim. Assim, pode-se considerar que quanto aos valores relacionados à sexualidade, apesar da eminente ruptura de tabus, alguns ainda se mantinham muito fortes, dependendo do meio social em que a pessoa estivesse inserida, como no caso dos jovens e adolescentes que responderam a esta enquête, todos moradores da Zona Leste de São Paulo e pertencentes às camadas populares.

Em contrapartida, nas camadas médias e altas da sociedade paulistana dos anos 80, apesar do tradicionalismo e do reacionarismo que as rondam, a liberdade sexual foi experimentada de uma maneira um pouco mais aberta pelos jovens. Pode-se observar isto nas memórias de alguns daqueles sujeitos:

Houve uma quebra muito grande. Nós vínhamos de uma geração que pegou a borda da subcultura dos anos 70. Era super fácil você sair com uma pessoa, ter relações sexuais e manter uma certa relação de amizade.

parte do grupo de amigos do dono do caderno), aos gostos musicais, anseios pessoais e sociais. A enquête referida neste trabalho faz parte do arquivo pessoal da pesquisadora.

²¹² A enquête em questão foi feita no ano de 1989 e, na época, os entrevistados tinham entre doze a vinte e nove anos.

²¹³ Como foram chamados os relacionamentos sem compromisso na época.

Naquela época você se permitia estar com pessoas, transar mais de duas vezes e não ter de manter nenhum compromisso”.²¹⁴

[...] Era impressionante, se transava com uma facilidade de você nem se lembrar do nome o sujeito no dia seguinte. Se estávamos com amigos no aeroporto, de repente alguém sumia. Ia ver, estava transando no banheiro. Um amigo meu falava: ‘Eu estou no trânsito, olho para alguém e em dez minutos estou transando com a pessoa’.²¹⁵

No entanto, no cerne deste meio social, também se pode observar restrições com relação a este fenômeno, já que, como já fora refletido, as mudanças acontecem rapidamente, mas são absorvidas muito devagar e não simultaneamente por todos os sujeitos históricos e sociais que tem a oportunidade de experimentá-las em determinadas épocas. Isso escapa às generalizações porque não é um fenômeno apenas cultural, porém infere no campo social e até político quando se pensa nas posições feministas, por exemplo.

Uma das canções da banda *Ultraje a Rigor* conduzia a uma reflexão a respeito do moralismo que ainda parecia imperar nos diversos meios sociais. Pode-se deduzir que tal moralismo, nas questões públicas inerentes à política, existe às avessas, insistindo em aparecer apenas nas situações nas quais o pudor relacionado às situações ligadas ao sexo se faz presente.

Que legal nós dois pelados aqui
 Que nem me conheceram o dia que eu nasci
 Que nem no banho, por baixo da etiqueta
 É sempre tudo igual o curioso e a xereta
 Que gostoso, sem frescura, sem disfarce, sem fantasia
 Que nem seu pai, sua mãe, seu avô, sua tia...
 Proibido pela censura, o decoro e a moral
 Liberado e praticado pelo gosto geral
 Pelado todo mundo gosta, todo mundo quer
 Ah é? É! Pelado todo mundo fica
 Todo mundo é...
 Pelado, pelado, nu com a mão no bolso
 [...]
 Indecente é você ter que ficar despido de cultura
 Dai não tem jeito quando a coisa fica dura
 Sem roupa, sem saúde, sem casa, tudo é tão imoral
 A barriga pelada é que é a vergonha nacional²¹⁶

Para satirizar a situação do país na década de 80, a banda relaciona a repressão social ao que denota sexualidade com a censura, ainda instituída na

²¹⁴ Osvaldo Gabriele, idealizador e ator do grupo teatral XPTO in: MORAES, Marcelo Leite de. Op. cit., 2006. p.206-7.

²¹⁵ Bárbara Gancia, jornalista e colunista do jornal *Folha de São Paulo* in: Ibidem. p.210.

²¹⁶ *Ultraje a Rigor. Pelado*. Álbum “Sexo!!” WEA. 1987.

época e que, por sua vez, também teimava contra a liberação neste campo. O sujeito que compõe o enredo desta canção está nu, provavelmente acompanhado por alguém que também se encontra nesta situação e ambos se comprazem por poder estar ali “sem disfarce, sem frescura, sem fantasia”, tanto como quando nasceram. Sente-se frustrado com as questões sociais do país, situação que não envergonha e nem é censurada por quase ninguém, questionando assim a moral social e política, já que para ele “tudo é tão imoral”, mas basta alguém se deparar com uma “barriga pelada” para que se difunda “a vergonha nacional”.

Pode-se notar nesta canção que, além de uma ação reflexiva, ela formula uma denúncia bem-humorada da situação do país que pouco era transformada, enquanto a censura estabelecida ainda relutava em acatar mudanças no seio de uma sociedade que se pretendia (e se pretende) tradicional, dentro de moldes moralistas, embora as rupturas estivessem acontecendo constantemente.

Apesar disso, o homem é produto de seu tempo e por isso experimenta vivências comuns a um determinado momento histórico. As diversas juventudes que compuseram o mosaico urbano da São Paulo da década de 80 puderam sentir que estavam vivendo um tempo de mudanças únicas na sociedade, como se pode buscar em algumas lembranças:

[...] Ouvia dos mais velhos que tínhamos sorte porque na época deles tudo era proibido [...] tínhamos uma liberdade de expressão e a usamos em tudo que podíamos [...] Lembro também que o povo da minha escola se reunia pra declamar poemas.²¹⁷

Eu percebia uma mudança sim. As pessoas estavam querendo outras coisas para as suas vidas. No meu círculo de amizades, por exemplo, eram poucas as meninas que sonhavam com casamento e filhos. A maioria queria trabalhar, morar sozinha, ser livre da opressão dos pais. Naquela época, tudo parecia estar ficando moderno, apesar da crise do país... Lembro que a gente queria saber de tudo, eu enchia o saco do professor de História...²¹⁸

Entretanto, nem todas as transformações foram percebidas e vivenciadas por todos os sujeitos da mesma forma. As políticas foram as que mais lhes despertaram interesse por estarem inseridos num processo de transição de cunho democrático e por esta ser aparentemente mais nítida aos seus olhos, como se nota em outras falas:

²¹⁷ Depoimento de Karim, em entrevista concedida à autora em 16/01/2009.

²¹⁸ Depoimento de Rosilene, em entrevista concedida à autora em 22/03/2009.

Fiz parte da UJS (União da Juventude Socialista), do PCdoB. Eu me enfiava em tudo que era grupo, participava do grupo da igreja, do partido, da associação de bairro por identificação mesmo.²¹⁹

Minhas redações, por exemplo, na escola, eu sempre colocava o ponto de vista político, cultural. Muitas vezes sem saber o que estava falando, mas sempre do ponto de vista crítico.²²⁰

As demais mudanças ainda estavam em curso nos percursos trilhados pelos movimentos da História.

Veja o sol dessa manhã tão cinza
A tempestade que chega é da cor dos teus olhos
Castanhos...
Então me abraça forte e diz mais uma vez
Que já estamos distantes de tudo
Temos nosso próprio tempo
Temos nosso próprio tempo
Temos nosso próprio tempo...
Não tenho medo do escuro, mas deixe as luzes acesas
Agora o que foi escondido é o que se escondeu
E o que foi prometido, ninguém prometeu
Nem foi tempo perdido
Somos tão jovens...
Tão Jovens! Tão Jovens!²²¹

A sensação destas transformações podia inquietar aqueles jovens que nem sempre conseguiam esclarecer o sentido para o qual estavam seguindo, como parece aludir a letra da canção da banda *Legião Urbana*.²²² As mudanças experimentadas, tanto no âmbito político quanto no sociocultural, conseguiam transformar as vivências juvenis cotidianamente, como se pode notar:

Os tempos mudaram. Um sinal disso é a atitude do vice-presidente da União Nacional dos Estudantes, Antonio Alves, 24 anos, convocando a Imprensa para falar de sua aderência ao *rock*: “Os movimentos estudantis não são retrógrados; na década de 60 nós precisávamos nos concentrar na luta política, era o nosso papel, mas todo mundo lembra de como o governo na época se incomodou com o show do Caetano, do Gil e dos Mutantes. [...]”

²¹⁹ Depoimento de Karim, em entrevista concedida à autora em 16/01/2009.

²²⁰ Depoimento de Fulvio – nascido em 1972, sempre foi morador de São Miguel Paulista e nos anos 80 trabalhava como bancário –, em entrevista concedida à autora em 07/02/2009.

²²¹ Legião Urbana. **Tempo Perdido**. Álbum “Dois”. EMI-ODEON. 1986.

²²² Uma das bandas do chamado “rock de Brasília” que teve como vocalista e líder o cantor Renato Russo, além de Dado Villa-Lobos (guitarra), Marcelo Bonfá (bateria) e Renato Rocha (contrabaixo). Com o fim da banda Aborto Elétrico, formada por Russo no final dos anos 70, da qual, além desta, o *Capital Inicial* e a *Plebe Rude* também saíam, a *Legião Urbana* conseguiu ser uma das bandas de sucesso do *rock* nacional dos anos 80 que mais influenciou e traduziu os pensamentos e os sentimentos dos jovens de sua geração. Lançaram o seu primeiro LP – intitulado com o nome da banda – em janeiro de 1985, para no ano seguinte lançarem o segundo intitulado simplesmente de *Dois*, ultrapassando a significativa venda das 800 mil cópias mesmo sendo uma banda de *rock*. Iniciava-se com estes dois primeiros discos, lançados pela EMI-ODEON, uma trajetória de sucesso que só terminou em 1996 quando Renato Russo morreu devido a complicações geradas pelo vírus HIV, do qual era portador desde o início da década de 90. Cf.: DAPIEVE, Arthur. Op. cit., 2005. p.129.

O *rock* incomodou... Incomoda também a nossa força de expressão e nós precisamos dessa bandeira, afinal o Brasil inteiro está nas mãos do FMI, como podemos ficar contra um empresário que promove um evento de *rock*? É ridículo!²²³

Ajudando a delinear este contexto, São Paulo, entre outras cidades, foi palco para que as transformações comportamentais e várias outras se manifestassem com força considerável. O suficiente para que se pudesse notar a aparição de diversos grupos formados por jovens que se identificavam entre si através de símbolos acessíveis às experiências juvenis da década, muitas vezes traduzidos naquilo que preferiam consumir. O “consumo” da música – se vista como um produto cultural – pode ser considerado um dos mais fortes.

Os grupos que se constituíram em torno de determinados estilos musicais nos anos 80, foram classificados por muitos como “tribos urbanas”, tamanho o destaque atribuído à sua caracterização no momento da aparição pública na cidade. Isso porque:

[...] no contexto das sociedades indígenas “tribo” aponta para alianças mais amplas; nas sociedades urbano-industriais evoca particularismos, aponta para alianças mais amplas; nas sociedades urbano-industriais evoca particularismos, estabelece pequenos recortes, exhibe símbolos e marcas de uso e significado restritos”.²²⁴

Neste período, grande parte da juventude brasileira assimilou e escolheu o *rock* como a sua música de protesto, destacando-se aí São Paulo, Rio de Janeiro e Brasília. A representatividade deste tipo de música foi desmedida, principalmente porque o *rock* se popularizou no Brasil a ponto deste ritmo híbrido configurar-se, nos anos 80, como uma vertente musical que chegou a tocar em quase todas as rádios da cidade e em todos os outros meios de comunicação massivos. Já se discutiu que essa assimilação do *rock* pelas juventudes mundiais pode-se encaixar na cultura de massas, fomentada pela indústria cultural, mas isso não tirou os significados imputados à sua recepção pelos sujeitos. Tanto que este ritmo teve um caráter histórico importante para a juventude que o aderiu naquele momento.

²²³ **Folha de São Paulo**. 13 jan. 1985. Banco de Dados de São Paulo.

²²⁴ MAGNANI, José Guilherme C. Tribos Urbanas: Metáfora ou Categoria. **Cadernos de Campo – PG/Antropologia** (FFCLH/USP), São Paulo, ano 2, n. 2, p.48-51, 1992.

2.2 Pós-Modernidade: “O Concreto Já Rachou”²²⁵

A pós-modernidade representa o momento histórico preciso em que todos os freios institucionais que se opunham à emancipação individual se esboroam e desaparecem, dando lugar à manifestação dos desejos subjetivos, da realização individual, do amor-próprio. As grandes estruturas socializantes perdem a autoridade, as grandes ideologias já não estão mais em expansão, os projetos históricos não mobilizam mais, o âmbito social não é mais que o prolongamento do privado [...].²²⁶

Nesta citação pode-se encontrar a tradução do que consegue dar sentido às muitas manifestações juvenis que ganharam vida nos anos 80. Os sentimentos que moveram as juventudes deste período foram muito mais subjetivos do que sociais. A liberdade, tão procurada antes, mostrava-se palpável agora com o processo de abertura política e as identidades e identificações assimiladas por esta parcela das populações urbanas não podiam estar fechadas dentro de nenhum modelo predeterminado por quem quer que fosse.

A liberdade de ser ou não ser, gostar ou não gostar, querer ou não querer passou a estar acima de qualquer ideologia política ou social. O mundo assistia a derrocada do Socialismo e a nova ordem mundial, traduzida pela globalização, se autoproclamava avassaladoramente redentora do capitalismo, o que aclarava a falência de projetos modernizantes em países como o Brasil.

O marco temporal da pós-modernidade ou da modernidade tardia²²⁷ não se encaixa por completo nos anos 80, mas sim nos anos 60²²⁸. Isso se explica porque foi neste momento que as noções de identidade social já estabelecidas foram abaladas por inúmeros movimentos provenientes dos mais diversos grupos, outrora marginalizados na sociedade. Dentre eles, pode-se elencar os que deram voz ativa aos sujeitos históricos adeptos do antirracismo, do pacifismo e do feminismo, enfatizando-se que, cada qual ao seu modo, conseguiu renovar conceitos já cristalizados e, assim, dar visibilidade e identificação aos grupos sociais emergentes na intrincada teia das relações sociais que os permeiam. Nos anos 80, o ocorrido foi que estas mudanças engendradas antes puderam não só ser experimentadas pelos sujeitos, porém sentidas e ressignificadas mediante o contexto da época.

²²⁵ Nome do primeiro LP da *Plebe Rude*.

²²⁶ LIPOVETSKY, Gilles. **Os Tempos Hipermodernos**. São Paulo: Bacarolla, 2004. p.23.

²²⁷ Cf.: HALL, Stuart. Op. cit., 1992.

²²⁸ Cf.: Ibidem.

O tédio da imobilidade do que é sólido²²⁹ não consegue mais atrair os sujeitos que constroem a “modernidade líquida”. A justificativa plausível para tal afirmação é a de que nestes tempos, “[...] o indivíduo já ganhou toda a liberdade com que poderia sonhar e que seria razoável esperar [...] e os princípios universais contra os quais se rebelar estão em falta [...]”²³⁰, o que faz com que as identidades e identificações engendradas ou assimiladas pelos sujeitos sejam tão fluídas quanto as estruturas que sustentam este mundo pós-moderno.

Em muitas das canções do *rock* brasileiro da década de 80, pôde-se traduzir sentimentos inerentes à pós-modernidade, se vista como o momento em que as decepções experimentadas se tornaram frequentes nas vivências históricas. Estas mudanças traduzidas nas canções puderam, por um lado, denotar o que se tinha de original e inovador através da liberdade que as inspirava. Mas, por outro, consegue-se perceber nelas um sentimento de perda inerente aos ventos soprados pela pós-modernidade, muito fortes nestes anos vividos e sentidos pelos seus autores. Em 1985, a banda *Legião Urbana* sinalizava isto em uma de suas canções:

Não estatize meus sentimentos
Pra seu governo, o meu Estado
É independente...
Já estou cheio de me sentir vazio,
Meu corpo é quente, estou sentindo frio
Todo mundo sabe, ninguém quer mais saber
Afim de amar ao próximo é tão modé...²³¹

O título desta canção – *Baader Meinhof Blues* – é uma clara citação ao movimento guerrilheiro promovido por uma facção do Exército Vermelho Alemão, denominada Baader Meinhof devido ao nome de alguns de seus líderes. Inspirada no movimento estudantil de esquerda que tomou conta do mundo nos anos 60, tal facção foi criada em 1970, teve duração efêmera, porém, ainda assim, conseguiu influenciar e “bestificar” até as gerações posteriores com seu espírito de luta.

Porém, em plena década de 80, o título desta canção já não denotava o mesmo sentido para os sujeitos históricos que a ouviam. Esta letra é a fala de um

²²⁹ Ainda refletindo sobre os efeitos da pós-modernidade sobre as identidades, pode-se considerar a contemporaneidade como sendo uma época em que os sólidos passaram por um processo de derretimento, dando espaço privilegiado à fluidez inerente aos líquidos. Esta liquefação que dá a tudo o que já pareceu sólido algum dia as características de fluído, passa a ser então a principal característica da modernidade “líquida”. Cf.: BAUMAN, Zigmunt. Op. cit., 2001.

²³⁰ BAUMAN, Zigmunt. Op. cit., 2001. p.30.

²³¹ Legião Urbana. **Baader Meinhof Blues**. Álbum “Legião Urbana”. EMI-ODEON. 1985.

sujeito que já está reconhecidamente livre das amarras do Estado ou de outra qualquer, porém preso aos efeitos da solidão inerentes ao individualismo²³² pós-moderno. Isso fez emergir a figura de um ser livre e vazio no sentido corporativo do termo. As comunidades alternativas dos anos 60 e 70 haviam cedido lugar a uma legião de jovens que desacreditavam no futuro e que dele não esperavam muita coisa. O passado ficara para trás e o presente não lhes oferecia *presente* algum.

O trecho escolhido desta canção é ao mesmo tempo protesto e constatação. Protesto, quando se consegue notar o significado contrário a qualquer tipo de ataque ou burocratização da liberdade conquistada, e constatação, quando se percebe que os mesmos signos que dão vida ao ser livre também o colocam na solidão e o fazem ver o amor sob uma ótica romântica e longínqua de suas práticas cotidianas.

O sentimento de solidão não passou despercebido, ao contrário disso, acabou por servir de inspiração a muitos outros artistas que, em suas canções, gritaram suas críticas, suas dúvidas, seus anseios e extravasaram suas almas solitárias contestando, protestando por si e também por milhares de fãs que lhes faziam coro porque também se sentiam da mesma forma e acabavam sendo representados por eles.

Os modos de recepção e interpretação de determinados tipos de arte fizeram parte deste cenário. Observa-se que muitos sujeitos históricos que viveram os anos 80, fizeram do *rock* brasileiro o porta-voz de seus anseios, de suas angústias, de seus protestos. A identificação de muitos daqueles sujeitos juvenis com os jovens compositores daquelas canções foi muito significativa e pode ser notada em algumas memórias:

[...] Muitas músicas falavam do que eu era [...] era como se fosse um espelho, parecia que estavam falando de mim [...]. A identificação com essa música vinha mais por causa da contestação também [...].²³³

Lembro que quando eu ouvi pela primeira vez a música *Núcleo-Base do Ira!* Senti calafrios. A mesma coisa acontecia quando eu ouvia *Pátria Amada* dos *Inocentes* ou *Até quando esperar* da *Plebe Rude*. O nome do disco desta banda me dizia alguma coisa diferente que na época eu não sabia

²³² LIPOVETSKY, Gilles. Op. cit., 1999. p.284.

²³³ Depoimento de Reginaldo, em entrevista concedida à autora em 28/01/2009.

explicar direito, *O concreto já rachou*, parecia que uma coisa muito inovadora estava acontecendo naquela época.²³⁴

Eu acho que os grupos daquele período falavam da nossa realidade econômica, política e também dos sentimentos dos jovens. As dúvidas, as neuras estavam todas lá.²³⁵

As agruras provocadas pelas diversas crises dos tempos pós-modernos inferiram em muitos daqueles sujeitos históricos juvenis a sensação de um futuro incerto o bastante para se sonhar com sociedades ideais. A situação os impelia a vê-la, pensá-la e tentar entendê-la e isso não significou passividade por parte daqueles sujeitos em nenhum momento. A frustração e a exaltação do individualismo não foram exclusividade da década de 80, mas nota-se que nestes anos se chegou ao cume de tais sentimentos.

Sei que em busca do futuro
Podemos fazê-lo mudar
Mas como eu saberia
Que decisão seria
Qual caminho pela frente
devo tomar...
Só que o tempo corre
E batidas marcadas
Não sincronizam mais
Com o coração.²³⁶

Para onde ir, o que fazer, no que acreditar viraram perguntas constantes no rol de indagações de muitos componentes das juventudes urbanas da década, fenômeno bem aparente nas periferias, já que são nelas que “[...] as tradições ainda não se foram e a modernidade não terminou de chegar”.²³⁷ Na canção da banda *Plebe Rude*²³⁸ pode-se perceber estas questões, o sujeito que fala através dela não

²³⁴ Depoimento de Rosilene, em entrevista concedida à autora em 22/03/2009.

²³⁵ Depoimento de Nilza, em entrevista concedida à autora em 25/06/2009.

²³⁶ Plebe Rude. **Tempo ao Tempo**. Álbum “Plebe Rude”. EMI-ODEON. 1988.

²³⁷ GARCIA CANCLINI, Nestor. Op. cit., 2000. p.17.

²³⁸ Uma das bandas que foram formadas na Brasília dos anos 80 e que traduziu as revoltas de muitos sujeitos juvenis, tipicamente brasilienses, mesmo quando não haviam nascido ali, como no caso de seus componentes, Philippe Seabra (vocal e guitarra), André Mueller (contrabaixo), Gutje (bateria) e Jander Bilaphra (vulgo, Ameba; guitarra e vocais). Junto com as bandas emergidas do *Aborto Elétrico* e da *Blitz 64*, ou seja, a *Legião Urbana* e o *Capital Inicial*, a *Plebe Rude* nasceu no ano de 1981, inspirada também pelo movimento *punk*. O grupo teve muitos problemas com a polícia e a censura por causa de suas letras de claros conteúdos políticos como *Vote em branco*, por exemplo. Porém, mesmo assim seguiu carreira e gravou o seu primeiro disco intitulado *O concreto já rachou* pela EMI-ODEON, em 1986. Este Mini-LP trazia apenas seis músicas, entre as quais figuraram canções poderosas como *Até quando esperar* (presente nas memórias de quase todos os entrevistados deste trabalho), e *Proteção*. A banda conquistou um público fiel não só em sua cidade natal, mas também no sudeste e gravaram outros dois discos de considerável sucesso entre os fãs do *rock* nacional da década. Entretanto, na década de 90, foi encaminhando-se rumo a um fim que não fora assumido

consegue vislumbrar caminhos de rotas definidas para seguir. Ele enfatiza que as “batidas marcadas não sincronizam mais com o coração”, num desabafo que se aproxima do tédio e da incerteza que o guiavam naquele momento.

Para muitos daqueles sujeitos, a impressão que se tinha era a de que o tempo parecia estar ruindo e, com ele, os sonhos de outras juventudes que já haviam vislumbrado antes um mundo mais justo. Os ideais de mundo nas representações dos jovens da década de 80, em um contexto que parecia não ter muitas perspectivas de mudanças, haviam se transformado em pretérito imperfeito. Os mundos particulares é que se mantiveram no presente.

Se o mundo é mesmo
Parecido com o que vejo
Prefiro acreditar
No mundo do meu jeito
E você estava
Esperando voar
Mas como chegar
Até as nuvens
Com os pés no chão...
O que sinto muitas vezes
Faz sentido e outras vezes
Não descubro um motivo
Que me explique porque é
Que não consigo ver sentido
No que sinto, que procuro
O que desejo e o que faz parte
Do meu mundo...²³⁹

O sujeito juvenil inserido no enredo desta canção se depara com um mundo no qual não pretendia estar porque ele parecia contrastar com a representação que ele fazia, até então, de tudo. Assolado pelas dúvidas que o fizeram perder os referenciais de mundo, ele procura um sentido para a sua existência neste contexto e por não encontrar, prefere acreditar nos ideais de mundo que construiu. O individualismo ganhou espaço amplo o suficiente para se corporificar em manifestações culturais como nesta canção, o que não pode ser confundido com ausência de senso crítico ou de contestação.

As inquietações de boa parcela dos jovens locais podem ser colocadas em consonância com as tendências de outros quando se reflete sobre rebeldia e

publicamente, tanto que voltaram a gravar outros discos até 2006, contudo sem a repercussão do início. Cf.: DAPIEVE, Arthur. Op. cit., 2005. p.168.

²³⁹ Legião Urbana. **Eu era um Lobisomem Juvenil**. Álbum “As Quatro Estações”. EMI-ODEON. 1989.

contestação através de movimentos culturais relacionados à música. Grupos juvenis de aparição espetacular tomaram conta das ruas dos grandes centros urbanos mundiais neste período e o Brasil não fora excluído deste fenômeno.

Sobretudo, o individualismo parecia ser a nova bandeira destes jovens o que suscitou muitas críticas. Nesta década, o Brasil estava começando a rever as cores da democracia, ainda que um pouco turvas, neste contexto, as noções corporativistas de juventude cederam espaço às especificidades de cada um dos sujeitos nele inseridos. As lutas e as demandas sociais haviam se diversificado o bastante para se comprimirem num único ideal de mundo, já que:

[...] as promessas de que após a tomada de poder todos os problemas seriam resolvidos se revelaram falsas. Os levantes populares contra o poder pretensamente revolucionário deixaram claro que grande parte do povo, sobretudo os jovens, estava insatisfeita e desesperada, disposta mesmo a morrer em protestos contra regimes pelos quais outros jovens se deixaram matar uma geração antes. Aos poucos a tomada do poder como via rápida para um mundo melhor foi perdendo adeptos. Quando Gorbachev iniciou a *Glasnost*, em 1985 e, em seguida, levantes populares em toda a Europa Oriental eliminaram o comunismo soviético, a maioria dos redutos da revolução via tomada do poder caiu.²⁴⁰

Percebe-se com isso que qualquer limitador da liberdade conquistada não poderia conviver mais com os ideais de mundo constituído pelos jovens que viveram a década de 80. No Brasil, as pessoas voltavam a poder se expressar com certa liberdade. A ecologia, os movimentos antinucleares ou o ataque à censura oficial e social detinham o poder de congregar mais jovens do que os anseios socialistas que já haviam movido outros antes.

O contexto político mudara e as formas de participação política e social também estavam em transformação. Os “novos” tempos traziam para muitos uma incrível nostalgia dos anos sessenta, quando boa parcela da juventude de classe média pareceu focar-se num ideal comum de mudar o mundo para o que parecia ser melhor, através de ações efetivas, traduzidas principalmente por meio dos atos do movimento estudantil.

As memórias conseguem dar visibilidade a tal percepção:

²⁴⁰ SINGER, Paul. A Juventude Como Coorte: Uma Geração em Tempos de Crise Social in ABRAMO, Helena Wendel; BRANCO, Pedro Paulo Martoni (orgs.). **Retratos da Juventude Brasileira**. Op. cit., 2005. p.31.

[...] Na época, para aquela geração, foi a primeira experiência de contestação porque vinha-se de uma Ditadura e ninguém sabia o que era aquilo: ir pra rua contestar. Então, independente da influência da mídia que teve na época, foi importante. Não dá pra imaginar hoje uma atitude política de contestação como existia nos anos 60 que era uma época em que as pessoas estavam realmente ligadas no que tava acontecendo, tinham uma visão mais profunda, embora não tivesse o volume de informação que nós temos hoje que... esse vazio que ficou nesses 20 anos de regime militar tirou isso da gente. Depois, nos anos 80, 90 veio a questão do trabalho, da especialização [...] A nossa geração perdeu isso... Nós somos frutos da nossa época [...].²⁴¹

Nos anos 70 e 80 a categoria juventude passou a ter maior abrangência nas classes populares, enquanto nos anos 50 e 60 esta havia se limitado ao setor estudantil²⁴² personificado nas elites que tinham acesso às universidades. No decorrer da década de 80, limitar a aparição do jovem, enquanto sujeito histórico participante, aos muros destas instituições de ensino se esvaziara de sentidos.

A intensiva incorporação ao mercado de trabalho e de consumo, a ampliação do contato com a escola e a intensificação da relação com os meios de comunicação são processos que, durante os anos 70, concorreram para compor uma nova vivência, com atividades e aspirações peculiares, entre os jovens de famílias urbanas de baixa renda.²⁴³

Com isso, “[...] o setor juvenil se diversifica, inclusive com manifestações produzidas por grupos de origem sociais as mais distintas [...]”²⁴⁴ e os sentidos que se atribuíam à categoria juventude também se modificaram para dar vazão às diversas juventudes que emergiram daí em diante.

No entanto, parece que, devido a uma ideia paradigmática de juventude ideal, qualquer juventude pós-60, se vista por este ângulo, somente se constituiria como política e socialmente “correta” se herdasse o legado de participação e as formas de contestação juvenis usadas naquela década. A juventude dos anos 60 transformara-se numa espécie de modelo juvenil, visão esta que passou a dificultar a assimilação e aceitação das novas e outras juventudes que trouxeram consigo inovações nas formas de contestação.

²⁴¹ Depoimento de Reginaldo, em entrevista concedida à autora em 28/01/2009. Nesta declaração, o entrevistado faz uma alusão ao movimento dos estudantes, no início da década de 90, pelo *Impeachment* do presidente Collor, ocasionado por denúncias de corrupção em seu governo.

²⁴² ABRAMO, Helena Wendel. Op.cit., 1994. p.55.

²⁴³ Ibidem. p.56.

²⁴⁴ Ibidem. p.55.

Sabe-se que “[...] a noção de juventude é socialmente variável”²⁴⁵ e, além disso,

[...] os movimentos juvenis dos anos 60 [...] devem ser vistos como produto de um momento social bastante peculiar, no qual a geração juvenil problematiza toda uma gama de valores e instituições da ordem social vigente [...]. Assim, as comparações dos jovens dos anos 80 com os dos anos precedentes [...] tem de levar em conta que se trata agora de uma outra conjuntura social, que coloca outra questões às novas gerações; e que estas encontram outros ângulos para problematizá-las, outras possibilidades de equacioná-las e outras formas de expressá-las.²⁴⁶

Estas asserções se encaixam muito bem como respostas às indagações e críticas que ainda se costumam fazer às gerações de jovens posteriores a dos anos 60, pois com relação aos anos 80:

[...] o ponto de vista mais generalizado era o de que essa geração jovem – nascida e criada numa sociedade marcada pela importância da mídia e do consumo, e pelo autoritarismo, que obliterou as possibilidades de expressão crítica – teria se tornado incapaz de formular qualquer tipo de saída inovadora, subjugada que estava aos valores sociais vigentes: *a geração AI-5, a geração Coca-Cola* [...].²⁴⁷

Negando tal evidência, muitos destes sujeitos sociais juvenis urbanos passaram a construir formas de contestação alternativas para responder as questões do seu tempo. As manifestações culturais, às quais muitos deles se entregaram nos anos 80, foram engendradas pelos próprios para dar vazão ao espírito contestador juvenil, já que motivos para protesto não lhes faltava. Entre estas manifestações, a música foi uma das mais profícuas.

As manifestações musicais já eram usadas como uma constante forma de contestação e protesto mundo afora. Se nos anos 50 o *rock* surgiu como um ritmo carregado de elementos que dificultariam a sua aceitação pública, nos anos 60 e 70 ele foi assimilado, reproduzido e comercializado com ampla adesão popular pelo mundo. Neste processo se renovou e demarcou o seu território, quase sempre beirando ao marginal, para nos anos 80 se travestir em roupas e atitudes que vivificariam ainda mais o seu caráter contestador. Foi este um dos atrativos principais para a adesão de muitos jovens da década ao ritmo.

²⁴⁵ ABRAMO, Helena Wendel. Op. cit., 1994. p.01.

²⁴⁶ Ibidem. p.52

²⁴⁷ Ibidem. p.XII.

O Brasil da transição²⁴⁸ não poderia ter mais as juventudes dos anos anteriores aos 80, nas universidades, no movimento estudantil ou nas ruas, como cobravam alguns. Eram outros tempos, outro momento histórico. Porém, as que atuaram nesta década estiveram repletas de sujeitos sociais ativos, que ao contrário da ótica de alguns de seus críticos, contribuíram muito para a politização e para o desenvolvimento da consciência crítica nas gerações posteriores.

Um trecho de uma canção dos *Titãs* ajuda a compor a resposta a esta questão:

Sinto no meu corpo a dor que angustia
A lei ao meu redor, a lei que eu não queria
Estado Violência, Estado Hipocrisia
A lei que não é minha, a lei que eu não queria²⁴⁹

Este trecho da canção aponta para um sujeito social que sabe bem o estado em que se encontra e o local social que ocupa na sociedade. Ele fala de um lugar bastante desconfortável, no qual a hipocrisia impera ao lado da violência ainda presente nas representações juvenis da década, já que esta canção fora composta apenas um ano depois do fim da era dos governos militares e numa época em que a transição para a democracia ainda não havia se consolidado, além de aludir à revolta pela prisão,²⁵⁰ por porte de drogas, de dois membros da banda que a gravou pouco tempo antes.

A própria eleição de 1985 ainda fora feita de forma indireta e a censura permanecia forte. É uma canção de protesto contra uma estrutura que não o agradava enquanto ser individual por privar-lhe de sua liberdade e adequá-lo às normas estabelecidas por outros. Mas ao passo que foi posta a público, denota a propensão à expectativa de aderência de outros jovens sujeitos históricos que se sentiam do mesmo jeito e também ocupavam este lugar social.

Estes sujeitos históricos não precisavam mais ter um ideal comum para contestar o que não lhes agradasse ou lhes limitasse a liberdade conquistada. O momento histórico brasileiro, pós-ditadura, não incitava maiores contestações como já havia incitado anteriormente, quando as “tribos” ainda não existiam, a ideia de

²⁴⁸ RODRIGUES, Marli. Op. cit., 1990.

²⁴⁹ Titãs. **Estado Violência**. Álbum “Cabeça Dinossauro”. WEA. 1986.

²⁵⁰ DAPIEVE, Arthur. Op. cit., 2005. p.95-6.

juventude parecia única e as suas vozes uníssonas. Porém, os quereres individuais também podem fomentar protestos.

Os parâmetros usados pelas gerações pós-modernas, dialeticamente, escapam a qualquer paradigma. Em tempos de globalização, os sujeitos aprenderam a usar os estímulos sociais vigentes para criar e recriar modos de manifestações contrárias. A importância do “ser individual” extrapolou os limites impostos pelo “ser social”²⁵¹, o que abriu um espaço muito amplo às transformações de cunho individual.

A liberdade que tantas pessoas haviam clamado nas duas décadas precedentes era palpável na década de 80. Expressar que aquele mundo não estava a contento passou a ser uma prática constante, principalmente através de atividades artísticas como o teatro ou a música²⁵². A ameaça nuclear, a questão ecológica, o racismo, a fome, o desemprego, os padrões sociais estabelecidos, as mazelas políticas e inúmeros outros problemas eram latentes o suficiente para denotar que o sonho havia mesmo acabado, mas os motivos para contestações, não.

Os mecanismos de contestação ganharam nova roupagem, outros sentidos e personagens que, apesar das “caras” pintadas com as cores do individualismo, responderam às demandas sociais de seu tempo, por meio de novas formas de reivindicação. Longe de significar alienação, os ideais coletivos de revolução foram se perdendo e sendo reencontrados de maneiras diferentes nos caminhos traçados pelos sujeitos inseridos no mundo pós-moderno.

[...] Desde pequenos só comemos lixo comercial e industrial
 Mas agora chegou a nossa vez
 Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês
 Somos os filhos da Revolução, somos burgueses sem religião
 Somos o futuro da nação
 Geração Coca-Cola
 Depois de 20 anos na escola não é difícil aprender
 Todas as regras do seu jogo sujo, não é assim que tem que ser?
 Vamos fazer nosso dever de casa e aí então vocês vão ver
 Suas crianças derrubando reis
 Fazer comédia no cinema com as suas leis [...]²⁵³

²⁵¹ LIPOVETSKY, Gilles. Op. cit., 1999. p.253.

²⁵² Cf.: BRYAN, Guilherme. Op. cit., 2004.

²⁵³ Legião Urbana. **Geração Coca-Cola**. Álbum “Legião Urbana”. EMI-ODEON. 1985.

Esta canção chamada *Geração Coca-Cola* soa como uma crítica e ao mesmo tempo como uma justificativa para os modos de agir do jovem daquela época. O sujeito juvenil nela inserido critica a sociedade de consumo e aponta o poder da TV em sua vida, o colocando em contato constante com o que ele chama de “lixo comercial e industrial”. Ele se percebe como um dos “filhos da Revolução”, provavelmente se referindo ao Golpe de 1964.

Assim sendo, aponta a instituição escolar como uma das responsáveis pela reprodução de um comportamento específico em si, mas, ao mesmo tempo, passa a impressão de estar consciente disso e avisa que tudo pode ser mudado. Ele se coloca como alguém que poderá fazer uso do próprio sistema que o formou para se contrapor a ele quando diz que cumprirá as suas regras conotadas no “dever de casa”, para depois “fazer comédia no cinema com as suas leis”.

Percebe-se que as mudanças, para este sujeito histórico, poderiam acontecer pelas vias artísticas quando ele se refere ao cinema e por estar cantando esta ideia em uma canção de *rock*, o que pode ser visto como uma inovação nas representações de transformações sociais e de contestação.

A década de 80 foi marcada pelas transições, principalmente na América Latina, em seus processos de abertura política decorrentes dos golpes de Estado dados em diversos países desta parte do continente. Neste contexto, o “velho” e o “novo” lutavam para se sobressair dos escombros pós-modernos que privilegiaria não se sabia bem o quê.

Bem vindo micro, não sei pra que te apresentar
 Ele fará tudo por você, no seu lugar
 Baixa, baixa, baixa o nível um pouco mais
 Nova era tecno te deixou pra trás
 Eu quero ser um técnico, apertar botões no meu robô
 Informações ao meu dispor, porque o futuro já chegou.
 Vem brincar com o novo brinquedo
 Antes que ele acabe por querer
 Brincar com você!
 Baixa, Baixa, Baixa
 O nível um pouco mais
 Nova era tecno
 Te deixou pra trás
 Na nova era tecno
 Quem é culpado pela ação?
 Operador ou o robô?
 Na primeira revolução industrial
 A máquina substitui o trabalho braçal

Na segunda revolução industrial
A máquina substitui o trabalho mental.²⁵⁴

O futuro, tão difundido imaginariamente através das telas de cinema, havia chegado nos anos 80 e, com ele, os frutos da revolução tecnológica do pós-guerra que agora adentravam também as periferias mundiais. A canção intitulada *Nova era tecno* foi gravada em meados da década e se coloca como uma crítica ao papel que o microcomputador já vinha ocupando em algumas sociedades da época. Ela aponta, de uma maneira um pouco apocalíptica, o poder desta nova máquina, alertando para uma “revolução” na qual o “trabalho mental” poderia ser substituído por ela.

Nota-se que as temáticas das canções incluíam assuntos diversos e pertinentes à época, os comentando de maneira direta e, constantemente, através de um olhar crítico. Apesar disso, entende-se que o idealismo que já havia conseguido congregiar juventudes estava cada vez mais distante daqueles sujeitos históricos. A iminente ausência de futuro na qual o mundo parecia haver mergulhado com a decadência das utopias, atingiu o jovem urbano. Este, em meio às crises política, econômica e social e ainda assolado pelos sentimentos de solidão trazidos pela individualidade exacerbada, via-se um tanto perdido. O protesto individual passou a ser a saída rápida para quem tinha tanto a dizer.

Meu corpo não é meu, meu coração é teu
Atrás de portas frias o homem está só...
Homem em silêncio, homem na prisão
Homem no escuro, o futuro da nação²⁵⁵

Continuando a última canção citada dos *Titãs*, o sujeito social encarnado nela se sente solitário e preso dentro de si mesmo, parece não ter mais com quem contar e, por estar neste estado, não consegue se imaginar sendo o “futuro da nação”, não vê saída. Subentende-se, assim, ser este um sujeito jovem, que ainda não chegou ao que seria o futuro, à vida adulta. Não apenas nesta, mas em muitas outras canções de *rock*, a angústia aguçada neste período se fez presente, o que fez deste estilo musical porta-voz dos anseios, sentimentos e protestos mais sinceros provindos dos jovens urbanos de cidades como a São Paulo da década, por exemplo.

²⁵⁴ Plebe Rude. **Nova Era Tecno**. Álbum “Nunca fomos tão brasileiros”. EMI-ODEON. 1987.

²⁵⁵ Titãs. **Estado Violência**. Álbum “Cabeça Dinossauro”. WEA. 1986.

Criar canções que retratassem o amor foi uma das permanências, já que, além de outras coisas, este é um caminho fácil para o sucesso. Porém, nesta década, outras temáticas foram recorrentes para poder representar um sujeito social que queria cantar, além de seus amores, o seu asco, a sua crítica, o seu pensar sem censuras. Com a fluidez dos “novos” tempos não se podia esperar muita elaboração. A experiência exigia pressa.

Pra que escolas e faculdades? Não há nada pra aprender
 Eu já não vejo, eu já não penso, já não consigo escrever
 Sou faixa-preta, toco guitarra, um dia vou pular de asa
 Durmo de dia, trabalho a noite, nem sei se volto pra casa
 Não há mais festa, nem carnaval
 Acho que eu fui enganado
 Me diga as horas, eu vou embora
 Hoje eu to atrasado
 Olho pro trânsito, olho o sinal, ta tudo engarrafado
 Vídeos-cassetes, computadores e homens codificados [...].²⁵⁶

Nesta canção simplesmente intitulada de *Hoje* (o título já a destitui das visões de futuro), o sujeito social do qual ela trata tem muita pressa, está atrasado, parece estar perdendo algo muito importante para a sua vida, todavia não demonstra onde quer chegar e nem depositar confiança no futuro. Questiona a existência das instituições de ensino que, para ele, perderam o sentido de existir, já que as novas tecnologias parecem estar tomando o lugar da tradição escolar e da própria vivência humana. Percebe-se aí mais uma das características da década de 80: a efemeridade da vida cotidiana frente às tecnologias que começaram a adentrar cada vez mais os lares e as vidas das pessoas.

O desenvolvimento tecnológico não foi exclusividade da década de 80. Há tempos as máquinas já haviam entrado na vida das pessoas e em suas casas. A televisão quando surgiu, causou uma revolução nos estilos de vida do homem moderno. Contudo, a chegada dos microcomputadores, vídeos-cassetes e vídeos-*games* às casas das pessoas nesta década apresentou-se como uma quebra na tradição seguida pelas pessoas até ali.

As identidades juvenis dos novos tempos acompanhavam o seu ritmo frenético e, assim, fugiam das amarras do preconcebido. Mostravam-se tão efêmeras como as fugidias visões de um futuro bem presente e de contornos um

²⁵⁶ Camisa De Vênus. **Hoje**. Álbum “Batalhões de Estranhos”. WEA. 1984.

tanto duvidosos. As relações entre o local e o global, inerentes a este contexto, não se dissiparam, o que jamais ocorrerá, mas miscigenaram-se tanto que é difícil fazer distinções neste sentido sem cair nas armadilhas do anacronismo comum quando um saudosismo crônico nos impele a dizer que “no meu tempo não era assim”. Decorrente da dialética que move as relações históricas e às relações vividas pelos sujeitos que as transformam constantemente, pode-se inferir que não era mesmo.

2.3 BRock²⁵⁷: As Raízes Fincadas no Punk

A criação da gravadora *Som Livre*,²⁵⁸ no início dos anos 70, fez com que o mercado fonográfico brasileiro ganhasse uma nova configuração. As vendas de LPs aos componentes dos setores populares aumentaram consideravelmente nesta década, já que a Rede Globo que “[...] detinha praticamente oitenta por cento da audiência televisiva brasileira, se torna responsável por uma massiva divulgação de sua produção fonográfica, em telenovelas ou em *spots* comerciais para a venda dos LPs [...]”²⁵⁹ da Som Livre.

Com a maciça entrada dos jovens e adolescentes brasileiros no mercado de trabalho e, conseqüentemente, no mercado consumidor, o consumo massivo dos produtos culturais aumentou bastante entre esta parcela da população dos centros urbanos do país. Isto, além de somar-se a este mercado, e à existência dos demais consumidores aos quais a música pudesse atrair (que não eram poucos mediante ao alcance popular das trilhas sonoras das novelas televisivas), pôde representar que a conexão entre os vários aparelhos midiáticos inseridos nesta relação garantia sucesso.

Nesta nova fase do mercado fonográfico local configurado como grande empresa passou a haver “[...] uma extrema profissionalização de todas as etapas que envolvem produção/divulgação de um álbum [...]”,²⁶⁰ já que este era um “filão” de investimentos com retornos de capitais promissores. Esta se transformou numa tarefa cuidadosamente estudada para garantir o sucesso do “produto” final.

²⁵⁷ Termo criado pelo jornalista Arthur Dapieve para se referir ao *rock* brasileiro dos anos 80.

²⁵⁸ Gravadora vinculada à Rede Globo, especializada em lançamentos de trilhas sonoras de novelas da emissora.

²⁵⁹ JANOTTI JR, Jeder. Op. cit., 2003. p.61.

²⁶⁰ Ibidem.

Acrescentando-se a isto, a figura do produtor musical passou a ser imprescindível a quem almejasse alcançar sucesso na cena musical. Além do processo de criação experimentado pelo artista para dar vida à sua arte, a produção, no campo musical, teve um papel fundamental, pois o produtor é:

[...] o detentor dos conhecimentos técnicos e padronizados através dos quais o produto cultural será finalmente produzido e lançado no mercado. Deste modo, o embate entre o produtor e o artista expressa a tensão existente no interior da indústria cultural, que tende a ver na criação do artista sua “salvação” e seu “calvário”, buscando de todo modo a padronização das formas de criação, algo que não pode realizar com total eficiência sob pena de entrar em crise.²⁶¹

Todo este trabalho em conjunto, embora, por vezes, se processasse em meio às tensões provocadas pelas subjetividades conflitantes dos sujeitos nele inseridos, fez com que, a partir daquela década, o país passasse a ocupar posições de destaque no mercado fonográfico mundial. “[...] De cerca de 11 milhões de LPs vendidos em 1972, o Brasil passa a cerca de 39 milhões já em 1979, quando alcança, então, a quinta posição nos índices mundiais de vendagem [...]”.²⁶²

O *rock* ainda não apresentava grandes proporções de vendas neste mercado crescente, já que a MPB, o samba, as trilhas sonoras das novelas compostas por canções internacionais repletas de símbolos de apelo popular, além das chamadas músicas “bregas”, eram as grandes vedetes das gravadoras da época.

No entanto, o início da década de 80 representou uma considerável mudança neste contexto. O *rock* brasileiro começou a conquistar um espaço sem precedentes nas gravadoras de grande porte. Inúmeras bandas e cantores novos surgiram nas mais diversas capitais do país e se proliferaram como nunca fora visto antes.

Mas não se deve pensar que o *boom* do *rock* brasileiro dos anos 1980 se deu à revelia do que se passava em outras partes do mundo. Ele foi um fenômeno local, mas extremamente conectado à cultura global, tendo em vista que, na mesma época, houve o estouro do *rock* inglês, da *New Wave* e da consolidação do *Heavy Metal*.²⁶³

Assim, para que este fenômeno fosse possível, é necessário ressaltar que, do *rock* internacional, vieram influências de todos os sentidos e lados. Porém, pode-se

²⁶¹ DEMARCHI, André Luís Campanha. **Legionários o Rock: Um Estudo sobre Quem Pensa, Ouve, e Vive a Música da Legião Urbana.** Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia), UFRJ/IFCS, Rio de Janeiro, 2006. p.62.

²⁶² Ibidem. p.60.

²⁶³ Ibidem. p.62.

considerar que uma delas foi fundamental para o surgimento de tantas bandas com temáticas tão diversificadas nesta nova leva do *rock* brasileiro: as influências do movimento *Punk* oriundo da Inglaterra. Os temas das canções deste novo *rock* brasileiro não enfatizavam apenas a exaltação do “ser jovem”, roqueiro ou diferente, mas traziam embutidos em si uma crítica à política, à situação social do país, aos padrões estabelecidos, considerados hipócritas por muitos, em muitas delas, o que era comum a este movimento.

O movimento *punk* não tem uma nacionalidade muito específica porque parece ter acontecido em diversas partes do mundo concomitantemente, de meados dos anos 70 em diante, o que o insere no rol dos fenômenos sociais inerentes a um determinado período da História. Porém, convencionou-se atrelar o seu surgimento aos guetos operários que viveram e sentiram a crise pela qual passava a Inglaterra da época e que, em seguida, abriria espaço ao governo ultraconservador de Margareth Thatcher, a partir de 1979.

No entanto, pode-se considerar que o marco do surgimento do movimento *punk* inglês foi a fundação da banda *Sex Pistols* por um empresário inglês chamado Malcolm McLaren, que “[...] tirou partido desse clima social de desemprego, caos, niilismo, violência e amargura [...]”²⁶⁴ no qual viviam os jovens das classes trabalhadoras da Inglaterra dos anos 70. Em novembro de 1975, a primeira apresentação pública da banda chocou a sociedade inglesa pelo linguajar rebelde, repleto de palavrões e de frases de efeito contra o capitalismo e o imperialismo no qual estavam inseridos, além de sua indumentária de cores “[...] negras, cheias de correntes e alfinetes [...]”²⁶⁵. Iniciara-se ali uma ruptura transformadora no que havia sido o *rock* até então.

O *Punk*, como ficou conhecido o *rock* recriado pelos *Sex Pistols*, consistia num som potente, rasgado, sem nenhum rebuscamento ao tocar, com um ritmo basicamente composto por três acordes de guitarra, acompanhados pela quase sempre dissonante bateria e cantado por vozes de tons protestantes, denunciadores e irônicos, carregados de críticas. Criticando e contrastando com o *rock* altamente trabalhado da década de 70 e, por isso mesmo mais distante das classes de baixa

²⁶⁴ COSTA, Márcia Regina da. Op. cit., 2000. p.33.

²⁶⁵ Ibidem.

renda, o *punk* havia chegado para criar os hinos que representariam os jovens componentes destas classes, proporcionando oportunidade a qualquer interessado no ritmo de tocá-lo e cantá-lo mediante a ausência de virtuosismo em suas composições e interpretações.

Punk em inglês significa “[...] ‘lixo’, ‘podre’, mas pode significar ‘estopim’. Um estopim de um barril de pólvora usado por uma juventude disposta a explodir com o sistema [...]”²⁶⁶ Ele pode ser considerado a reação dos jovens que se sentiam excluídos da população inglesa, naquele momento, devido as suas condições sociais, o que não ficou ali restrito. Os jovens das periferias mundiais passavam por processos semelhantes, salvo as suas particularidades, o que tornou o movimento um fenômeno de caráter mundial.

O movimento se instaurou no Brasil aproximadamente em 1977. Em São Paulo, o *punk* absorveu com maior fidelidade as características que lhe deram origem na Inglaterra, pois foram os jovens das periferias paulistanas quem melhor assimilaram as suas ideias, os seus modos de agir e de interpretar o mundo. “[...] Pela primeira vez na história do *rock* tupiniquim irá se reproduzir por aqui a ligação seminal entre a falta de perspectiva que seduzia jovens carentes do mundo anglo-americano em direção ao *rock* [...]”.²⁶⁷ Os jovens de bairros carentes como Vila Carolina ou regiões na mesma condição social pertencentes ao ABC, foram os que primeiro deram vazão ao movimento na cidade.

Embora, em São Paulo tenha sido assim, o movimento *punk* aportou inicialmente no país através de jovens de classe média, destacando os que moravam em Brasília de onde emergiram diversas bandas da década de 80. Filhos de militares da reserva, de diplomatas e de outras profissões afins, parte dos jovens de Brasília tinham acesso ao que vinha das culturas estrangeiras através das viagens que seus pais, amigos ou eles próprios faziam, conquistando contatos no exterior e se mantendo informados sobre as bandas, os discos, as revistas, os fanzines e tudo mais o que pudesse interessar-lhes. Para além da informação apenas, estes jovens também podiam consumir tais bens culturais, ao contrário de uma grande leva de outros que não tinham acesso a eles.

²⁶⁶ COSTA, Márcia Regina da. Op. cit., 2000. p.34.

²⁶⁷ JANOTTI Jr., Jeder. Op. cit., 2003. p.80.

Mesmo entre estes jovens, a rápida internacionalização do movimento *punk*, assim como já ocorrera com o *rock*, não o despiu de significados contestadores. A sua chegada ao país, via classe média ou não, ocorreu num momento de crise, o que o tornou a bandeira de protesto de inúmeros jovens urbanos do país, incluídos aí os de baixa renda. Até 1979, não havia nenhum programa de rádio ou televisão que veiculasse este tipo de música. [...] No Brasil o interesse dos garotos pelo *punk* começou a instalar-se independentemente de estratégias de marketing [...] ²⁶⁸, tanto que o seu acontecimento em São Paulo e em Brasília foi praticamente simultâneo, ao passo que na primeira cidade não chegou pelas vias internacionais, como no caso da segunda.

As roupas, predominantemente pretas; calças *jeans* surradas, nas quais os rasgos e buracos servem de adereços, camisetas em condições idênticas; broches com frases fortes ou com o nome de seus ídolos, pregados às jaquetas de couro preto já desbotado; outros adornos a base de pregos, tachinhas, alfinetes; coturnos nos pés; cabelos curtíssimos no estilo militar ou eriçados formam o mosaico da estética *punk*. Este visual era a tradução da não moda, do não *shopping center*, do não capitalismo. Era o apocalipse, o fim de uma era sem fim. A descrença no futuro, na sociedade, nas instituições que a moldam, a eterna crítica ao capitalismo e a exaltação da anarquia somava-se ao visual, proliferando ecos do movimento para muito além do Reino Unido. Depois do último ato das utopias, iniciava-se a era das distopias ²⁶⁹.

A identificação de grupos de jovens urbanos brasileiros com o *punk* foi uma das primeiras manifestações juvenis relacionadas ao *rock* que aludiu às “tribos”. Em seguida, vieram os *darks*, mais especificamente em São Paulo e, daí em diante, na década de 80, vários outros grupos, com características marcantes que os destacavam dos demais, viriam a surgir. Entretanto, a focalização do *punk* se mostra importante, pois dele saíram às influências mais determinantes para o surgimento de uma leva de bandas e cantores de *rock* na década de 80.

²⁶⁸ ABRAMO, Helena Wendel. Op. cit., 1994. p.92.

²⁶⁹ “[...] A projeção de uma sociedade futura, quando é negativa, foi chamada por alguns autores (Bouchard, Giroux) de *distopia* (o lugar-ruim), para designar as obras literárias de ficção científica que começaram a multiplicar-se no início deste século (séc. XX) [...]”. In: Ibidem. p.152-3.

O estilo de tocar preconizado pelo *punk* internacional, que apregoava as ideias do “faça você mesmo”, disseminaram-se pelo país na década e significaram a possibilidade que incitou inúmeros daqueles jovens a formar a sua própria banda e a divulgar os ideais que os movia no contexto daquele momento. A temática da maioria destas bandas que despontaram na década de 80 esteve relacionada ao ideário *punk*, já que em suas canções estiveram à denúncia da crise, da fome, das diferenças sociais, das falcaturas políticas, da falta de sentido e de crédito no futuro, além das críticas à sociedade e aos seus padrões.

Com o processo de redemocratização do país e o afrouxamento da censura, a MPB, com as suas letras requintadas e a quase mudez social de seus ícones, não conseguia manter a mesma representatividade que já havia tido entre parte das juventudes brasileiras. Além disso, “[...] tal como o *rock* lá fora a MPB se aburguesara, autocomplacente e autofágica – estéril. Sustentar esse gênero hipertrofiado saía caro para as gravadoras [...]”²⁷⁰ que na década de 80 voltariam os seus olhos para o *rock*.

O *rock* brasileiro dos anos 80, ou “*BRock*” para alguns, nasceu no ápice da crise econômica, iniciada ainda na década de 70, com o fim do “milagre”. As primeiras bandas roqueiras características da década, além do *punk*, apresentavam influências significativas da *New Wave*,²⁷¹ trazida para o Brasil por Júlio Barroso.²⁷² Ainda, em 1982, um sucesso um pouco improvável estourou no país. Era uma canção de *rock* descontraída que contava com humor a história de uma das noites cotidianas de um casal de jovens:

Sabe essas noites que cê sai
Caminhando, sozinho de madrugada
Com a mão no bolso
(Na rua)...
E você fica pensando naquela menina

²⁷⁰ DAPIEVE, Arthur. Op. cit., 2005. p.23.

²⁷¹ Estilo derivado do *punk* que conservou as suas características nos modos de tocar, mas amenizou a sua estética no cantar, nas letras e no vestir, transformando-se em um ritmo muito mais dançante do que contestador, denotando em suas nuances um forte apelo comercial.

²⁷² Jornalista carioca que, após passar um tempo em Nova Iorque, trouxe para o Brasil o estilo conhecido como *New Wave* e, em 1982, fundou a banda *Gang 90 & As Absurdetes*, uma das componentes da primeira leva do *rock* brasileiro dos anos 80. Morreu precocemente em 1984, após cair do 11º andar do prédio onde morava, porém, pelo seu talento e inventividade foi reconhecidamente considerado o fundador do chamado *BRock*. Disponível em:

<www.dicionariompb.com.br>

Você fica torcendo e querendo
 Que ela estivesse
 (Na sua)...
 Aí finalmente
 Você encontra o broto
 Que felicidade
 Você convida ela pra sentar
 (Muito obrigada)
 Garçom uma cerveja
 (Só tem chopp)
 Desce dois, desce mais...
 Amor, pede uma porção de batata frita
 Ok! você venceu: Batata frita...
 Ai blá blá blá blá blá blá blá blá blá
 Ti ti ti ti ti ti ti ti
 Você diz prá ela tá tudo muito bom
 (Bom)
 Tá tudo muito bem
 (Bem)
 Mas realmente, mas realmente
 Eu preferia que você estivesse
 Nuaaaa...²⁷³

A temática juvenil da canção da banda *Blitz*²⁷⁴ agradou, tanto que o compacto lançado com ela vendeu mais de cem mil cópias, o que sinalizava uma mudança no gosto e nas identificações dos consumidores juvenis com relação à música. No ano seguinte, a canção *Nosso louco amor*²⁷⁵ na trilha sonora de uma novela “global”, também atingiu à marca das cem mil cópias vendidas, corroborando esta asserção.

O Rio de Janeiro marcou o aparecimento destas e de outras bandas que deram origem ao *rock* brasileiro daquela década. Com temáticas voltadas às aventuras e ao hedonismo juvenil, as canções do *rock* carioca daquele início de dos anos 80 não se distanciaram muito do movimento Jovem Guarda²⁷⁶, a não ser pelas

²⁷³ Blitz. **Você Não Soube Me Amar**. Álbum “Você Não Soube Me Amar”. EMI-ODEON. 1982.

²⁷⁴ Banda carioca nascida do grupo teatral *Asdrúbal Trouxe o Trombone* no início dos anos 80. Iniciada por Evandro Mesquita, um de seus vocalistas e guitarristas, Ricardo Barreto (guitarra), Antonio Pedro Fortuna (contrabaixo), Willian Forghieri (teclados), Márcia Bulcão (vocaís), Fernanda Abreu (vocaís) e Juba (bateria), a banda recebeu o nome de *Blitz* devido às constantes “paradas” policiais de seus integrantes. O primeiro disco da banda foi um compacto lançado em 1982 pela EMI-ODEON, contendo uma única música, *Você não soube me amar*. O “disquinho” que, vendendo 100 mil cópias em apenas três meses, abriu caminho para o primeiro LP da banda lançado um ano depois. Iniciava-se assim uma carreira de sucesso que duraria até 1986 com o fim do grupo. O sucesso da *Blitz* conseguiu transformar o mercado fonográfico brasileiro do início da década de 80 que se voltaria definitivamente para o *rock* dali para frente. Cf.: DAPIEVE, Arthur. Op. cit., 2005. p.53.

²⁷⁵ Gang 90 & as Absurdetes. **Nosso Louco Amor**. Álbum “Essa Tal de Gang 90 & As Absurdetes”. RCA. 1983.

²⁷⁶ Tanto se pode fazer esta asserção que até algumas canções da época da Jovem Guarda foram revisitadas por bandas e artistas do *rock* brasileiro dos anos 80. A canção *Adivinhão* gravada originalmente em 1961 por *George Freedman*, foi regravada em 1983 pela banda *Magazine*; *Gatinha Manhosa*, gravada originalmente em 1965 por Erasmo Carlos, foi regravada em 1988 por Léo Jaime, apenas para citar dois exemplos.

diferenças comportamentais relacionadas ao sexo e a outras mudanças conquistadas pelas juventudes contemporâneas.

O humor e a ironia foram fortes recursos usados pelos intérpretes do *rock* nesta fase, já que:

A ironia envolve um jogo de palavras portadoras de dúbia 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.²⁷⁷

Pode-se notar este traço na canção da *Blitz* e em outras várias.

[...] Inteligente e a disposição
Pra um relacionamento íntimo e discreto
Realize seu sonho sexual
Pra qualquer tipo de transação sem compromisso emocional só financeiro
E o endereço pra comunicação
Pra caixa postal do amante profissional
Amor sem preconceito, sigilo total, sexy total
Amante profissional [...]²⁷⁸

Com o sugestivo nome de *Amante profissional*, esta canção do grupo *Herva Doce*²⁷⁹ foi um dos sucessos desta leva. Bem-humorada, denota a liberdade sexual inerente à época e as tensões entre gerações.

New Iguaçu
Três e meia da madrugada
Ocorrência na octogésima quinta... DP
Tudo aconteceu quando ela chegou atrasada
Eram três e meia, alta madrugada
E sua mãe a esperava no portão
Logo, pintou bate-boca, a mãe já gritando,
Tava quase louca e exigia em altos berros
Alguma explicação
Eu fui dar mamãe... (foi dar mamãe)
Eu fui dar mamãe... (foi dar mamãe)

²⁷⁷ SOUZA, Fábio Francisco Feltrin de. **Canções de um Fim de Século: História, Música e Comportamento na Década Encontrada (1978-1991)**. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis-SC, 2005. p.86.

²⁷⁸ Herva Doce. **Amante Profissional**. Álbum "Amante Profissional". RCA-Victor. 1985.

²⁷⁹ Grupo de *rock* integrado por Renato Ladeira (voz e teclados), Marcelo Sussekind (guitarra), Paul de Castro (guitarra e violino), Roberto Lly (baixo), Sérgio Della Mônica (bateria), formado no início da década de 1980, na cidade do Rio de Janeiro. Contava com a participação de ex-integrantes dos grupos *A Bolha* (Renato e Marcelo) e *Veludo* (Paul), ambos dissolvidos no final dos anos 70. Com a revitalização do *rock* nos anos 80, formaram o conjunto e lançaram o primeiro LP, *Herva Doce*, obtendo sucesso com a faixa *Erva venenosa*. Em 1983, apresentaram-se para um público de mais de 200.000 pessoas, quando abriram o show do grupo norte-americano *Kiss*, realizado no Maracanã. Ao longo da existência, o grupo trocou várias vezes de baterista, com participações de Pena, ex-*Sangue da Cidade* e *Fred Maciel*. Encerrou suas atividades no final dos anos 80. Disponível em: <<http://www.dicionariompb.com.br>>, consulta feita em 28 de julho de 2009.

Eu fui dar um serão extra
 Trabalhei com o patrão
 O barulho acordou toda a vizinhança
 Tinha gente xingando, jurando vingança
 Reclamando dessa cena de novela
 E a galera assistindo a tudo da sacada
 Não resistiu e aderiu a parada
 Defendendo, em coro, a pobre donzela
 Ela foi dar mamãe... (Eu fui dar mamãe) [...]²⁸⁰

O enredo desta canção, além de ser repleto de uma graça que beira ao tragicômico, consegue ser ainda mais apimentado ao fazer uso de expressões de duplo-sentido para enfatizar algo que não precisa ser dito com clareza, recurso comum à banda carioca *Dr. Silvana & Cia.*²⁸¹, que em outra canção, convidava o ouvinte ao prazer:

Você parece preocupado, anda meio angustiado
 Esqueça tudo isso e tente relaxar
 Afrouxe essa gravata, senão você se mata
 E a vida é muito curta pra desperdiçar
 Eu sei que não dá mole, mas tome mais um gole
 Libere do seu corpo toda essa energia
 Venha pra brincadeira o resto é besteira
 Sinta como há muito tempo você não se sentia
 A vida é muito linda
 Pois venha aproveitar²⁸²

Apesar do aparente descompromisso social e político nas letras das canções citadas, o uso do humor não se limita apenas ao fazer rir, mas encaminha-se para muito além disso. Em outras canções que se utilizaram dele na década, o humor apareceu com o tom de denúncia e do protesto que lhe pode ser conferido.

Através do humor, o residual podia ser recuperado, o estranhamento frente ao emergente e/ou moderno era colocado, o antigo torna-se arcaico, a inversão possibilita dizer o não dito, ou o repetido que circula no cotidiano, fazendo surgir anti-heróis, trocadilhos, paródias, personagens tragicômicos e outros elementos.²⁸³

Enquanto no Rio de Janeiro se proliferava este tipo de *rock*, em outras cidades como São Paulo e Brasília, as bandas e as letras das canções ganhavam outros ares. O movimento *punk* nestas duas cidades expandiu-se com muita força,

²⁸⁰ Dr. Silvana & Cia. *Serão Extra*. Álbum "Dr. Silvana & Cia". CBS. 1985.

²⁸¹ Grupo formado em 1984, no Rio de Janeiro, que fez sucesso efêmero entre 1985 e 1986, após gravar o seu primeiro LP de título homônimo, pela CBS. O grupo se desfez em 1989, mas ficou na memória pelo bom humor e as letras de duplo sentido que fazia.

²⁸² Dr. Silvana & Cia. *Eh! Oh!*. Compacto "Eh! Oh!" CBS. 1984.

²⁸³ MATOS, Maria Izilda Santos de. Op. cit., 2007. p.114.

assim como as suas influências sobre as juventudes da época, o que não se limitou apenas aos seus seguidores.

Além de ter representado o nascimento do sucesso do *rock* brasileiro do período, o Rio de Janeiro também foi palco para um dos maiores acontecimentos musicais daquela década: o *Rock in Rio*.²⁸⁴ Os dez dias de duração do evento, no início do ano de 1985, conseguiram marcar a história musical do país, transformando a tradição do cenário brasileiro no quesito dos *shows* internacionais, além de popularizar ainda mais o gosto pelo *rock*, tanto do público quanto da indústria fonográfica, já que fora transmitido pela Rede Globo em horário nobre.

Todas as mídias estiveram voltadas àqueles dez dias de *shows* de aproximadamente 6 horas diárias. Bandas internacionais renomadas e de talento prestigiado no mundo do *rock* estiveram, pela primeira vez, na América Latina por conta do *Rock in Rio*, o que levantou as suspeitas de muitos sobre o sucesso correspondente às expectativas do evento em um país como o Brasil. Apesar disso,

[...] muitos jornais internacionais mandaram seus correspondentes para conferir de perto o acontecimento, caso das revistas musicais *Billboard*, *Rolling Stone*, *Variety* e *Melody Maker*, e dos jornais *New York Times* e *Observer*. “O samba conquistou o *rock* e, apesar dos dois mundos não parecerem facilmente combináveis, o *Rock in Rio* conquistou um recorde de presenças e talvez, com o tempo, poderá se vangloriar de ter injetado as doçuras do samba nas veias dos astros roqueiros mais desbundados”, avaliava o jornal italiano *La Stampa*.²⁸⁵

O festival representou para muitos, naquele momento de crise econômica e política do país, algo desnecessário, oneroso e desafiador perante o ranço conservador mantido nas representações de mundo de alguns. Em convergência com esta afirmação, podia-se ler em uma nota escrita pelo Cardeal Arcebispo do Rio de Janeiro, Dom Eugênio Sales, que “[...] o festival se realiza em um período de recessão econômica. Milhões estão sendo gastos. Uma música alienante e

²⁸⁴ Evento musical de proporções gigantescas, idealizado e inaugurado pelo empresário Roberto Medina, sendo a sua primeira edição datada entre onze e vinte de janeiro de 1985. O evento contou com uma estrutura montada num terreno de aproximadamente 250 mil metros quadrados, localizado em Jacarepaguá, onde foi montado o maior palco que um espetáculo como este já havia tido até então, medindo mais de cinco mil metros quadrados. Além disso, a “Cidade do Rock”, como o local construído para o evento ficou conhecido, possuía infraestrutura suficiente para atender todas as necessidades das aproximadamente um milhão e meio de pessoas que estiveram ali naqueles dias de *shows*. O evento foi repetido mais duas outras vezes no Brasil, além de já ter se internacionalizado, chegando a Portugal e à Espanha. Cf.: PICCOLI, Edgar (apresentação); CLEMENTE, Ana Tereza (org.). **Que Rock é Esse?** São Paulo: Globo. 2008.

²⁸⁵ BRYAN, Guilherme. Op. cit., 2004. p.257.

provocatória: as consequências de ordem moral e social devem preocupar pais e mestres [...]”²⁸⁶

Dentre os artistas que compuseram o festival²⁸⁷ estiveram *Ozzy Osbourne*, *Whitesnake*, *Iron Maiden*, *AC/DC*, *Queen*, entre outros da leva internacional. Entre os nacionais, figuraram cantores da MPB e do novo *rock* brasileiro que despontava na época, destacando-se o *Barão Vermelho*, ainda com *Cazuza*, a *Blitz* que se apresentou em dois dias do festival, *Eduardo Dussek* e os *Paralamas do Sucesso*²⁸⁸, entre outros. O vocalista dos *Paralamas*, Herbert Vianna, aproveitando-se da ocasião da apresentação de sua banda, agradeceu à rádio *Fluminense FM* pela oportunidade de poder participar daquele acontecimento e pelo seu caráter desbravador no cenário do *rock* nascente.²⁸⁹

Os resultados do mega evento foram excelentes para as novas bandas, até mesmo para as que não se apresentaram nele. A partir daquele momento, o Brasil passou a figurar na agenda de *shows* dos mais renomados roqueiros internacionais e a se mostrar definitivamente como um país possuidor de uma leva considerável de consumidores de *rock* e dos produtos a ele relacionados. Ao mesmo tempo, os novos artistas roqueiros experimentavam a ascensão de suas carreiras no novo cenário musical já destacado do país. Assim, pode-se considerar que o *Rock in Rio* ratificou a proliferação destas bandas naquele momento.

Neste cenário, a rádio carioca *Fluminense FM*, já ocupava lugar de destaque quando se tratava de conceder espaço às novas bandas do *rock* brasileiro dos anos 80, como havia apontado Herbert. Conhecida como “maldita”, devido aos artistas que costumava tocar antes destes aparecerem em qualquer outra mídia, esta rádio

²⁸⁶ Apud BRYAN, Guilherme. Op. cit., p.258.

²⁸⁷ Cf.: PICCOLI, Edgar (apresentação); CLEMENTE, Ana Tereza (org.). Op. cit., 2008.

²⁸⁸ O trio de rapazes que formou a banda *Paralamas do Sucesso* no Rio de Janeiro, em 1981, também havia feito parte da turma de jovens brasilienses que ajudaram a dar início ao *rock* brasileiro dos anos 80. O grupo formado por Herbert Vianna (vocal e guitarra), Bi Ribeiro (contrabaixo) e João Barone (bateria), gravou o seu primeiro compacto em junho de 1983 com as canções *Vital e sua Moto* e *Patrulha Noturna* para logo depois, no final do mesmo ano, gravar o seu primeiro LP, *Cinema Mudo* pela EMI-ODEON. Em 1984, com o disco *O Passo do Lui*, a banda alcançou um patamar considerável no cenário musical brasileiro com canções como *Óculos* e *Meu Erro*, tocadas à exaustão nas rádios do país. Iniciava-se assim a trajetória de uma das bandas primordiais do cenário do *rock* brasileiro da década, o que perdura até os dias atuais. Cf.: DAPIEVE, Arthur. Op. cit., 2005. p.79.

²⁸⁹ Rádio que já existia no Rio de Janeiro desde os anos 70, mas ganhou notoriedade quando resolveu transformar a sua programação musical a partir de 1981, enfatizando o *rock*, embora tocasse também outros ritmos, como a sua principal opção, inclusive abrindo espaço às bandas brasileiras nascentes.

ajudou a projetar muitas das carreiras de sucesso das bandas daquele início de década. Pode-se considerar a afirmação de que todas as bandas e cantores do *rock* nacional passaram pelos aparelhos sonoros dos estúdios da *Fluminense* FM.

À procura de espaços midiáticos nos quais pudessem se tornar públicas, as bandas que foram se formando naquele período enviavam fitas demo²⁹⁰ à rádio que não receava em colocá-las no ar. Isso aconteceu primeiro com várias bandas do Rio de Janeiro, porém logo passou a ser ato comum às bandas que se formavam pelo país, que, desta forma, encontraram um espaço midiático privilegiado através desta rádio, antes mesmo do *rock* se popularizar de vez, a partir de 1983, e da nova configuração roqueira assumida pelo país após o *Rock in Rio*.

[...] Era buscado [sic], sobretudo, um perfil e uma filosofia que distanciasse a *Fluminense* das rádios FMs atuantes na época. Para diferenciá-la, apresentavam gêneros musicais que as outras emissoras fluminenses não difundiam em suas ondas, bem como aproximam a rádio de um público pouco explorado e esquecido: os jovens.²⁹¹

As mudanças no setor juvenil, observadas no final da década de 70, nem sempre foram acompanhadas pelas transformações do que habitualmente se costumava ver e ouvir no rádio e na TV. A rádio *Fluminense* foi pioneira neste contexto, já que resolveu reformular os seus conceitos com relação aos gostos e quereres juvenis do início da década de 80, demonstrando predileção pelo *rock*, com ênfase às novas bandas, o que além de denotar inovação, exalava coragem frente ao risco que poderia incorrer às suas necessidades monetárias.

Depois desta, surgiram outras rádios especializadas em *rock* no decorrer da década de 80, em várias outras cidades do país, mas a relevância da *Fluminense* FM para o período estudado está no fato de ela ter aberto as trilhas midiáticas indispensáveis ao desenvolvimento do *rock* junto ao público e a indústria fonográfica do país, visto que as bandas e cantores lançados por ela não se restringiram apenas ao Rio de Janeiro, pois não havia discriminação quanto a origem natal destas. Até

²⁹⁰ Gravações, na maioria das vezes, caseiras, realizadas em fitas k7 nas quais as bandas enviavam uma ou diversas de suas canções às gravadoras, rádios, produtoras com o objetivo do reconhecimento profissional e do consequente sucesso.

²⁹¹ ENCARNACÃO, Paulo Gustavo da. **Brasil Mostra a Tua Cara: Rock Nacional, Mídia e a Redemocratização Política (1982-1989)**. Dissertação (Mestrado em História), UNESP. Assis-SP, 2009. p.82.

as bandas de São Paulo, que desenvolveram certa rivalidade com as cariocas, ganharam espaço na rádio.

O cenário urbano de São Paulo acolheu a formação de inúmeras bandas de *rock* no período, assim como o surgimento de diversos grupos juvenis destacados estilisticamente e, na maioria das vezes, relacionados ao *rock*. Desta forma, nesta cidade, as vias alternativas pelas quais passariam as bandas de *rock* da década foram consideravelmente transformadas em terrenos fecundos para a criatividade e a proliferação do estilo roqueiro da década.

“[...] Parafraseando Vinicius de Moraes, Nelson [Motta] declarava na *Veja* de 25 de março de 1981: ‘Se São Paulo é o túmulo do samba, como queria Vinicius, ela é certamente o berço do *rock*’ [...]”,²⁹² tamanha a efervescência do ritmo na cidade. O Teatro *Lira Paulistana* inaugurou a trajetória da abertura de espaços alternativos às apresentações das bandas de *rock* que surgiam na São Paulo do início da década de 80. O Centro Cultural da Rua Vergueiro e o SESC Pompeia foram outros dois espaços privilegiados para as apresentações de bandas iniciantes da cidade. Além destes, as casas noturnas com estéticas decorativas diferenciadas, voltadas às concepções modernizantes relacionadas às novas tecnologias da década, ao *rock* e aos seus seguidores, foram se proliferando pela cidade e acabaram por servir de palco inicial a muitas bandas principiantes da época.

A *Pauliceia Desvairada*, fundada em São Paulo por Nelson Motta em dezembro de 1980, foi uma destas. Tendo *Júlio Barroso* como *DJ*, a casa foi um dos palcos para a ascensão do que era considerado *underground* em suas pistas de dança, tanto que, antes de fechar as suas portas, em 1981, a casa foi a protagonista da primeira apresentação pública da banda de *Júlio Barroso*, a *Gang 90 & As Absurdetes*²⁹³ que, para aquele início de década, podia ser considerado o início de uma inovação no cenário musical.

Outras várias casas noturnas e danceterias tomaram a cidade, principalmente de 1983 em diante.

Entre elas estavam Anny 44 (na rua Bela Cintra), Rádio Clube (pertencente ao jornalista Paulo Sérgio Markun), Clash (na avenida Pedroso de Morais,

²⁹² BRYAN, Guilherme. Op. cit., 2004. p.46.

²⁹³ Cf.: MORAES, Marcelo Leite de. Op. cit., 2006. p.21-3.

em Pinheiros), Toco (na Vila Matilde), Raio Laser, Contra Mão Club (no Tatuapé), Pool Music Hall (de José Victor Oliva, em Pinheiros) e Ácido Plástico no Carandiru) [...] Uma das maiores danceterias era o Radar Tantã [...] localizada em antiga metalúrgica do Bom Retiro, [...] tinha capacidade para 3500 pessoas, pista de dança, cabeleireira de plantão [...], garçons-dançarinos de break [...]²⁹⁴

Outra característica destas casas eram os múltiplos ambientes dentro de um único espaço cultural, como no caso da casa noturna Radar Tantã que, além dos diferenciais apontados, ainda abria caminho para a apresentação das bandas que vinham surgindo, o que ganhava destaque naquele período, já que:

[...] a cidade de São Paulo dividia espaço com os *punks*, a onda *New Wave*, o *rock* e a chamada “vanguarda musical”, de Itamar Assunção, Premeditando o Breque, Arrigo Barnabé e Língua de Trapo. O espaço, porém foram sendo tomados pelas bandas de *rock* e *new wave* que surgiam na pauliceia. A quantidade era enorme, e todas estavam em busca de seu espaço, procurando e inventando lugares para tocar e poder mostrar o seu trabalho [...].²⁹⁵

Nesta leva de bandas paulistas, algumas se sobressaíram primeiro, conquistando determinados espaços na cidade para as suas performances, em detrimento de outras que não conseguiam tanto destaque no cenário musical paulistano para dar os seus primeiros passos. Em decorrência disto, a casa noturna Val Improviso, localizada na rua Frederico Steidel, região do Arouche, abriu as suas portas ao projeto Mundo Moderno Produções, oferecendo um local às apresentações de novas bandas que se revezavam nele semanalmente, sem desconsiderar o valor cultural de nenhuma dos grupos nascentes.²⁹⁶

Entre as casas noturnas nas quais as bandas paulistas conseguiam se apresentar e que faziam parte do circuito alternativo da cidade, figuravam principalmente a *Rose Bombom*, o *Napalm* e o *Madame Satã*. Esta última, localizada no bairro do Bexiga:

[...] era frequentada por *darks* e *punks*, motivo para que acontecessem alguns tiroteios em sua porta. Em seu interior havia manequins desnudos pendurados no teto e um porão escuro, onde aconteciam *shows*, performances bizarras (como noite *sadomasoquista*) e atuações do travesti Cláudia Wonder e de uma mulher suspensa dentro de uma jaula, que urrava, devorava repolho e cuspi-o em quem por ali passasse.²⁹⁷

²⁹⁴ BRYAN, Guilherme. Op. cit., 2004. p.215.

²⁹⁵ MORAES, Marcelo Leite de. Op. cit., 2006. p.33.

²⁹⁶ Ibidem. p.36.

²⁹⁷ BRYAN, Guilherme. Op. cit., 2004. p.216.

No palco sombrio do *Madame Satã*, após a sua inauguração nesta configuração em primeiro de março de 1984,²⁹⁸ várias bandas do circuito alternativo ganharam espaço para as suas apresentações, entre elas, o *RPM*²⁹⁹ que iniciou ali a sua carreira para depois tomar as rádios e o mercado de discos do país.

No entanto, o *rock* brasileiro dos anos 80 não foi poupado dos olhares desconfiados e críticos. Para alguns, “[...] nas suas dimensões estética e política, o *rock* nacional é desprezível [...]”³⁰⁰. As canções e os próprios componentes das bandas,³⁰¹ por representarem a juventude da década perante as diversas mídias, não foram reconhecidos como sujeitos que trouxessem, nas letras de suas canções, elementos de contestação, como se pode perceber em afirmações como esta. Muitas destas críticas emergiram da estigmatizada comparação entre gerações e juventudes, destacando a existente e clássica que exalta as juventudes da década de 60 em detrimento de outras.

Nos anos 80, a “nação Woodstock” era um vulto do passado. [...] Destituído de qualquer motivação de natureza cultural, técnica, musical, sociopolítica, comportamental ou seja lá o que for, o *rock* tornou-se uma manifestação inteiramente” desconteudizada”.³⁰²

Embora muitas canções da época tenham se apresentado com conteúdos que se aproximavam de certa razão de ser desta crítica, não se pode inferir, a partir dela, que o *rock* brasileiro tenha sido vazio de sentidos de forma generalizada. Como na maioria dos movimentos culturais, suas manifestações desenvolveram-se de

²⁹⁸ MORAES, Marcelo Leite de. Op. cit., 2006.p.83.

²⁹⁹ Banda paulistana formada no início de 1983 por Paulo Ricardo de Medeiros, que além de figurar como vocalista e líder do grupo, ainda ocupava lugar de destaque junto as fãs que conquistava pela sua beleza. A banda formada por ele (vocal e contrabaixo), Fernando Deluqui (guitarra), P.A. (bateria) e Luiz Schiavon (teclados), em sua carreira de sucesso, iniciada em janeiro de 1985, após o lançamento de um compacto pela CBS contendo a canção *Louras Geladas*, conquistou o topo das paradas de sucesso do país rapidamente. Tanto que, em junho do mesmo ano, o seu primeiro LP, intitulado *Revoluções Por Minuto*, foi lançado, alcançando a venda histórica, para a indústria fonográfica local, das 600 mil cópias. O segundo LP, *Rádio Pirata*, lançado no ano seguinte alcançou o recorde absoluto dos dois milhões e duzentas mil cópias vendidas. A banda acabou em 1989 por disputas internas, mas marcou a história da música brasileira. Cf.: DAPIEVE, Arthur. Op. cit., 2005. p.117.

³⁰⁰ GROppo, Luís Antonio. **O Rock e a Formação do Mercado de Consumo Cultural Juvenil: A Participação da Música Pop-Rock na Transformação da Juventude em Mercado Consumidor de Produtos Culturais, Destacando o Caso do Brasil e os Anos 80.** Dissertação (Mestrado em Sociologia), UNICAMP, Campinas-SP, 1996. p.277.

³⁰¹ Salvo algumas exceções como *Lobão* ou *Marcelo Nova*, os componentes da maioria das bandas que compuseram o cenário do *rock* brasileiro da década de 80 estavam na faixa de idade entre vinte e três e vinte e quatro anos quando gravaram os seus primeiros discos. Cf.: ENCARNÇÃO, Paulo Gustavo da. Op. cit., 2009. p.37.

³⁰² MEDAGLIA, Júlio. **Música Impopular.** São Paulo: Global, 1988. p.325-6.

maneiras diversas, tanto quanto os modos de recepção dos sujeitos também diferem entre si. As letras das canções compostas por aqueles jovens, muitas vezes, traduziam o hedonismo inerente às suas faixas etárias, porém, como já fora apontado, boa parte destas canções exaltavam a contestação e o protesto contra a sociedade e a política estabelecida no período.

Os roqueiros cariocas, inspirados pelas belezas naturais da cidade, personificaram em suas letras temas relacionados aos modos de vida experimentados por eles. As suas canções não iam muito além do sol no corpo da garota da praia, das festas, dos relacionamentos descritos com elevado teor de humor e outras temáticas parecidas. Geralmente, não usaram as suas canções como instrumento de protesto, como se pôde notar nas canções de artistas cariocas já comentadas, o que pode ter aberto espaço privilegiado às críticas.

Em contrapartida, diferentemente dos roqueiros cariocas, as bandas de São Paulo e de Brasília deram às suas canções significados mais próximos da contestação. Mesmo quando o recurso utilizado para frisar o protesto foi o humor ou a leveza do ser jovem, as composições, as performances de palco e os modos de interpretar as canções fizeram desta uma bandeira entre a maioria das bandas das duas cidades.

Os sujeitos entrevistados nesta pesquisa não hesitaram em relacionar a sua vivência, enquanto agentes potencialmente transformadores da sociedade, com as canções que costumavam ouvir quando ainda eram jovens o bastante para acatar mudanças de paradigmas. Para eles, as canções de *rock* dos anos 80 conseguiram formar cidadãos de criticidade aguçada, que lutam pelos seus direitos e que se interessam pelas transformações políticas e sociais no presente.

A entrada antecipada no mercado de trabalho feita pela maioria destes jovens, a derrocada do sonho socialista e o esfriamento dos movimentos estudantis, fizeram com que estes não tivessem oportunidade de se engajar em movimentos de ampla evidência representativa. Porém, a audição de canções de protesto não lhes foi negada, visto que, o acesso ao trabalho diminuía a distância entre o jovem e o consumo de bens culturais num momento em que a produção musical juvenil roqueira esteve enriquecida de inovações e de letras que lhes chamavam a atenção

às mazelas sociais e políticas do país, algo que não encontravam na escola, trabalho ou no seio familiar.

As bandas de São Paulo e de Brasília ocuparam destaque em suas lembranças.

2.4 São Paulo e Brasília: Territórios do *Rock Brasileiro* dos Anos 80

De todas as canções rememoradas a maioria dos intérpretes são de Brasília ou de São Paulo. A partir do início das entrevistas, mesmo antes da metade delas, se pode apreender isto, já que entre as canções citadas, logo de início, duas foram compostas por baianos, cinco por bandas paulistanas, quatro por cantores cariocas e três por bandas de Brasília. Embora os números estejam equiparados, quando se faz a soma dos citados provenientes de São Paulo e de Brasília, dentre quatorze artistas, encontram-se oito, sendo que, dos quatorze citados as ocorrências das canções se repetiram muito mais entre estes artistas.

São Paulo, no início da década, já se configurava como uma cidade na qual os vários estilos alternativos ou não de arte encontravam lugar para se manifestar. Nas ruas, nos edifícios, na grandeza de concreto que molda a urbanidade exacerbada da cidade, pode-se deparar com algumas destas várias manifestações artísticas. Os desdobramentos do movimento *punk* na cidade é um exemplo delas e ainda figurava fortemente na década de 80, tanto que as bandas, inspiradas no “faça você mesmo”, proliferavam-se pelos quatro cantos da cidade desde o início da década.

Das bandas que se formaram no cenário urbano de São Paulo, pode-se destacar algumas pelo sucesso que alcançaram, como no caso do *RPM* e outras pela representatividade que tiveram junto a muitos sujeitos históricos juvenis daquele período, como no caso da banda *Titãs*, da qual há várias canções citadas neste trabalho como sinônimo de protesto.

Em 1985, o *RPM* já poderia ser considerado a banda de *rock* que mais vendeu discos no país em todos os tempos. Contando as desventuras de um amor com a canção “Louras Geladas”, a curta e intensa trajetória de sucesso da banda se iniciou. Esta canção, partindo da temática do amor não correspondido, abordava

também a questão do gênero. Pode-se perceber em sua letra que é conferido certo poder à mulher que, só o detém através da sedução. Na visão masculina, segundo a letra da canção, “qualquer mulher é sempre assim”: seduz, conquista e depois despreza por já ter enjoado da situação ou porque partiu para outra relação amorosa.

Na Madrugada, na mesa do bar
Loiras Geladas vem me consolar...
Qualquer mulher é sempre assim
Vocês são todas iguais
Nos enlouquecem, então se esquecem, já não querem mais...
Agora eu sei, passei por cada papel
E rastejei tentando entrar no teu céu
Agora eu sei, sei, sei
Passei por cada papel
Me embriaguei e acordei num bordel...
Já sei que um é pouco, dois é bom e três é demais
E eu fico louco de ciúmes de um outro rapaz [...]³⁰³

Neste caso, caberia ao homem, vitimizado e fragilizado, se entregar a uma noite de bebedeira com os amigos e com outras mulheres, terminando a “farra” em um “bordel”, local privilegiado para a expressão de um machismo que já parecia datado. Aparentemente, não há inovações significativas na letra desta canção, porém o seu ritmo acelerado, os instrumentos usados pela banda que abusava dos teclados, representavam bem as inovações musicais do *rock* da década de 80 que flertava muito com a música eletrônica (vertente musical também saída dele), além da liberdade conferida pelo ideário *punk*.

O *RPM* se caracterizou como uma das poucas bandas da década que premeditou o próprio sucesso,³⁰⁴ atentando para aparentes minúcias para o público, com a consciência de quem sabe que certos detalhes alimentam os negócios relacionados à música. As suas apresentações podiam-se equiparar as das grandes bandas de *rock* estrangeiras, devido a contarem nelas com “[...] laser, gelo seco, dois ônibus, duas carretas, equipamentos sofisticados e uma baita aparelhagem [...]”.³⁰⁵ As suas canções também foram previamente pensadas para atingir este objetivo. Além de *Louras Geladas*, simultaneamente, a banda conseguiu atingir o sucesso com outras canções.

³⁰³ RPM. **Louras Geladas**. Álbum “Revoluções Por Minuto”. CBS. 1985.

³⁰⁴ DAPIEVE, Arthur. Op. cit., 2005. p.119.

³⁰⁵ Ibidem. p.121.

Seu corpo é fruto proibido
 É a chave de todo pecado
 E da libido e prum garoto introvertido como eu é a pura perdição
 É um lago negro o seu olhar, é água turva de beber, se envenenar
 Nas suas curvas derrapar, sair da estrada
 Morrer no mar (no mar!)
 É perigoso o seu sorriso, é um sorriso assim jocoso
 Impreciso, diria misterioso, indecifrável, riso de mulher...
 Não sei se é caça ou caçadora
 Se é Diana ou Afrodite
 Ou se é Brigitte, Stephanie de Mônaco
 Aqui estou inteiro ao seu dispor(Princesa!)
 Pobre de mim, invento rimas assim pra você
 E o outro vem em cima e você nem pra me escutar...
 Pois acabou!
 Não vou rimar coisa nenhuma agora vai
 Como sair
 Que eu já não quero nem saber se vai caber
 Ou vão me censurar. Será?...
 E prá você eu deixo apenas meu olhar 43
 Aquele assim, meio de lado, já saindo, indo embora, louco por você
 Que pena! Que desperdício! Tesão...³⁰⁶

Novamente a temática desta canção é o amor com a continuidade das incursões das letras da banda sobre as questões de gênero. Na letra, a mulher amada é poderosa pelos seus dotes físicos e pela sedução. Ao disputar a atenção da figura feminina em questão, o homem outra vez é colocado no papel de vítima, já que faz rimas para conquistá-la, mas a mulher não se comove com elas. O poder conferido à figura feminina através destes artifícios, numa sociedade que já fora patriarcal, portanto de cultura tipicamente sexista, de quase nada vale, já que a figura masculina sai da situação vitimizada, triste, porém ainda duvida de que possa ser censurado por algo, já que os olhares da mulher poderiam ter se fixado em outra pessoa. Para ela, deixava apenas o seu “olhar 43, já saindo, indo embora”, apesar de não ter se retirado vitorioso da situação apenas por ela não ter lhe dado a chance do sexo, o que, em suas palavras, configurou-se como um “desperdício”.

Canções como estas, leves e bem-humoradas, independentemente do ritmo, geralmente eram pontes mais diretas aos caminhos do sucesso. Apesar disso, no primeiro LP da banda, também figuraram canções com outras temáticas que também chegaram às paradas musicais definidas pelo êxito junto ao público.

Abordar navios mercantes
 Invadir, pilhar, tomar o que é nosso
 Pirataria nas ondas do rádio
 Havia alguma coisa errada com o rei...

³⁰⁶ RPM. **Olhar 43**. Álbum “Revoluções Por Minuto”. CBS. 1985.

Preparar a nossa invasão
 E fazer justiça com as próprias mãos
 Dinamitar um paiól de bobagens
 E navegar o mar da tranquilidade...
 Toquem o meu coração
 Façam a revolução
 Que está no ar, nas ondas do rádio
 No submundo repousa o repúdio
 E deve despertar...
 Disputar em cada frequência
 Um espaço nosso nessa decadência...
 Canções de guerra, quem sabe canções do mar
 Canções de amor ao que vai vingar...
 Toquem o meu coração
 Façam a revolução
 Que está no ar, nas ondas do rádio
 No underground repousa o repúdio
 E deve despertar...³⁰⁷

Na letra desta canção, pode-se notar que a partir de uma alusão à pirataria comum nos percursos da História, faz-se uma crítica ao que o compositor também considera “pirataria nas ondas do rádio”, provavelmente devido às rádios piratas que se proliferaram na década de 80. Mas, o que é mais importante de ser ressaltado nesta letra é que ela se refere à própria trajetória da banda que iniciou a sua carreira partindo dos espaços alternativos da cidade ou do “*underground*”, o que foi comum à trajetória da maioria das outras bandas de *rock* do período. Além disso, a canção também alude à conquista do lugar que as canções do *rock* brasileiro dos anos 80 estavam conquistando nas mídias naquele período. “Dinamitar um paiól de bobagens” parecia ser um dos objetivos da banda que assim se referia aos sucessos que costumeiramente se tocava nas rádios até então. Conclamavam o público a fazer “a revolução” que já estava começando “no ar, nas ondas do rádio” a fim de “conquistar um espaço nessa decadência”, provavelmente se referindo ao decadente (mediante à preferência midiática da época pelo *rock*) rol de artistas da MPB. “No underground repousava o repúdio” ao que já estava estabelecido, e este estava despertando rumo a “revolução” que se iniciava, segundo a letra.

Seguindo o mesmo percurso do *RPM*, as bandas paulistanas *Ultraje a Rigor*, *Titãs* e *Ira!* Iniciaram a sua trajetória. Inspiradas no “faça você mesmo” *punk*, estas foram bandas fundadas no início da década de 80 e mesmo sem o mínimo virtuosismo ao criar, tocar e interpretar as suas canções chegaram a conquistar grande parte do público juvenil da época.

³⁰⁷ RPM. **Rádio Pirata**. Álbum “Revoluções Por Minuto”. CBS. 1985.

O *Ultraje a Rigor*, iniciou a sua carreira pelo circuito alternativo da cidade até gravar o seu primeiro compacto³⁰⁸, em 1983, no qual estava a canção *Inútil* que se transformou em um dos hinos da juventude da época na luta pelas Diretas, além de *Mim quer tocar* que fazia uma clara alusão aos objetivos de êxito financeiro de muitas daquelas bandas que almejavam se profissionalizar no campo musical.

A banda paulistana abusava do humor em suas letras, o que a colocava no relevante papel de divertir ao mesmo tempo em que conscientizava o seu público juvenil. Em suas letras, estavam traduzidas a crítica bem-humorada a tudo o que pudesse servir de inspiração. Uma de suas canções dizia:

Daqui do morro dá pra ver tão legal
O que acontece aí no seu litoral
Nós gostamos de tudo, nós queremos é mais
Do alto da cidade até a beira do cais
Mais do que um bom bronzado
Nós queremos estar do seu lado
Nós 'tamo' entrando sem óleo nem creme
Precisando a gente se espreme
Trazendo a farofa e a galinha
Levando também a vitrolinha
Separa um lugar nessa areia
Nós vamos chacoalhar a sua aldeia
Mistura sua laia
Ou foge da raia
Sai da tocaia
Pula na baia
Agora nós vamos invadir sua praia
Agora se você vai se incomodar
Então é melhor se mudar
Não adianta nem nos desprezar
Se a gente acostumar a gente vai ficar
A gente tá querendo variar
E a sua praia vem bem a calhar
Não precisa ficar nervoso
Pode ser que você ache gostoso
Ficar em companhia tão saudável
Pode até lhe ser bastante recomendável
A gente pode te cutucar
Não tenha medo, não vai machucar³⁰⁹

Fazendo claras referências ao sucesso do *rock* carioca, o *Ultraje* vinha provocando as bandas do Rio de Janeiro na letra desta canção. Para o ouvinte, distante desta disputa entre paulistanos e cariocas roqueiros, a canção soava como um aviso de que as desigualdades sociais não podem impedir a locomoção das

³⁰⁸ Álbum “Inútil/Mim Quer Tocar”. WEA. 1983.

³⁰⁹ *Ultraje a Rigor. Nós Vamos Invadir a Sua Praia*. Álbum “Nós Vamos Invadir a Sua Praia”. WEA. 1985.

classes pelos territórios da cidade³¹⁰ e, ao mesmo tempo, como um protesto sarcástico contra este tipo de preconceito.

Sobre a atuação da censura na década de 80, a banda criou uma canção irreverente, tratando de um assunto ainda bastante polêmico na sociedade da época: o sexo, apesar de todas as transformações nos modos de ver e lidar com a sexualidade.

Sexo! Sexo! Como é que eu fico sem Sexo?
 Eu quero Sexo! Me dá Sexo!
 Hoje vai passar um filme na TV que eu já vi no cinema
 Êpa! Mutilaram o filme cortaram uma cena...
 E só porque aparecia uma coisa que todo mundo conhece
 Se não conhece, ainda vai conhecer
 E não tem nada de mais se a gente nasceu
 Com uma vontade que nunca se satisfaz
 Verdadeiro perigo na mente dos boçais...
 Corri pro quarto, acendi a luz, olhei no espelho, o meu tava lá
 Ainda bem que eu não tô na TV
 Senão ia ter que cortar...
 Ui! Sexo! Como é que eu fico sem Sexo?
 Eu quero Sexo! Me dá Sexo! Sexo!
 Como é que eu fico sem Sexo?
 Eu quero Sexo! Vem cá Sexo!
 Bom! Vá lá, vai ver que é pelas crianças
 Mas quem essa besta pensa que é prá decidir?
 Depois aprende por aí que nem eu aprendi...
 Tão distorcido que é uma sorte eu não ser perverso
 Voltei prá sala, vou ver o jornal
 Quem sabe me deixam ver a situação geral
 E é eleição, é inflação, corrupção e como tem ladrão
 E assassino e terrorista e a guerra espacial
 Socorro!...
 Eu quero Sexo! Me dá Sexo!³¹¹

O sujeito que molda o enredo desta canção protesta com tom jocoso contra uma censura relutante, caduca e incoerente, que parecia se preocupar com minúcias, enquanto os problemas sociais se enraizavam no país. Pode-se perceber na letra que as mudanças comportamentais relacionadas ao sexo ainda não eram igualmente compartilhadas por todos, que não podiam, abruptamente, abandonar a moral que os acompanhava até então. Segundo ele, o sexo ainda significava “perigo” para alguns.

Parece que o autor da letra escolheu a palavra sexo para, propositalmente, atingir o moralismo que ajudava a reger a censura no país. Ele se refere ao próprio

³¹⁰ ARANTES NETO, Antonio Augusto. **Paisagens Paulistanas: Transformações do Espaço Público**. Campinas/SP: Editora da Unicamp - Imprensa Oficial, 2000. p.142.

³¹¹ Ultraje a Rigor. **Sexo!** Álbum “Sexo!!” WEA. 1987.

sexo como algo que bem poderia ser “cortado”, caso dependesse da aprovação desta, quando percebia que tantas manifestações artísticas precisavam passar pelo seu crivo para ter direito às apresentações televisivas, por exemplo. Não há nesta canção a discussão acerca da relação sexual, como aparenta num primeiro momento, a não ser quando ele diz que “não tem nada demais se a gente nasceu com uma vontade que nunca se satisfaz”, por isso deduz-se que a irreverência do *Ultraje a Rigor* para criticar a censura e o moralismo da sociedade da época começava a se mostrar desde o título da canção.

Do ideário *punk*, bastante cultuado entre os roqueiros de São Paulo, surgiu também a banda *IRA!*, apresentando como primeira canção de sucesso *Núcleo Base*, um protesto contra o serviço militar obrigatório nos versos repetidos à exaustão no refrão: “Eu tentei fugir, não queria me alistar/ Eu quero lutar, mas não com essa farda”.³¹² A banda seguiu o mesmo percurso alternativo até chegar à gravação do primeiro LP, em 1985. O disco foi chamado de *Mudança de Comportamento*, fazendo uma alusão às transformações que os jovens da década de 80 experimentavam.

Promessas vagas atiradas à população
 Palavras fáceis do discurso na televisão
 Você se engana achando isso tudo tão normal
 Por trás de um sorriso há quem sempre mentirá
 Sinceridade é só o que espero de você
 Ouça todas as notícias, olhe bem ao seu redor,
 Retire a venda que o envolve, é preciso ver
 O sorriso, as notícias, isso tudo ao seu redor,
 Na verdade, as respostas estão em você³¹³

Com base na letra desta canção, pode-se observar que há uma preocupação em despertar a atenção de quem a ouve para as tramas que envolvem o seu próprio meio social. Refere-se aos discursos políticos, recheados de “palavras fáceis” e de “promessas vagas”, como mediações ideológicas “atiradas à população”, no intuito de conseguir manter o poder que se tem ou de conquistar o que se espera. Segundo a letra, aos sujeitos caberia retirar “as vendas que os envolvem”, buscar informações e enxergar saídas partindo de sua própria conscientização, de sua experiência. Desta forma, pode-se considerar que a banda *Ira!* teve a preocupação de se posicionar com certa criticidade em suas letras, assim como tantas outras de São

³¹² Ira! **Núcleo Base**. Álbum “Mudança de Comportamento”. WEA. 1985.

³¹³ Idem. **Por Trás de um Sorriso**. Álbum “Mudança de Comportamento”. WEA. 1985.

Paulo que ajudaram a formar o grupo de artistas ligados ao *rock* dos anos 80 e a aura de contestação que trouxeram em suas canções.

A banda *Titãs* também fez parte desta leva de grupos paulistanos. A sua primeira canção de sucesso na década se afastou um pouco do que a banda apresentaria nos discos posteriores. *Sonífera Ilha*, aproximava-se muito do denominado estilo brega de cantar, mas a performance do grupo no palco era bastante peculiar. Trajavam-se num estilo que mesclava vários outros, indo do social ao *punk* e expressavam modos estranhos de dançar enquanto entoavam as suas canções, gesticulando com as mãos, se contorcendo até o chão, andando o tempo todo pelo palco com gestos contundentes.

Os *Titãs* pareciam apenas mais uma das bandas de *rock* do cenário brasileiro da década, mas após o lançamento do LP *Cabeça Dinossauro*, em 1986, tornaram-se um dos grupos mais significativos do *rock* brasileiro de todos os tempos³¹⁴. Este foi um disco no qual todas as suas canções traziam como tema a crítica e o questionamento da sociedade estabelecida. Instituições como a Igreja e a Família não foram poupadas pelos *Titãs* e as lembranças do poder que a banda exerceu sobre muitos sujeitos juvenis naquele momento não foram ignoradas por nenhum dos entrevistados deste trabalho.

Bichos! Saiam dos lixos
 Baratas! Me deixem ver suas patas
 Ratos! Entrem nos sapatos
 Do cidadão civilizado...
 Pulgas!
 Que habitam minhas rugas
 Onçinha pintada
 Zebrinha listrada
 Coelhinho peludo
 Vão se fuder!
 Porque aqui na face da terra
 Só bicho escroto é que vai ter...
 Bichos Escrotos saiam dos esgotos
 Bichos Escrotos venham enfeitar
 Meu lar, meu jantar, meu nobre paladar!...
 [...]
 Bichos!
 Baratas!
 Ratos!
 Cidadão civilizado
 Pulgas!
 Onçinha pintada
 Zebrinha listrada

³¹⁴ GONDIN BASTOS, Ana Cláudia. Op. cit., 2005.

Coelhinho peludo
Vão se fuder!
Porque aqui na face da terra
Só bicho escroto é que vai ter...³¹⁵

Esta canção, cantada com ênfase em alguns trechos e gritada em outros, ao mesmo tempo em que a banda faz ecoar um som pesado para acompanhar a letra, consegue dar uma ideia das temáticas escolhidas em *Cabeça Dinossauro*. A própria capa do LP impressionava e intrigava quem a contemplava pela primeira vez.

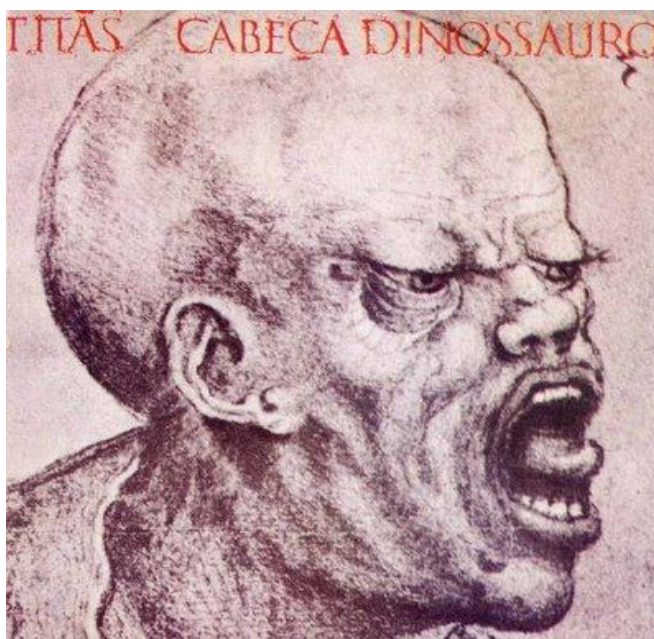


Figura 2 – Capa do LP “Cabeça Dinossauro”, da banda Titãs. Capa: Sérgio Brito. Desenho: originais de Leonardo Da Vinci-Museu do Louvre; Fotos: Vânia Toledo; Arte final: Sílvia Panella; Corte: José Oswaldo Martins

A expressão de um homem urrando, desenho inspirado em um esboço original de Leonardo Da Vinci, mostrava-se como uma crítica à figura do homem civilizado da sociedade capitalista. A expressão aos urros do “palavrão” que ajuda a compor a letra da canção citada, bem corrobora a expressão do homem da capa do disco. A impressão que emana dele é a de um ser humano desfigurado que expõe, na expressão do seu rosto, tudo o que lhe desagrade e o que faz com que, das suas entranhas, seja expelido todo o asco que a sua língua pôde traduzir num urro.

O sujeito protagonista da canção aparenta estar revoltado com a sua condição de “cidadão civilizado” frente a todo o emaranhado social que lhe parece se aproximar da hipocrisia. Ao ordenar que os “ratos entrem nos sapatos” e que as

³¹⁵ Titãs. **Bichos Escrotos**. Álbum “Cabeça Dinossauro”. WEA. 1986.

“baratas saiam do lixo” e rumem para as mesas de jantar e para “o nobre paladar” do “cidadão civilizado”, ele parece preferir o que ele chama de “bichos escrotos” aos homens. Dos esgotos, dos lixos, das sujeiras das ruas é que era de onde deveriam emergir os novos ocupantes da terra, enquanto, ironicamente contrariando os movimentos ecológicos que se proliferavam na época, a “oncinha pintada, a zebrinha listrada, o coelhinho peludo” e o próprio homem poderiam bem estar fadados à extinção.

A interpretação desta canção abre espaço a muitas vertentes. Ela parece estar se referindo à condição humana na sociedade capitalista quando enfatiza o “nobre paladar” e a “mesa de jantar” do “cidadão civilizado”, contrapondo a sua situação à sujeira dos esgotos e dos lixos que, metaforicamente, já está presente na vida cotidiana, tanto pela hipocrisia de algumas vivências humanas, quanto pela corrupção e desmandos políticos de alguns governantes. De uma das memórias que ajudaram a compor este trabalho surgiu a seguinte interpretação:

Creio que *Titãs* teve muita influencia em mim, Garotos Podres³¹⁶ também. Quando ouvia “bichos saiam dos esgotos[...] Deixem-me enfeitar meu lar, meu jantar, meu nobre paladar [...], sabia que era do mundo político que eles estavam falando.”³¹⁷

Desta forma, a interpretação de determinados tipos de arte é fortemente marcada pela subjetividade do receptor³¹⁸.

Em geral, as bandas paulistas dos anos 80 privilegiaram em suas canções o cenário urbano em que foram geradas, bem como as mazelas políticas e sociais num tom mais próximo às críticas e à contestação, representando, para parte da juventude da cidade, o protesto que precisavam fazer. Muitas destas bandas tinham as suas raízes no movimento *punk*, enquanto outras assim se autoproclamavam.

³¹⁶ Formada por Mao (gaita e vocal); Mauro (guitarra e *backing* vocal); Sucata (Baixo) e, atualmente, Nunes (bateria e *backing* vocal), a banda que está em movimento até hoje, foi influenciada “[...] pelas bandas punks do final dos anos 70 e início dos anos 80, e foi formada em 1982, na cidade de Mauá, que é uma das cidades que compõem a região do Grande ABC em São Paulo [...]” Em 1985, pelo selo *Rocker*, o grupo gravou o seu primeiro disco *Mais podres do que nunca* que, mesmo sendo independente, vendeu 50 mil cópias, um marco de vendagem deste estilo e continua sendo distribuído em CD até hoje, além dos outros que já gravaram. Disponível em: <www.garotospodres.com.br/gpzero.html>, site oficial da banda consultado em 30/11/2009.

³¹⁷ Depoimento de Karim, em entrevista concedida à autora em 16/01/2009.

³¹⁸ Cf.: PLAZA, Julio. Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, n. 4, p.7-34, mar. 2003.

Os territórios passaram a se subdividir entre os diversos grupos que formavam o cenário juvenil da cidade na década de 80. O Largo e a Estação São Bento³¹⁹ do metrô foram alguns dos pontos de encontro dos *punks*. Ali, vindos das diversas periferias da cidade, eles se encontravam e partiam para outros destinos pelas suas vias de concreto. Pelas veias urbanas de São Paulo, a inspiração a muitas composições dos jovens das bandas da época circulou livremente, constituindo-se como parte das tessituras que ajudaram a compor o perfil do *locus* da cidade.

Tem dias que eu digo "não"
Inverno no meu coração
Meu mundo está em tua mão
Frio e garoa na escuridão...
Sem São Paulo
O meu dono é a solidão
Diga "sim"
Que eu digo "não"...
Quem é seu dono?
Ninguém, São Paulo

Desperta São Paulo!
Desperta São Paulo!³²⁰

Na “cidade que nunca adormece”, os desdobramentos das relações sociais e as tramas que os envolvem são constantemente vividos e revividos pelos sujeitos históricos em seu cotidiano. O sujeito da canção da banda paulistana 365³²¹ reflete que “sem São Paulo, o mundo é solidão”, o que aparentemente denota as suas representações da cidade cosmopolita na qual habita. Ele indaga: “quem é seu dono” e conclui que esta é uma cidade, simultaneamente, de ninguém e de todos, na qual o fluxo de pessoas, de informações e de culturas delinearam os seus contornos transformados pelo processo de globalização. Culturas mundiais convivem nesta cidade sem maiores estranhamentos já que:

[...] o destaque é para o seu caráter múltiplo: “tem o mundo inteiro” (italo-moura-baiana-hispano-gaúcha-nipo-nordestina), com mistura de sotaques e cores. A cidade que acolhe e possibilita oportunidades, as pessoas identificam nela o seu lugar, “é porto, é abrigo” e tem um coração que cabe tudo e todos. Uma cidade de muitos por opção, busca um jeito de viver e conviver com as diferenças.³²²

³¹⁹ MORAES, Marcelo Leite de. Op. cit., 2006. p.27.

³²⁰ 365. **São Paulo**. Álbum “365”. Continental. 1987.

³²¹ Banda paulistana formada no início da década de 80, com influências do *punk* inglês, fez sucesso com a canção *São Paulo*, em 1987, que já se transformou em um clássico do *rock* nacional.

³²² MATOS, Maria Izilda Santos de. Op. cit., 2007. p.87.

No entanto, São Paulo é também sinônimo de tensões constantes ocasionadas, dentre outros motivos, pelas desigualdades sociais que abriga em seus bairros. “Frio e garoa na escuridão” é uma frase que pode se referir metaforicamente às intempéries a que muitos sujeitos, provenientes das camadas populares, se submetem diariamente para sobreviver aos problemas sociais na cidade. Embora os espaços públicos dela sejam múltiplos e consigam abranger sujeitos de variadas classes, em determinados lugares:

[...] as diferenças culturais [e sociais] não se neutralizam pela físico-química da mistura, por diluição. Mesmo os símbolos híbridos [...] não se originam da simples dissolução de diferenças, mas, com frequência, tornam mais visível e exacerbam – ou politizam – a heterogeneidade [...]³²³

As relações entre os sujeitos históricos que compõem o quadro demográfico da cidade ajudaram a compor as canções que povoaram as mentes de grande parte dos jovens paulistanos nos anos 80. A tolerância e o seu oposto foram campos que vez ou outra se debateram no cotidiano de São Paulo.

Todos os não se agitam
Toda adolescência acata
E a minha mente gira
E toda ilusão se acaba
Dentro de mim sai um monstro
Não é o bem, nem o mal
É apenas indiferença
É apenas ódio mortal
Não quero ver mais essa gente feia
Não quero ver mais os ignorantes
Eu quero ver gente da minha terra
Eu quero ver gente do meu sangue
Pobre São Paulo,
Pobre paulista, ô, ô
Pobre São Paulo,
Pobre paulista, ô, ô
Eu sei que vivo em louca utopia
Mas tudo vai cair na realidade
Pois sinto que as coisas vão surgindo
É só um tempo pra se rebelar
Pobre São Paulo,
Pobre paulista, ô, ô
Parou, pensou e chegou a essa conclusão
Pobre São Paulo,
Pobre paulista, ô, ô³²⁴

³²³ ARANTES NETO, Antonio Augusto. Op. cit., 2000. p.142.

³²⁴ Ira! **Pobre Paulista**. Álbum “Vivendo e Não Aprendendo”. WEA. 1986.

Apesar das negativas do grupo paulistano *Ira!* sobre a aparente declaração de intolerância contida na letra da canção *Pobre Paulista*, a recepção desta pôde assim ser interpretada:

[...] o êxodo rural que tornou-se imenso nesta época, resultou em algumas músicas até mesmo preconceituosas quanto aos nordestinos e interioranos, como *Pobre São Paulo* do *Ira!*.³²⁵

Ao passo que, a mesma canção foi interpretada pelo jornalista Arthur Dapieve como “[...] um libelo antirracista. ‘Não quero ver mais essa gente feia/Não quero ver mais os ignorantes/Eu quero ver gente da minha terra/Eu quero ver gente do meu sangue’, ironizava a letra [...]”.³²⁶ Percebe-se assim que a recepção de manifestações artísticas como a música pode provocar determinados impasses entre os sujeitos que a concretiza, já que “[...] os atos de leitura e recepção pressupõem interpretações diferenciadas e atos criativos que convertem a figura do receptor em co-criador [...]”.³²⁷ Além disso, as demarcações territoriais das cidades, que as divide em áreas centrais ou periféricas, também podem interferir nos modos de interpretação desenvolvidos pelos receptores, mais ainda quando se trata de uma megalópole como São Paulo.

Somando-se a isto, o momento histórico vivido tanto pelo autor, quanto pelo receptor da obra de arte é fundamental. Sendo esta sempre calcada nas experiências vividas pelos sujeitos que não criam ou recriam nada passivamente, ela é construída, dada a ler e reconstruída por eles, desde o primeiro momento, enfatizando a noção da circularidade cultural³²⁸ imbricada nos seus modos de agir e de interagir com mundo, já que:

[...] por tratar-se de um material marcado por objetivos essencialmente estéticos e artísticos, destinado à fruição pessoal e/ou coletiva, a canção também assume inevitavelmente a singularidade e características especiais próprias do autor e de seu universo cultural. Além disso, geralmente uma nova leitura é realizada pelo intérprete/instrumentista. E, finalmente, o receptor faz sua (re)leitura da obra, às vezes trilhando caminhos inesperados para o criador.³²⁹

Neste sentido, estas bandas que entraram no panorama do rock dos anos 80 também pelas vias abertas pelo movimento *punk*, podem ser consideradas parte

³²⁵ Depoimento de Adriana, em entrevista concedida à autora em 26/02/2009.

³²⁶ DAPIEVE, Arthur. Op. cit., 2005. p.150.

³²⁷ PLAZA, Julio. Op. cit., 2003.

³²⁸ Cf.: GINZBURG, Carlo. Op. cit., 1998.

³²⁹ MORAES, José Geraldo Vinci de. Op. cit., 2000.

constitutiva desta trama, porém às avessas por não compactuarem com as suas contradições, mas sim por denunciá-las e contestá-las.

As bandas de Brasília merecem destaque neste quadro, já que foram fecundadas pelo movimento *punk* na capital do país. A estrutura arquitetônica da cidade contribuiu muito para o surgimento de uma leva de roqueiros revoltados ou entediados que exprimiam os seus protestos por meio de suas canções, visto que Brasília para alguns:

[...] é uma das cidades mais inóspitas do mundo. Não caberia aqui uma descrição detalhada do projeto da cidade, mas a sensação geral que se tem [...] é a de enormes espaços vazios em que o indivíduo se sente perdido, tão sozinho quanto um homem na Lua. Há uma ausência deliberada de espaços públicos em que as pessoas possam se reunir e conversar, ou simplesmente olhar uma para a outra e passar o tempo. A grande tradição do urbanismo latino, em que a vida urbana se organiza em torno de uma grande praça, é rejeitada de modo explícito.³³⁰

Pode-se observar a ausência destes espaços quando se salienta que o conhecimento entre os componentes das principais bandas que emergiram da cidade se deu nos blocos dos condomínios fechados nos quais habitavam e os encontros posteriores continuavam sendo travados nestes mesmos locais ou nos seus arredores³³¹. Provenientes destes enlaces sociais, nas canções criadas pelas bandas de Brasília, o tédio e a sensação de vazio foram recorrentes.

Moramos na cidade, também o presidente
E todos vão fingindo viver decentemente
Só que eu não pretendo ser tão decadente não
Tédio com um T bem grande pra você
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
Tédio com um T bem grande pra você
Se eu não faço nada, não fico satisfeito
Eu durmo o dia inteiro e aí não é direito
Porque quando escurece, só estou a fim de aprontar
Tédio com um T bem grande pra você³³²

Nesta canção interpretada por uma das bandas mais representativas do cenário roqueiro do país na década de 80, a *Legião Urbana*, consegue-se perceber

³³⁰ BERMAN, Marshall. **Tudo Que é Sólido Desmancha no Ar**. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia. das Letras, 2007. p.13.

³³¹ Sobre as sociabilidades entre os jovens brasilienses que formaram algumas das bandas mais renomadas da década de 80, cf.: MARCHETTI, Paulo. **Diário da Turma 1976-1986: A História do Rock de Brasília**. 1. ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

³³² Legião Urbana. **Tédio (com um T bem grande pra você)**. Álbum "Que País é Este". EMI-ODEON. 1987.

com fidelidade a atmosfera comumente experimentada pelos jovens da cidade. Estes se identificam por habitarem a mesma cidade, na qual parecem precisar fingir “viver decentemente”. Porém, o sujeito histórico que dá vida à canção não pretende continuar a reproduzir a decadência de uma cidade que mal nascera e já abriga o cenário de tantos problemas, destacando os políticos. Ele está consciente de seu papel de mais um nas estatísticas do número de jovens da cidade que, frente ao tédio em que vive e por não ter “nada de interessante pra fazer”, lhe restou cantar a sua situação como uma forma de protesto.

Capital da esperança
 (Brasília tem luz, Brasília tem carros)
 Asas e eixos do Brasil
 (Brasília tem mortes, tem até baratas)
 Longe do mar, da poluição
 (Brasília tem prédios, Brasília tem máquinas)
 mas um fim que ninguém previu
 (Árvores nos eixos a polícia montada)
 Brasília, Brasília
 Brasília tem centros comerciais
 Muitos porteiros e pessoas normais
 As luzes iluminam os carros só passam
 A morte traz vida e as baratas se arrastam
 (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
 (em tráfego linear)
 Brasília tem prédios, Brasília tem máquinas
 (Servidores Públicos ali)
 Árvores nos eixos a polícia montada
 (polindo chapas oficiais)
 Brasília, Brasília
 Brasília tem centros comerciais
 Muitos porteiros e pessoas normais
 As luzes iluminam, os carros só passam
 A morte traz vida e as baratas se arrastam
 (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! rachou! rachou! rachou!
 Rachou! O concreto já rachou!
 Brasília....
 Brasília.... Brasília!
 Os comércios só vendem
 e os porteiros só olham
 E essas pessoas elas não fazem nada

Nada! (Brasília...) Nada! (Brasília...) ³³³

Na canção, o sujeito ironicamente apresenta a cidade como a “capital da esperança”, no entanto as representações de Brasília para ele traduz um desencanto constante. “Longe do mar, da poluição”, a cidade cresce rumo a “um fim que ninguém previu”, já que são nos seus contornos que as mazelas políticas acontecem. Para este sujeito, “o concreto já rachou”, tanto o das “utopias na mente de alguns”, quanto o que ajudou a alicerçar a cidade que se pretendia um ícone da modernidade³³⁴. Para ele, o cotidiano moderno da cidade que “tem luz, tem carros, tem prédios, tem máquinas” esbarra em seu lado obscuro que “tem mortes, a polícia controla e as baratas se arrastam”.

Metaforicamente, as baratas figuram nesta canção como “servidores públicos” que representam a população, mas que “se arrastam” e nada fazem para transformar a situação do país e caminham em “tráfego linear” e a passos lentos, descompassados nos interstícios da política.

Contra todos
E contra ninguém
O vento quase sempre
Nunca tanto diz
Estou só esperando
O que vai acontecer...
Eu tenho pedras
Nos sapatos
Onde os carros
Estão estacionados
Andando por ruas
Quase escuras
Os carros passam [...]
Eu tenho pedras
Nos sapatos
Onde os carros
Estão estacionados
Andando por ruas
Quase escuras
Os carros passam [...] As ruas tem cheiro
De gasolina e óleo diesel
Por toda a plataforma
Toda plataforma
toda a plataforma
Você não vê a torre [...] ³³⁵

³³³ Plebe Rude. **Brasília**. Álbum “O Concreto já Rachou”. EMI-ODEON. 1985.

³³⁴ Cf.: BERMAN, Marshall. Op. cit., 2007.

³³⁵ Capital Inicial. **Música Urbana**. Álbum “Capital Inicial”. Polydor. 1986.

A cidade está representada pela banda brasileira *Capital Inicial*³³⁶ como um cenário extremamente urbano, típico de qualquer metrópole. Contrastando com a ironia da canção anterior, no que se refere à poluição, o sujeito da canção caminha descompromissadamente por “ruas quase escuras” que “tem cheiro de gasolina e óleo diesel”. Ele “tem pedras nos sapatos” que provavelmente o incomodam naquele momento, mas “os carros passam, as ruas passam” e ele continua o seu percurso pela cidade deficiente de calçadas, construída para o progresso, para os automóveis sem maiores complicações com os delineamentos tomados por ela. A canção denota certa frieza deste sujeito perante os problemas que o cercam, o que não foi regra nas canções das bandas de Brasília naquele período.

Tanto São Paulo quanto Brasília foram cidades que inspiraram os jovens artistas da década de 80. As tensões, os paradoxos e as tramas com as quais os sujeitos destas cidades se relacionam cotidianamente abriram caminho às denúncias, às críticas e aos protestos cantados pelos roqueiros naqueles anos.

A partir das canções e dos sujeitos que aceitaram dividir as suas experiências, fontes principais deste trabalho, percebe-se que as formas de contestação usadas por aqueles jovens escapam um pouco da visão aparentemente clássica do ato de contestar, como será discutido mais adiante.

³³⁶ Banda brasileira também proveniente do grupo *Aborto Elétrico*, formada entre 1981 e 1982. Contando os integrantes Dinho Ouro Preto (vocal), Fê Lemos (bateria), Flávio Lemos (contrabaixo) e Loro Jones (guitarra), tiveram algumas de suas canções como *Música Urbana* saídas do repertório da antiga banda e, assim, conquistaram as paradas de sucesso do *rock* dos anos 80. Gravaram o seu primeiro disco em 1986 e continuam suas atividades até os dias atuais. Cf.: DAPIEVE, Arthur. Op. cit., 2005. p.158.

**CAPÍTULO III: A CRÍTICA SOCIAL E POLÍTICA NO *ROCK*
DOS ANOS 80: UMA ALTERNATIVA DE CONTESTAÇÃO
JUVENIL DA DÉCADA**

*O olho do homem serve de fotografia ao invisível,
Como o ouvido serve de eco ao silêncio*

Machado de Assis

Neste capítulo, procura-se atingir o objetivo proposto pela pesquisa com a ajuda das letras das canções e das entrevistas realizadas no percurso desta dissertação. Nele, refletir-se-á sobre as representações acerca das manifestações de contestação presentes nas memórias que formaram o corpo deste trabalho e, além disso, esta última parte do texto visa discutir as alternativas de contestação construídas na década de 80 através do *rock* e a conscientização política e social presente nas canções criadas naquele contexto.

3.1 Representações da “Década Perdida”

[...] nos anos oitenta se debateu muito sobre o comportamento, isso preparou o século XX para o terceiro milênio (o primeiro se destacou pelo desenvolvimento industrial, o segundo pela informática e o terceiro se destacará pelas pessoas). Percebo em minha geração, até hoje, uma facilidade de comunicação com as mais diversas classes, etnias e faixas etárias.³³⁷

Para este sujeito histórico, a década de 1980 se destacou pelas sociabilidades múltiplas e pela tolerância, tanto que, para ele, o século XXI herdou todas as benesses, destacando-se as sociais, construídas pelos que representaram a juventude daquela época, demarcando os limites dos traços comportamentais aos quais as juventudes atuais fizeram jus.

Embora existam variadas asserções neste rumo, os sentidos dados às transformações percebidas e vividas pelos sujeitos históricos do referido período, submetidas à inconstância das memórias no tempo presente, podem difundir diversas formas de visões constituídas sobre a época para cada um que a viveu, quando atreladas às subjetividades.

Desta maneira, os enredos da história, construída cotidianamente pelos sujeitos, podem ser contados, analisados, vistos e rememorados não apenas segundo as individualidades de cada um, mas conforme o pertencimento destes a

³³⁷ Depoimento de Sidnei – nascido em 1970, nos anos 80 foi morador de Osasco e trabalhou como padeiro, ajudante de serralheria e auxiliar administrativo –, em entrevista concedida à autora em 06/06/2009.

determinada classe ou agrupamento social, de maneiras muito diversas, o que se constitui nas formas de se apreender as experiências vividas no cerne de cada um deles, tanto que:

[...] as representações do mundo social assim construídas, embora aspirem à universalidade de um diagnóstico fundado na razão, são sempre determinadas pelos interesses do grupo que as forjam. Daí, para cada caso, os necessários relacionamentos dos discursos proferidos com a posição de quem os utiliza.³³⁸

Sendo assim, é no campo da História Cultural que as representações que constroem as apreensões do real para cada agrupamento social, encontram espaço privilegiado para serem analisadas e se desenrolarem em narrativas que lhes dão vida na experiência dos sujeitos, conforme vivem e interpretam o mundo.

Para os rumos da História Cultural, “[...] as lutas de representações tem tanta importância quanto as lutas econômicas para compreender os mecanismos pelos quais um grupo impõe, ou tenta impor, a sua concepção do mundo social, os valores que são os seus, e os seus domínios [...]”.³³⁹ Da mesma forma, constituem-se as representações formuladas no cerne dos grupos sociais considerados “submetidos”.

Pelas mesmas veredas arquitetadas sobre o terreno das representações sociais, foram se constituindo as apreensões de mundo emanadas dos sujeitos históricos que viveram a década de 80. Considerada economicamente a “década perdida”, mediante a crise que se instalara no país e, além disto, perante as crises da modernidade tardia³⁴⁰, de identidade³⁴¹, social e política que abalaram as estruturas do que se tinha como instituído até então, os anos 80 podem ser considerados como a década das distopias que, na maioria das vezes, traduziram-se nas representações do cotidiano vivido daqueles sujeitos históricos.

Acho que minha geração é mais politizada do que geração atual, mais solidária, socialista, mais engajada, menos egoísta, e muito disso se deve a música da época. Veja letras como *Alagados dos Paralamas*, *Cazuza com Ideologia* [...]³⁴²

³³⁸ CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. Rio de Janeiro, Difel/Bertrand, 1990, p.17.

³³⁹ Ibidem.

³⁴⁰ Cf.: HALL, Stuart. Op. cit., 1992.

³⁴¹ Cf.: Ibidem.

³⁴² Depoimento de Edmundo, em entrevista concedida à autora em 07/01/2009.

Aquela geração era mais interessada no que estava ao seu redor em termos políticos e sociais.³⁴³

Eu estava sempre contestando. Hoje é tudo fácil. Naquela época a gente lutava pra ter o que queria.³⁴⁴

As interpretações daqueles anos para sujeitos que, naquele momento, davam os primeiros passos da juventude, podem incorrer no romantismo inerente às memórias que trazem desta fase de suas vidas, como, vez ou outra, pode ser observado nas falas de alguns dos que ajudaram corporificar este trabalho, tanto que, quando se trata de comentar as representações do país e da época para cada um deles, as respostas parecem consonantes, mas nem sempre o são.

O caráter comparativo das juventudes de determinados períodos construído pelos sujeitos parece possuir bastante significância quando são chamados a analisar esta categoria. Em algumas reflexões, esta comparação pareceu inevitável e até necessária quando se queria frisar a aparente representação da superioridade intelectual e crítica da geração em questão.

Nestas acepções, as representações construídas pelos jovens a respeito de si próprio e do grupo do qual faziam parte, parecem ter tomado rumos semelhantes. A politização ou o interesse pelas questões sociais, nutrido pelos jovens dos anos 80, sob este ponto de vista, foram insistentemente apontados. O parâmetro usado para tal fenômeno foi partir da geração atual e da sua aparente despolitização rumo ao passado. Quando se partia do passado rumo aos dias atuais, os sentidos dados à condição juvenil permaneciam os mesmos, porém atrelavam-se a eles os avanços percebidos em todos os campos da sociedade atual ao que haviam ajudado a construir anteriormente.

Curiosamente, ao perceber isto em algumas falas, volta-se ao ponto de partida desta pesquisa: a problemática comparação entre a juventude dos anos 1980 e a dos anos 1960. O campo das representações pode ser fértil para que se faça uma reflexão sobre isso, mas, além disso, novamente faz-se necessário destacar as diferenciações entre os contextos sociais e políticos, assim como o

³⁴³ Depoimento de Patrícia – nascida em 1975, nos anos 80 morava em São Miguel Paulista e trabalhou como ajudante geral –, em entrevista concedida à autora em 27/02/2009.

³⁴⁴ Depoimento de Cris – nascida em 1967, sempre foi moradora de Itaquaquecetuba e trabalhava como balconista no bairro Brás nos anos 80 –, em entrevista concedida à autora em 06/02/2009.

próprio cotidiano juvenil urbano dos períodos destacados e, também, deve-se atentar para que:

[...] 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.³⁴⁵

Indubitavelmente comparar não se configura como um caminho adequado para analisar diferentes juventudes, contudo mostrou-se um parâmetro constantemente utilizado pelos sujeitos que compuseram os depoimentos contidos neste trabalho para enfatizar rupturas ou permanências. Para um deles, os jovens da década de 80, “[...] tirando o grito por “diretas já”, formaram sim uma geração menos ativa, que permitiu o abuso de autoridades [...] corrupção descarada”.³⁴⁶

Sou fruto dela [década de 80] e nunca percebi tanta consciência política como a que foi formada numa geração como a nossa. Seria o mesmo que afirmar que a geração de agora é perdida. De uma forma ou de outra, o jovem tentou se afirmar na sociedade se politizando e expressando através da arte, da cultura [...]. Demos continuidade a um processo político [...]. Mas quem roubou nesse país não fomos nós, os jovens dos anos 80 que *eles* consideram perdidos, e sim a velha turma do “sim senhor, estamos aqui”. Estamos perdidos sim porque continuamos vendo as velhas mazelas de sempre e ainda continuamos acreditando saber viver.³⁴⁷

Nestas lembranças, pode-se notar que as representações construídas pelos sujeitos no decorrer de suas experiências de vida podem ser paradoxais quando se considera outras visões do mesmo cenário. Percebe-se ainda a diversidade de enfoques que surgem delas. A politização dos sujeitos e as lutas provenientes dela são os temas centrais dos discursos proferidos, porém se pode observar que as deferências sobre esta questão não são unânimes.

Enquanto algumas visões são retiradas dos olhares questionadores para si próprios e se traduzem na autocrítica embebida no amargor da ausência de participação transformadora, outras parecem conseguir vislumbrar mudanças significativas nas quais atuaram ativamente. Presume-se que o lugar ocupado pelas manifestações culturais para compor o quadro das formas de contestação da época não fora posto em segundo plano. Ao contrário disso, fora citado frequentemente, tamanha a sua influência no período e nas memórias.

³⁴⁵ SOUZA, Fábio Francisco Feltrin de. Op. cit., 2005. p.41.

³⁴⁶ Depoimento de Jaqueline, em entrevista concedida à autora em 10/02/2009.

³⁴⁷ Depoimento de Karim, em entrevista concedida à autora em 16/01/2009.

As canções do *rock* brasileiro da referida década refletiram-se como um destes lugares culturais nos quais o protesto encontrara vias abertas para trafegar. Muitas vezes, não apenas o ritmo ou as letras de determinadas canções pretendiam representar contestação, mas, na totalidade do disco gravado, investia-se na tentativa de denotar isto. Em algumas capas de LPs daquelas bandas, além das que já foram apresentadas, pode-se encontrar esta possibilidade.



Figura 3 – Capa do LP “Nunca Fomos tão Brasileiros”, da banda Plebe Rude. Capa: Plebe Rude. Direção de arte e produção: Fernanda Pacheco; Coordenação Gráfica: O. C. Mello; Quadro por: Renato Palet; Foto Colorida: Isabel Garcia

A capa do disco da *Plebe Rude* caracteriza as representações que os seus integrantes alimentam a respeito da cidade de Brasília. Projetada com os olhos voltados à modernidade que se queria no país, esta cidade encarnou os significados da frieza com a qual foi tratada em sua construção planejada. Apesar disso, tal qual a *Nevski*, na cidade de Petersburgo³⁴⁸, [...] quanto mais o falante condena a cidade, mais vividamente a evoca, mais atraente ela se lhe torna; quanto mais ele se afasta dela, mais profundamente se identifica com ela, mais claramente mostra que não pode viver sem ela [...]”.³⁴⁹

Mesmo que esta identificação resida na crítica e no descontentamento, pode ser fonte de inspiração. O desenho denota uma cena comum na noite de uma metrópole. Os carros passam impassíveis aos caminhos tomados pela viatura

³⁴⁸ BERMAN, Marshall. Op. cit., 2007. p.227.

³⁴⁹ Ibidem. p.237.

policial que vai logo à frente. As construções modernas, de concreto, também parecem inflexíveis aos acontecimentos à sua volta. Porém, a cidade mostra-se descaracterizada, desfigurada, ruindo, contrariando todas as representações da modernidade “infalível” que se poderia abstrair dela, segundo as representações nutridas por estes sujeitos históricos.

O cenário político do país começava a se delinear dali, de Brasília, o que, metaforicamente, pode estar nas entrelinhas do desenho que constitui a capa do disco. Em um momento de crise social e política, esta capa, além das canções que compunham o LP, já conseguia adiantar a crítica e a contestação aos olhares mais atentos.

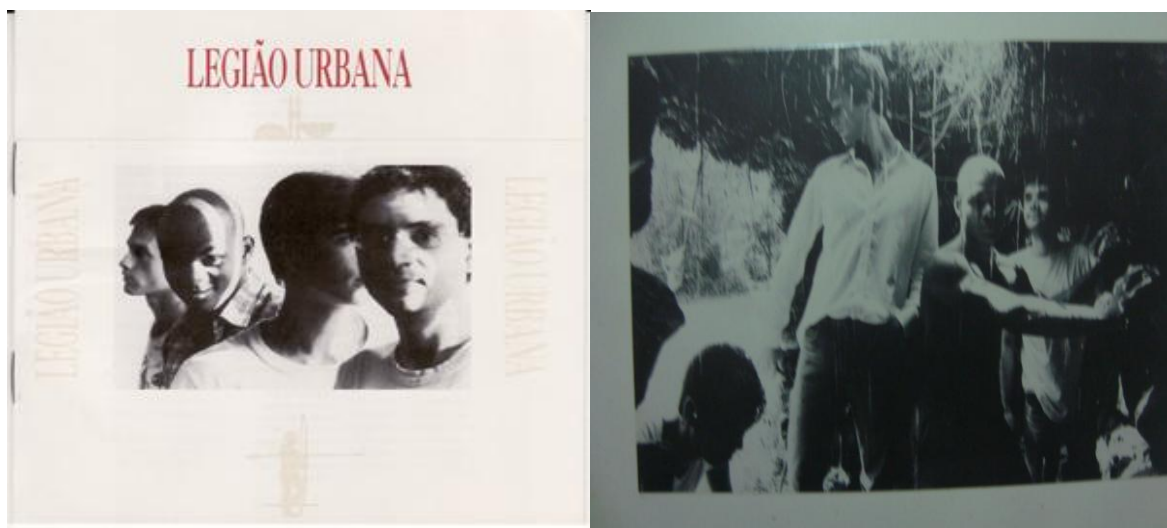


Figura 4 – Capa e contracapa do LP “Legião Urbana”. Capa: Ricardo Leite. Fotos: Maurício Valadares; Corte: Osmar Furtado; Arte do encarte: Renato Russo

Desta forma, é possível compreender as manifestações culturais também como:

[...] ‘entre-lugares’ [que] fornecem terreno para a elaboração de estratégias de subjetivação – singular ou coletiva – que dão início a novos signos de identidade e postos inovadores de colaboração e contestação, no ato de definir a própria ideia de sociedade [...]³⁵⁰

Tanto na capa, quanto na contracapa do LP *Legião Urbana*, o jogo de sombras que escurecem as figuras dos componentes da banda dão a impressão de que estes estão sem rumos definidos, procurando saídas. Alguns de frente, outros de perfil olhando para o nada, pensativos, preocupados, apenas um dos integrantes esboça um sorriso, mas a foto na contracapa sugere o contrário, quando todos estão

³⁵⁰ BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998. p.20.

sérios, buscando destrinchar uma espécie de mata. Um deles, o que vinha na frente, senta-se desconsolado por não chegar a lugar algum. Todos bem poderiam entoar uma das faixas do disco que indaga:

Será só imaginação?
 Será que nada vai acontecer?
 Será que é tudo isso em vão?
 Será que vamos conseguir vencer?
 Nos perderemos entre monstros
 Da nossa própria criação
 Serão noites inteiras
 Talvez por medo da escuridão
 Ficaremos acordados
 Imaginando alguma solução
 Pró que esse nosso egoísmo
 Não destrua nosso coração.
 Brigar pra quê se é sem querer?
 Quem é que vai nos proteger?
 Será que vamos ter que responder pelos erros a mais
 Eu e você³⁵¹

As representações podem ser caracterizadas, desta forma, como episódios com fortes traços individuais, não fixos, assim como as identidades³⁵² que se desenvolvem nas mesmas vias. Não se pode esperar que uma sociedade inteira ou mesmo um pequeno grupo partilhe as mesmas experiências a ponto de nutrir representações idênticas do que é a “realidade” de cada um, de como se constitui o mundo segundo as diversas visões que o engendram, ao seu modo, já que esta “[...] não é uma referência objetiva, exterior ao discurso, mas é sempre construída na e pela linguagem [...]”.³⁵³

Constituídas desta maneira, as representações, caracterizadas e corporificadas nos terrenos discursivos, nos quais são edificadas as construções que emanam das subjetividades e da vivência dos sujeitos, pode-se conceber que, nas entrelinhas que se delineiam nas relações vividas, há constantes disputas de interesses traduzidos nas tramas e nos jogos de poder que os envolvem.

De certa forma, acho que podíamos ter feito mais. O Brasil teve crescimento zero por quase vinte anos! Devíamos ter reclamado mais, mas não concordo com esta história de década perdida. As mudanças foram lentas,

³⁵¹ Urbana, Legião. **Será**. Álbum “Dois”. EMI-ODEON. 1986.

³⁵² Cf.: HALL, Stuart. Op. cit., 1992.

³⁵³ CHARTIER, Roger. A “Nova” História Cultural Existe? In: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Mônica Pimenta; PASAVENTO, Sandra Jatahy. **História e Linguagens: Texto, Imagem, Oralidade e Representações**. : 7Letras, 2006. p.38.

mas houve e a juventude participou ativamente disso. Economicamente a afirmação tem sentido.³⁵⁴

Economicamente pode até ter sido... Eu via sempre na TV que a dívida externa ficou muito alta nesta época e a inflação eu mesma via quando queria comprar alguma coisa. Era tudo muito difícil. Lembro do Plano Cruzado, na época fiquei super feliz quando um tênis que eu queria muito se manteve no mesmo preço por mais de 15 dias, até eu receber o salário... Agora, quanto a juventude da época, acho que a gente era muito inteligente e participativo, porque se não fosse assim, a sociedade que formamos hoje não seria tão crítica e bem informada como é. A geração dos anos 80 estava longe de ser alienada. A gente queria se divertir também, é claro, mas eu nunca vi adolescentes de 14, 15, 16 anos tão conscientes como eram os que curtiam *rock* naquela época. Acho que a década de 80 foi uma década achada, isso sim!³⁵⁵

Formadores e passíveis às influências que emergem dos discursos, as marcas deixadas nos sujeitos que viveram as diversas crises da década de 80 emanam de suas memórias a todo o momento, frisando que as percepções sobre este ponto parecem coincidir com a tessitura das representações políticas e econômicas do país construídas por eles naquele contexto específico.

Percebe-se assim, que este campo é demasiadamente frutífero e aberto às diversas concepções, já que “[...] os sistemas de representações são os sistemas de significados pelos quais nós representamos o mundo para nós mesmos e os outros [...],³⁵⁶ e, além disso, apesar de representar um terreno aberto às tensões, é também uma categoria constantemente partilhada e negociada socialmente.

Aproximam-se do consensual as narrativas da crise brasileira³⁵⁷ da época. A inflação, antes de outros enfoques, parece ter conseguido se refletir na vida cotidiana da maioria daqueles sujeitos que, ao mesmo tempo em que se concebiam politicamente bem informados e preocupados com a situação em que viviam, também se visualizavam como jovens que precisavam experimentar novas sensações e vivências comuns à sua faixa etária, deixando, às vezes, escapar as possibilidades de participação nos destinos do país.

Em algumas destas narrativas, pode-se encontrar confissões de culpa quando se reflete sobre o sentido da ação efetiva que poderia ter tomado corpo naquele momento para transformar o contexto discutido, porém não tomou. Pensar que se

³⁵⁴ Depoimento de Edmundo, em entrevista concedida à autora em 07/01/2009.

³⁵⁵ Depoimento de Rosilene, em entrevista concedida à autora em 22/03/2009.

³⁵⁶ HALL, Stuart. Op. cit., 2003. p.169.

³⁵⁷ Cf.: RODRIGUES, Marli. Op. cit., 1990; 1999.

podia “ter feito mais” rumo à ação política, parece ser uma das culpas carregadas por aqueles sujeitos, embora se reconheçam como agentes transformadores da sociedade no campo cultural, enfatizando as experiências musicais.

Não sei por que década perdida se o pessoal até hoje lembra os anos 80, Foram os melhores da gente! A gente protestava com a música.³⁵⁸

Sendo hoje adulto e com enormes responsabilidades, e assistindo a passividade de nosso povo diante da corrupção e omissão do poder público somado com a falta de educação, digo que época perdida é a atual. Naquela época, com muito menos responsabilidades e com muito menos coisas para se preocupar e ainda com menos experiência, enxergava muito mais crítica do que hoje. Talvez sob o aspecto econômico tenha sido mesmo perdida. Com a globalização atualmente vemos uma crise que leva todos a prejuízos contabilizados no desemprego e nas desculpas de economias de gasto público, isso também não é negativo? Os jovens de hoje, cujos pais estão desempregados ou subempregados, também não veem uma década perdida?³⁵⁹

A questão levantada acima traduz a representação que este sujeito nutre a partir da observação e da comparação entre contextos. Os anos em que vivera a sua adolescência são vistos por ele isoladamente, nos quais os sujeitos foram críticos e atuantes, enquanto “hoje” são omissos. O legado daquele período, desta forma, não se traduziu no atual, o que lhe parece comum ao tentar arguir sobre o apelido de “década perdida” que ganhou a de 80.

Não há concordância quanto a esta denominação, porém, no sentido econômico, a maioria dos sujeitos concorde com ela e, para alguns destes, as visões do presente não parecem animadoras o bastante para delegar direitos aos críticos dos anos 80 de chamá-los de perdidos. Para eles, embora tenham fixadas as representações de protesto e contestação também a partir do “modelo” dos anos 60, ao seu modo, puderam interferir de alguma maneira no futuro do país pelas vias culturais.

Nenhuma década é perdida, mas se compararmos a década de 80 com aquelas da ditadura militar [...] veremos que nesta época, apesar dos protestos, nenhuma mudança significativa de ordem prática foi alcançada [...]. Ocorreram várias mudanças como quebra de preconceitos, eleições diretas, maior liberdade de expressão, etc.³⁶⁰

Creio que ela [década de 80] foi o reflexo dos 60 e 70, uma convergência. Muito se fez. Não tanto como da década de 60, mas, mesmo assim foi uma

³⁵⁸ Depoimento de Cris, em entrevista concedida à autora em 06/02/2009.

³⁵⁹ Depoimento de Fulvio, em entrevista concedida à autora em 07/02/2009.

³⁶⁰ Depoimento de Márcio – nascido em 1968, sempre foi morador de Guaianazes e nos anos 80 foi auxiliar de escritório em um banco –, em entrevista concedida à autora em 19/02/2009.

época em que houve ainda um lampejo de contestação e novas possibilidades. O *rock* brasileiro deixou de ser inocente e cheio de rapapés, para se tornar uma música jovem de contestação e ira. Música pra pensar, pra digerir. Na época, o que importava era o quanto da verdade você pode aguentar, ou melhor, da realidade.³⁶¹

“Quebra de preconceitos” parece indicar as representações das sociabilidades das diferenças, traduzidas nas transformações comportamentais refletidas anteriormente, o que denota o viés cultural desta aceção. Para este sujeito, “nenhuma mudança significativa de ordem prática” foi conquistada pela luta efetiva daqueles jovens quando os compara com outros de gerações anteriores.

Simultaneamente, outro sujeito considera que o que houve na década de 80 foi “uma convergência” com o que já havia sido construído pelas gerações anteriores, não desprezando o caráter constantemente mutável dos desdobramentos culturais que edificam a História. Embora também se baseie na comparação, reconhece a autonomia e as subjetividades da participação juvenil através da adesão de determinados eventos culturais que delinearam os modos de compreensão do protesto e da contestação do período.

“[...] A representação da diferença não deve ser lida apressadamente como o reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição [...]”.³⁶² Desta forma, a diversidade de olhares dos sujeitos históricos sobre os anos 80 não se pode limitar apenas aos enfoques de determinadas e determinantes leituras de mundo, circunscritas em lugares sociais ou culturais previamente apreendidos e ocupados por alguns daqueles sujeitos. As generalizações não podem encontrar significados relevantes na História.

“[...] As letras das canções conseguiam traduzir a realidade segundo o modo de vida de cada um [...]”.³⁶³ Os enredos diversos, construídos nas narrativas dos sujeitos históricos, conforme as suas experiências vividas foram considerados por eles como a sua “realidade” e esta recebe os contornos das concepções de mundo construídas por cada um deles, já que:

[...] a lembrança é uma imagem construída pelos materiais que estão, agora, à nossa disposição, no conjunto de representações que povoam a

³⁶¹ Depoimento de Graci, em entrevista concedida à autora em 22/01/2009.

³⁶² BHABHA, Homi K. Op. cit., 1998. p.21.

³⁶³ Depoimento de Carlos – nascido em 1974, sempre foi morador de Guarulhos e ainda não trabalhava na década de 80 –, em entrevista concedida à autora em 15/01/2009. .

nossa consciência atual. Por mais nítida que nos pareça a lembrança de um fato antigo, ela não é a mesma imagem que experimentamos [...], porque nós não somos os mesmos de então e porque nossa percepção alterou-se e, com ela, nossas ideias, nossos juízos de realidade e de valor. O simples fato de lembrar o passado, no presente, exclui a identidade entre as imagens de um e de outro, e propõe a sua diferença em termos de pontos de vista.³⁶⁴

Baseando-se nestas memórias, pode-se assimilar, no caso da recepção das canções, que o significado delas pode variar bastante segundo as construções mentais feitas pelos sujeitos que as recebem. Assim como divergem também as recepções dos mais variados tipos de arte e até mesmo de conceitos.

No decorrer desta pesquisa, pôde-se perceber que as representações que a maioria dos sujeitos históricos construiu sobre protesto estiveram calcadas nos moldes mais comuns e tradicionais do termo. A remissão a greves, passeatas, atos públicos nos quais havia a manifestação de muitas pessoas em prol de uma reivindicação trabalhista, estudantil, de bairro ou de qualquer outra natureza, nestes parâmetros, foram recorrentes nas memórias quando o tema era este.

Participei de duas greves bancárias; fui na Praça da Sé, nas “diretas já”, participei sim.³⁶⁵

Havia muita repressão ainda... E aquilo que aconteceu com o Collor, por exemplo, eu não acho que aquilo foi uma forma significativa de protesto, foi uma coisa meio que planejada, sei lá, a mídia mais uma vez movendo as massas... Movendo as massas a favor, movendo as massas contra, como sempre a televisão fez. Então, eu acho que do ponto de vista crítico, algum protesto significativo eu acho que não houve não. No meu meio mais próximo, protestei eu e um grupo de colegas contra o grêmio estudantil da escola que eu achava que era um grêmio vendido, eram pessoas vendidas, com o sistema [...] Tinha medo de fazer grave. Banco do Brasil foi o meu primeiro emprego. Tinha bastante greve naquela época no banco [...] justamente por causa da repressão e da questão do medo de perder o emprego.³⁶⁶

Nota-se na narrativa acima que, além da representação de protesto de muitos dos sujeitos históricos ser estereotipada, os temores causados pelos anos de regime militar ainda se destacavam bastante em seus cotidianos, inferindo-lhes certa rejeição às tentativas de participação ativa em algum dos movimentos existentes na época.

³⁶⁴ BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos**. 3. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

³⁶⁵ Depoimento de Edmundo, em entrevista concedida à autora em 07/01/2009.

³⁶⁶ Depoimento de Fulvio, em entrevista concedida à autora em 07/02/2009.

O “medo de fazer greve” acompanhado pelo “medo de perder o emprego” não representava nenhuma renovação nos parâmetros dos temores que já haviam assombrado as classes trabalhadoras no decorrer da História, porém aponta para o fato do travamento destas ações ocorrido após a tomada do poder político do país pelos militares, em 1964, e as suas medidas repressoras, incluindo a proibição de greves e manifestações de rua.

O AI-5 ratificou estas medidas que, mesmo após a sua revogação, dez anos depois, deixou como legado graves sequelas na manutenção dos direitos democráticos e, ainda assim, as greves continuaram proibidas por lei, apesar de serem recorrentes após 1978, o que só mudou com a Constituição de 1988.

Desta forma, os sujeitos históricos que cresceram sob a égide do militarismo tiveram inculcadas em si muitas interpretações de mundo que ainda convergiam, de uma forma ou de outra, com os medos impingidos por este regime para a sua manutenção, se o olhar analítico se fixar apenas nos efeitos negativos desta premissa.

As representações construídas a partir daí, também guiaram muitos daqueles sujeitos juvenis para a conscientização sobre os problemas do país e para os desejos de transformação traduzidos pela coragem de lutar, fosse como fosse. A visão que se construiu sobre os governos militares foi a de um inimigo comum contra o qual ainda se precisava lutar, já que, apesar do processo de abertura política, os mandos e os desmandos governamentais incomodavam.

Considerava inimigos naquela época qualquer um que fosse contra os partidos de esquerda.³⁶⁷

Meu inimigo comum era o governo, pois acho que todos nós, principalmente moradores da periferia, sentimos na pele o descaso dos governos da época.³⁶⁸

Levando em conta que eu pertencia a uma classe social mais baixa, acredito que o meu inimigo comum na década de 80 tenha sido a injustiça social.³⁶⁹

Pra mim, o governo era o grande vilão.³⁷⁰

³⁶⁷ Depoimento de Karim, em entrevista concedida à autora em 16/01/2009.

³⁶⁸ Depoimento de José – nascido em 1968, sempre foi morador do Itaim Paulista e na década de 80 trabalhava como aprendiz de desenho –, em entrevista concedida à autora em 24/05/2009.

³⁶⁹ Depoimento de Sidnei, em entrevista concedida à autora em 06/06/2009.

Em algumas canções da época, esta necessidade de luta e denúncia era notável.

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, uniformizados
 Veraneio vascaína vem dobrando a esquina
 Porque pobre quando nasce com instinto assassino
 Sabe o que vai ser quando crescer desde menino
 Ladrão pra roubar, marginal pra matar
 Papai eu quero ser policial quando eu crescer
 Cuidado, pessoal, lá vem vindo a veraneio
 [...]
 Veraneio vascaína vem dobrando a esquina
 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
 E não vai ter problema, eu sei, estou do lado da lei [...] ³⁷¹

Fazendo uma alusão às cores que se usava para colorir as viaturas, a letra desta canção denunciava a violência policial e, simultaneamente, dava pistas das representações construídas sobre as instituições representativas do governo.

Para o sujeito desta canção, a aparição da polícia não significava proteção ou segurança, mas sim medo e repressão. “Cuidado pessoal, lá vem vindo a veraneio”, assim aconselhava ele ao perceber a sua chegada, sabendo que ela vinha “com fogo em cima”, era “melhor sair da frente”, já que “tanto faz, ninguém se importa se você é inocente”.

Numa interpretação desta letra, nota-se que o Estado repressor ainda representava um forte significado nas experiências vividas pelos sujeitos, dando vida a este tipo de representação a respeito das instituições, principalmente quando estas se constituíam como um dos significados do “braço forte” do governo para garantir a manutenção da “ordem”, como a polícia.

Será verdade, será que não
 Nada do que eu posso falar
 e tudo isso pra sua proteção
 Nada do que eu posso falar, a PM na rua, a Guarda Nacional
 Nosso medo, sua arma, a coisa não tá mal
 A instituição está aí para a nossa proteção
 Para a sua proteção... Tanques lá fora, Exército de plantão
 Apontados aqui pro interior

³⁷⁰ Depoimento de Tânia – nascida em 1972, nos anos 80 era moradora de Itaquera e trabalhava como balconista –, em entrevista concedida à autora em 24/05/2009.

³⁷¹ Capital Inicial. **Veraneio Vascaína**. Álbum “Capital Inicial”. Polydor. 1986.

E tudo isso pra sua proteção
 Pro Governo poder se impor
 A PM na rua nosso medo de viver
 O consolo é que eles vão me proteger
 A única pergunta é: me proteger do que?
 Sou uma minoria mais pelo menos falo o que quero apesar da repressão...é
 para sua proteção... É para sua proteção...Tropas de choque, PM's armados
 Mantém o povo no seu lugar
 Mas logo é preso, ideologia marcada
 Se alguém quiser se rebelar
 Oposição reprimida, radicais calados, toda angústia do povo é silenciada
 Tudo pra manter a boa imagem do Estado!
 Sou uma minoria mas pelo menos falo o que quero apesar da repressão...
 Exército brabo e o governa lamenta
 que o povo aprendeu a dizer "Não"
 Até quando o Brasil vai poder suportar?
 Código Penal não deixa o povo rebelar, Autarquia baseada em armas –não
 dá!
 E tudo isso é para sua segurança.³⁷²

A canção da *Plebe Rude* consegue traduzir parte destas visões a respeito das instituições governamentais que mantiveram o poder militar por tantos anos e ainda continuavam atuando com medidas repressoras na época em questão. Os três acordes da canção denotam as influências *punks* da banda, o que também não se afasta das denúncias e críticas contidas nela.

“A PM na rua, a Guarda Nacional”, conforme denuncia o sujeito da canção, significa que o medo que se impunha com isso se transformou para o governo em “sua arma” para “manter o povo no seu lugar”, caso alguém pensasse em “se rebelar”. “A instituição está aí para a nossa proteção”, afirma com ironia, já que ele próprio se pergunta: “proteger do quê?”.

O cenário de Brasília ainda se mostrava como nos anos do regime militar, e esta era a cidade na qual residiam os integrantes da banda. Não parecia anacronismo afirmar que o momento era de “oposição reprimida, radicais calados” e que, assim “toda a angústia do povo” era silenciada “para manter a boa imagem do Estado”, conforme denuncia o sujeito da canção.

Ele questiona o código penal vigente que ainda conseguia enquadrar criminalmente atos de protesto e, ainda assim, falava-se em democracia quando se atrelava o sentido de “autarquia” às armas, o que lhe parecia bastante incoerente. Este sujeito se coloca como uma “minoria” que já falava o que queria, apesar da

³⁷² Plebe Rude. **Proteção**. Álbum “O Concreto Já Rachou”. EMI-ODEON. 1985.

repressão. Isso pode dar pistas de que pelas vias culturais, apesar da censura, tentava-se impor determinadas formas de protesto, como no caso desta letra que ainda ganhou o carimbo de “censurada” em pleno ano de 1985.

A canção termina com a afirmação irônica de que “tudo isso é pra sua segurança”, referindo-se a PM, às Tropas de Choque, à Guarda Nacional, aos tanques, denotando assim um cenário de guerra enquanto o que acontecia em Brasília e inspirara a letra desta canção³⁷³ era a votação da emenda constitucional Dante de Oliveira³⁷⁴, que poderia garantir eleições diretas no país, porém não fora aprovada.

Denota-se aí que, paradoxalmente, o processo de abertura política que se pretendia calcado nos parâmetros da democracia, travava mais ainda os seus passos lentos nas representações de poder e de força que ainda mantinha o governo. Desta forma, os anos 80, ainda foram explicitamente marcados pelas heranças da ditadura, o que provocava nos sujeitos a sensação de que as lutas traduzidas pelas diversas formas de contestação não eram vãs e menos ainda desnecessárias.

Tinha muito movimento. Movimento dos sem teto era mais o que tinha nessa região, movimento de mulheres [...] Estou falando de coisas locais. E o que marcou como fato histórico foi o “fora Collor, apesar de que não fui a nenhum ato no centro de São Paulo porque organizamos tudo aqui. Fechamos o bairro, era caminhão de som doado pra pegar alunos nas portas das escolas, fechar as mesmas, ato na catedral, ato no Morumbizinho.”³⁷⁵

Proteste na rua contra a instalação de uma usina nuclear há 70 km de Itapetininga, protestei contra a instalação de um presídio em Itapetininga, participei de uma ação popular que culminou com a cassação de seis vereadores na câmara local, entre outros.³⁷⁶

Destas memórias, pode-se apreender que as ações efetivas dos sujeitos juvenis também puderam ser observadas naqueles anos. Os movimentos populares³⁷⁷ por moradia e outras demandas sociais iniciados no final dos anos 70,

³⁷³ ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. Op. cit., 2009. p.167.

³⁷⁴ Ibidem. p.166-7.

³⁷⁵ Depoimento de Karim, em entrevista concedida à autora em 16/01/2009, referindo-se ao bairro paulistano São Miguel Paulista.

³⁷⁶ Depoimento de Sidnei, em entrevista concedida à autora em 06/06/2009.

³⁷⁷ SADER, Eder. Op. cit., 2001.

já haviam se espalhado pelas cidades e caminhavam com fervor pelos bairros, como neste caso em que se frisa São Miguel Paulista.

Além destes, as lutas pelas questões ecológicas, contra a corrupção política denunciada publicamente após o processo de abertura, contra os abusos de preços praticados sob os consumidores e outras vertentes de contestação, instalaram-se em diversos focos e locais das cidades nesta década.

As memórias sobre as manifestações públicas, através de passeatas, compostas por jovens, no início da década de 90, durante os meses que antecederam o processo de *impeachment* do presidente Fernando Collor de Mello, foram uma das mais destacadas pelos sujeitos que viveram aqueles anos no quesito protesto. Muitos participaram ativamente deles, mesmo nos bairros quando não podiam ir às regiões centrais anunciadas pelos meios de comunicação, nas faculdades e nas escolas.

Para a maioria destes sujeitos históricos, além da luta travada pelas eleições diretas anos antes, aquela foi uma das manifestações de massa que mais caracterizaram uma forma de protesto efetivo em sua geração, denotando-se aí as imagens construídas e cristalizadas desta categoria. Embora alguns citem e critiquem o poder da mídia sobre aquele movimento, há certa concordância quanto a sua importância.

Além do movimento para afastar o presidente Collor, sempre protestei contra coisas erradas: na faculdade, em bancos [...].³⁷⁸

Lembro que teve Impeachment contra o Collor, os estudantes saíram com a cara pintada, na época eu estudava, me chamaram. Gostei. Tinha que ser assim sempre.³⁷⁹

Só percebi um movimento de contestação da minha geração mais intenso na época do “fora Collor”. Que aí o pessoal pintou a cara, se vestiu de preto e foi lá para o Anhangabaú, mas na verdade a grande maioria não sabia nem o que estava fazendo lá, mas depois de uma ditadura aquilo era o que a gente pode fazer [...] Então, independente da influência da mídia que teve na época, foi importante, tanto que o presidente realmente caiu.³⁸⁰

Os discursos convergem. Um dos sujeitos só percebeu “um movimento de contestação” de sua geração na ocasião destes protestos e ainda ressalta que “a

³⁷⁸ Depoimento de Márcio, em entrevista concedida à autora em 19/02/2009.

³⁷⁹ Depoimento de Cris, em entrevista concedida à autora em 06/02/2009.

³⁸⁰ Depoimento de Reginaldo, em entrevista concedida à autora em 28/01/2009.

maioria não sabia nem o que estava fazendo lá”, na multidão, já que desconheciam aquela forma de ação de contestação por terem saído recentemente dos anos da ditadura, no qual estes tipos de manifestações públicas haviam sido reprimidas.

Apesar disso, ele reconhece a relevância daqueles protestos para jovens que puderam se visualizar enquanto seres atuantes e portadores de certo poder, já que os seus atos públicos de contestação culminaram no impedimento da continuidade daquele governo acusado de corrupção.

Fui um “cara pintada”³⁸¹, embora eu não tenha pintado o rosto. Não estava lá só para aderir a uma moda. Eu tinha consciência da importância e do impacto social daquilo.³⁸²

A influência da mídia, citada por alguns, com relação a participação juvenil no movimento contra o presidente Collor, conferiu a ele certo descrédito quanto à espontaneidade do desejo de luta que estes sujeitos históricos poderiam ter tido. Percebe-se a preocupação dos participantes deste episódio para caracterizar a sua inserção nos atos de protesto não “para aderir uma moda”, porém para atender a sua própria consciência política que entendia “o impacto social daquilo” que estava acontecendo no país.

Embora as representações não sejam imutáveis, as visões de protesto pareceram inexoráveis para a maioria daqueles sujeitos. Reconhecem-se outras diversificadas maneiras de se contestar, sendo que as manifestações culturais foram amplamente citadas, destacando-se a música, mas, apesar disso, este reconhecimento não se mostrou tão creditado que pudesse substituir plenamente as representações clássicas do termo.

De uma forma ou de outra sempre protestávamos sobre algo, não era tão ativo assim à ponto de participar de protestos específicos de rua, mas era sempre contra a situação geral.³⁸³

Acho q a musica, as drogas, o visual foram meios de contestação sim, mas não sei se houve protestos significativos a não ser a campanha pelas diretas já.³⁸⁴

³⁸¹ Caras pintadas foi uma expressão utilizada para denominar os jovens que foram às ruas pedir o afastamento do Presidente da República, Fernando Collor de Mello, durante o ano de 1992. Eles pintavam os seus rostos com as cores da bandeira brasileira ou com palavras de ordem para reforçar as suas críticas àquele governo.

³⁸² Depoimento de Márcio, em entrevista concedida à autora em 19/02/2009.

³⁸³ Depoimento de José, em entrevista concedida à autora em 24/05/2009.

Grande parte dos sujeitos históricos juvenis que viveram o período em questão já se considerava contestadora naqueles anos, embora fossem demasiadamente jovens. Alguns usaram a terminologia “alienado” para se referir a si próprios ou a determinados tipos de pessoas que, nas representações construídas sobre o perfil do jovem contestador, escapavam deste adjetivo.

Apesar de não ter muito embasamento, eu era contestador e não aceitava alienação do povo que via novela. É claro que não era muito comum em todo jovem ser assim, mas conheci muitos e outros totalmente alienados.³⁸⁵

Talvez um pouco alienada querendo ser contestadora, mas sem forças para lutar.³⁸⁶

Estava tentando ser contestadora, mas ainda era alienada.³⁸⁷

Não aceitar a “alienação do povo que via novela” parece dar pistas das visões construídas sobre o sujeito alienado. Assistir novelas no Brasil já representava uma tradição cultural há tempos, mas este tipo de entretenimento converge para o alheamento do povo para a situação do país, segundo a visão deste sujeito.”[...] Você é o contestador pra você, mas você joga o jogo do sistema, então você é alienado sim [...].³⁸⁸

O termo alienação parece levantar resistências para que alguns se reconheçam assim, já que esta palavra povoava o cenário juvenil para designar aqueles que se mostravam desinteressados pelos acontecimentos políticos, sociais e até culturais, principalmente no período do regime militar, sendo proferido mais usualmente pelos setores de esquerda, contrapondo-se à terminologia que representava o sujeito “engajado” na luta pelas mudanças nos rumos do país.

Apenas um dos entrevistados admitiu ser um alienado³⁸⁹ durante a sua juventude, o que ressalta a dificuldade de se assumir desta forma. No mais, todos se concebem como contestadores, embora achem que em proporções inferiores se comparados aos jovens do passado.

³⁸⁴ Depoimento de Tânia, em entrevista concedida à autora em 24/05/2009.

³⁸⁵ Depoimento de Edmundo, em entrevista concedida à autora em 07/01/2009.

³⁸⁶ Depoimento de Adriana, em entrevista concedida à autora em 26/02/2009.

³⁸⁷ Depoimento de Tânia, em entrevista concedida à autora em 24/05/2009.

³⁸⁸ Depoimento de Reginaldo, em entrevista concedida à autora em 28/01/2009.

³⁸⁹ Assim se revelou Carlos, em entrevista concedida à autora em 15/01/2009.

[...] Foi uma época de muitas mudanças políticas, do voto direto pra presidente, do fim do militarismo, do desemprego, da inflação [...] e eu sempre fui um contestador.³⁹⁰

Eu era contestadora, guardadas as devidas proporções porque queria saber mais e ia atrás de saber, não me conformava com o que me diziam, estava sempre em busca de outras possibilidades.³⁹¹

Preferia ser alienada naquela época, mas não era.³⁹²

Sempre fui contestador. Desde criança. Sempre questioneei o porquê das ordens, regras e punições.³⁹³

As representações de protesto e contestação revelam sentido quando se necessita (re) avaliar a si mesmo e se definir enquanto sujeito histórico politizado. O ato de contestar, para estes sujeitos, passa por várias manifestações, entre as quais estão inclusas o questionamento de “ordens, regras e punições”, a “procura por novas possibilidades” e os protestos de rua que sempre parecem inferir significados maiores ao ato. Mesmo assim, a maioria se avaliou como participante e contestador, mesmo quando se admitiu certa alienação, contra a qual se parecia lutar constantemente.

Contestadora, por causa das músicas que eu ouvi e da forma como eu me portava não só dentro de casa.³⁹⁴

Com certeza eu era uma contestadora! As músicas que eu ouvia me deixaram assim até hoje.³⁹⁵

Para estes sujeitos, o fato de ser ou não contestador, além de denotar criticidade e participação, ainda ajudava a delinear as identidades juvenis assumidas por eles. Neste sentido, as influências culturais foram apreendidas com relevância. Manifestações culturais como a música conseguiram se personificar para eles como abundantes fontes de conscientização e de identificação.

[...] Eu não sei o que quero
Porque vivo bombardeado
Essa massificação
Me diz o que devo fazer
O que devo comprar
O que devo vestir

³⁹⁰ Depoimento de Fulvio, em entrevista concedida à autora em 07/02/2009.

³⁹¹ Depoimento de Graci, em entrevista concedida à autora em 22/01/2009.

³⁹² Depoimento de Karim, em entrevista concedida à autora em 16/01/2009.

³⁹³ Depoimento de Márcio, em entrevista concedida à autora em 19/02/2009.

³⁹⁴ Depoimento de Nilza, em entrevista concedida à autora em 25/06/2009.

³⁹⁵ Depoimento de Rosilene, em entrevista concedida à autora em 22/03/2009.

O que devo falar
 O que devo pensar [...]
 Ligo aquela máquina
 De lavagem cerebral
 E aceito tudo que me impõem
 Por isso eu não sei o que quero
 Eu não sei o que quero
 Mas eu sei que eu vou conseguir
 Século XX, tecnologia programada
 Juventude largada sem entender nada
 Geração atrofiada, mas que nada fala
 Vida programada, mente retardada
 Verdadeiras massas computadorizadas.³⁹⁶

Na letra desta canção, o sujeito afirma não saber o que quer, mas ele sabe que vai conseguir, denotando certa ausência de ideais, o que provavelmente emergiu das descrenças no futuro³⁹⁷ relatadas por aqueles jovens. Porém, ao mesmo tempo, este sujeito denuncia as causas de sua apatia. Ele se sente parte de uma juventude “largada, sem entender nada, atrofiada, que nada fala”, mas que percebe e critica o seu próprio estado e ainda consegue analisar que a sua vida já está “programada” porque a massificação imposta pelo poder da mídia a favor do capitalismo lhe dita o que deve “comprar, vestir, falar, pensar”, aludindo assim à alienação.

Esta canção ajuda a perceber que mesmo quando o próprio sujeito se considera parte de uma juventude “massificada” e, portanto, alienada, assim pode reconhecer-se e demonstrar o seu descontentamento com a sua condição e, desta forma, fazer uso do ato de contestar. A autocrítica denota os anseios de mudança que carregam os sujeitos infelizes com a sua situação.

Por meio desta perspectiva, as variadas interpretações que estes nutrem sobre si, quando contextualizadas por eles com a situação global de seu meio, podem culminar em nuances das representações construídas sob os parâmetros da criticidade, alterando assim as visões de mundo subjetivas e interferindo nas mudanças deste mediante os problemas denunciados em si próprios relacionados à sociedade em que vivem.

³⁹⁶ Garotos Podres. **Eu Não Sei o que Quero**. Álbum “Mais Podres do que Nunca”. Rocker. 1985.

³⁹⁷ Cf.: ABRAMO, Helena Wendel. Op. cit., 1994.

3.2 “Nos Deram Espelhos e Vimos um Mundo Doente”³⁹⁸: Crítica e Protesto nas Canções do Rock Brasileiro dos Anos 80

Refletir sobre formas alternativas de contestação pode incorrer no risco latente de sua invalidação perante concepções anti-históricas que trazem consigo a necessidade da imediata visualização das mudanças daí decorridas. Desta forma, pode haver a negação de outras que, de tão ligeiras, parecem não alcançar as raízes, a estrutura do que poderia ser transformado, o que é apenas impressão. Porém, o tempo é aliado de tais transformações, por isso, os resultados podem aparecer após décadas ou surgirem tão depressa, a ponto de quase não haver tempo para se dar conta.

Outro problema nesta reflexão decorre do tipo e do alcance da contestação. Questionamentos sugerem a ineficácia ou a inércia de determinadas formas de contestação perante o seu caráter, em muitos casos, subjetivo. Todavia, há de se ponderar que a contestação feita através de canções ou de tipos de música como o *rock*, em questão neste trabalho, pode ser definida no mesmo patamar em que já fora o jazz. Neste caso:

[...] tais protestos podem se tornar políticos pelo o fato de que as pessoas contra as quais os amantes de *jazz* protestam (por exemplo, pais, mães, tios e tias) detêm pontos de vista convencionais [...] Ou podem ser rotulados de subversivos simplesmente porque aquelas pessoas contra as quais eles se rebelam não concebem uma rebelião contra algumas de suas convenções que não se configure um ataque a todos os seus pontos de vista [...] ³⁹⁹

Sob este prisma, pode-se reiterar as reflexões acerca da contestação feita através do *rock* brasileiro dos anos 80, mesmo quando as letras das canções não atingiam diretamente as instituições sociais ou políticas. Em muitos casos, elas apontavam para transformações comportamentais que, de uma forma ou de outra, atacavam as convenções, sendo traduzidas como protesto para alguns, subversão para outros ou ainda como cortes comportamentais que designam as características de determinadas gerações.

Quem um dia irá dizer
Que existe razão

³⁹⁸ Frase retirada da canção *Índios da Legião Urbana*. In: Álbum “Dois”. EMI-ODEON. 1986.

³⁹⁹ HOBBSAWM, Eric J. **História Social do Jazz**. 5. ed. Trad. Ângela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007, p.272-3.

Nas coisas feitas pelo coração?
 E quem irá dizer
 Que não existe razão?
 Eduardo abriu os olhos, mas não quis se levantar
 Ficou deitado e viu que horas eram
 Enquanto Mônica tomava um conhaque
 No outro canto da cidade, como eles disseram...
 Eduardo e Mônica um dia se encontraram sem querer
 E conversaram muito mesmo pra tentar se conhecer...
 Um carinha do cursinho do Eduardo que disse:
 "Tem uma festa legal, e a gente quer se divertir"
 Festa estranha, com gente esquisita
 "Eu não 'to' legal, não aguento mais birita"
 E a Mônica riu, e quis saber um pouco mais
 Sobre o *boyzinho* que tentava impressionar
 E o Eduardo, meio tonto, só pensava em ir pra casa
 "É quase duas, eu vou me ferrar..."
 Eduardo e Mônica trocaram telefone
 Depois telefonaram e decidiram se encontrar
 O Eduardo sugeriu uma lanchonete,
 Mas a Mônica queria ver o filme do *Godard*
 Se encontraram então no parque da cidade
 A Mônica de moto e o Eduardo de camelo
 O Eduardo achou estranho, e melhor não comentar
 Mas a menina tinha tinta no cabelo
 Eduardo e Mônica eram nada parecidos
 Ela era de Leão e ele tinha dezesseis
 Ela fazia Medicina e falava alemão
 E ele ainda nas aulinhas de inglês
 Ela gostava do *Bandeira* e do *Bauhaus*
 De *Van Gogh* e dos Mutantes, de Caetano e de *Rimbaud*
 E o Eduardo gostava de *novela*
 E jogava futebol-de-botão com seu avô
 Ela falava coisas sobre o Planalto Central
 Também magia e meditação
 E o Eduardo ainda tava no esquema "escola, cinema
 clube, televisão".
 E mesmo com tudo diferente, veio mesmo, de repente
 Uma vontade de se ver
 E os dois se encontravam todo dia
 E a vontade crescia, como tinha de ser...
 Eduardo e Mônica fizeram natação, fotografia
 Teatro, artesanato, e foram viajar
 A Mônica explicava pro Eduardo
 Coisas sobre o céu, a terra, a água e o ar...
 Ele aprendeu a beber, deixou o cabelo crescer
 E decidiu trabalhar
 E ela se formou no mesmo mês
 Que ele passou no vestibular
 E os dois comemoraram juntos
 E também brigaram juntos, muitas vezes depois
 E todo mundo diz que ele completa ela
 E vice-versa, que nem feijão com arroz
 Construíram uma casa há uns dois anos atrás
 Mais ou menos quando os gêmeos vieram
 Batalharam grana, seguraram legal
 A barra mais pesada que tiveram
 Eduardo e Mônica voltaram pra Brasília
 E a nossa amizade dá saudade no verão
 Só que nessas férias, não vão viajar

Porque o filhinho do Eduardo tá de recuperação [...] ⁴⁰⁰

Entre letras que ora desvelavam propositalmente o homossexualismo ⁴⁰¹ do vocalista da banda *Legião Urbana*, ora emanavam críticas ao contexto social e político, figurou esta chamada *Eduardo e Mônica* que narra à trajetória romântica de um casal ímpar. Percebe-se que a figura feminina exposta pelo cantor foge dos parâmetros convencionais. *Mônica* é uma estudante de medicina que fala alemão, interessa-se por diversos tipos de arte, incluindo as de vanguarda, entende de esoterismo, guia uma moto e constantemente consome bebidas alcoólicas.

Nota-se que o autor da letra pretendeu deixar explícito nela a figura de uma mulher livre, independente e acima de qualquer adjetivo, moderna. Em contrapartida, *Eduardo*, a figura masculina do enredo, é tímido, tradicional e não ultrapassa nenhum dos limites da normalidade fixada por uma sociedade sexista. Ao contrário disso, ele parece representar o oposto dela.

A história se completou com um final tradicional, embora não se aluda a um casamento formal, *Eduardo e Mônica* terminam juntos e tiveram um filho. Apesar disso, pode-se perceber que este romance se configurou como um enlace um pouco distante do convencional. A idade dos dois diferia, sendo que “ela se formou no mesmo mês que ele passou no vestibular”. Os comportamentos também divergiam, já que foi com ela que “ele aprendeu a beber, deixou o cabelo crescer ” e passou a vislumbrar modos de entender o mundo, diferentes dos seus.

Não há protesto nesta canção porque os seus sujeitos já colhiam os frutos do que fora conquistado pelas juventudes precedentes, porém, pode-se apontar que ela sinalizou mudanças que nem sempre se concretizaram nas experiências vividas no seio das diferentes classes sociais. Não é preciso destacar que os sujeitos da canção pertencem a classes sociais privilegiadas, porém torna-se relevante frisar que, através de letras como estas, os sentidos de mudanças puderam adentrar em todas as demais classes sociais, sem trazer à tona paradigmas, mas reflexões

⁴⁰⁰ Legião Urbana. **Eduardo e Mônica**. Álbum “Dois”. EMI-ODEON. 1986.

⁴⁰¹ Renato Russo, vocalista da banda Legião Urbana, declarou-se publicamente homossexual em 1989, quando gravou a canção *Meninos e Meninas* no álbum “As Quatro Estações”, porém já vinha tratando deste assunto nas entrelinhas de suas canções. Cf.: DAPIEVE, Arthur. Op. cit., 2005. p.129-39.

renovadas sobre determinados modos de vida que, até poucos anos antes, eram vistos com o olhar limitado do preconceito.

Desta forma, mesmo sem o caráter contestador que povoou outras canções da mesma banda⁴⁰² e de várias outras da época, *Eduardo e Mônica* ajudou a representar que as formas de se relacionar estavam mudando e, mais do que isso, que o papel da mulher havia deixado de ser destacado em segundo plano e que esta ocupava tanto quanto ou mais espaços sociais do que os homens, transformando as experiências relacionais que culminavam tradicionalmente num casamento formal, geralmente pleiteado por ela, para a possibilidade de outras formas de vivências afetivas.⁴⁰³

Ainda sob este prisma, as canções do *rock* brasileiro do período puderam ocupar diferentes lacunas nos modos de pensar e de reconstruir as visões de mundo dos jovens que nutriam gosto por este tipo de música, indo desde a descrição do que parecia corriqueiro, como um relacionamento afetivo, até aos campos mais complexos da sociedade, como se pode apreender a partir de algumas memórias.

Me identificava com o rock brasileiro porque eram músicas de protesto. Tinha uma novela, que tocava “nu com a mão no bolso”, por exemplo, [...] e era muito bacana aquilo lá porque mostrava mesmo a realidade, do meu ponto de vista, da falta de dinheiro, da situação que o país vivia de desemprego [...] eu via dessa forma. É... identificava isso como protesto na época.⁴⁰⁴

Acho que o estilo veio de fora, não podemos negar, mas é uma linguagem universal e o *rock* nacional da época traduzia o anseio de uma geração pós ditadura [...] que tinha algo a dizer! Não a luta armada como nossos pais, mas uma luta mais consciente, mais política. Havia conteúdo nas letras, havia atitude.⁴⁰⁵

A rebeldia punk dos Sex Pistols, o protesto do U2 contra o terrorismo e a dominação política imposta à Irlanda pela Inglaterra, a invasão das Malvinas contra a Argentina, falta de políticas humanitárias no terceiro mundo, etc., nas letras do *rock*, informou e traduziu sim uma cultura vivenciada no Brasil, por ex.: perseguições políticas nos anos 60 e 70 (Ditadura) e preconceito racial e social disfarçados na época.⁴⁰⁶

O rock foi apenas o ritmo escolhido para se colocar letras super críticas que realmente falavam da nossa realidade e chamavam a atenção dos jovens para muitos assuntos que eles não conheciam. Descobri o que eram

⁴⁰² Cf.: ALVES, Luciano Carneiro. Op. cit., 2002; DEMARCHI, André Luís Campanha. Op. cit., 2006.

⁴⁰³ Cf.: BERQUÓ, Elza; OLIVEIRA, Renata. Op. cit., 1989; 1992.

⁴⁰⁴ Depoimento de Fulvio, em entrevista concedida à autora em 07/02/2009.

⁴⁰⁵ Depoimento de Edmundo, em entrevista concedida à autora em 07/01/2009.

⁴⁰⁶ Depoimento de Jaqueline, em entrevista concedida à autora em 10/02/2009.

“dogmas” naquelas letras... (risos) e muitas outras coisas que eu nem sonhava.⁴⁰⁷

A identificação de muitos sujeitos históricos juvenis com o *rock* criado na década de 80 se deveu à eminente relação entre o apelo contestador do ritmo e, principalmente, entre o que era cantado nas letras com as experiências vividas cotidianamente por eles, que se caracterizavam por se extravasar através de determinados tipos de manifestações artísticas, como a música.

A sensibilidade ao tom de protesto contido nas letras de algumas canções pôde ser experimentada por todos que atentaram ao que era dado a ler naquelas letras. “A rebeldia *punk*” por si só já poderia dispensar as letras porque o visual característico já denotava contestação.

Em muitas daquelas canções podia-se encontrar temáticas desconhecidas para muitos jovens que, partindo do interesse musical, puderam interar-se dos problemas mundiais, dos relacionados ao, até então, chamado “terceiro mundo”, inclusive das questões aparentemente contornáveis, como o “preconceito racial e social disfarçados na época”.

As memórias convergem quando as reminiscências das canções partem para a contestação, a criticidade e a conscientização que traziam embutidas em si. Pode-se considerar que determinados estilos de vida podem ter sido apresentados às diferentes juventudes ali, naquelas canções. Quando um dos sujeitos declarou que aprendeu “o que eram dogmas naquelas letras e muitas outras coisas que nem sonhava”, pode-se notar o uso do sentido atribuído à circularidade cultural⁴⁰⁸ inserido no *rock* brasileiro da época.

O reconhecimento da internacionalidade do ritmo em nada subtraiu o significado crítico do *rock* brasileiro para aqueles sujeitos, já que ele pode ser visto como “uma linguagem universal”, fruto das misturas que move as culturas mundiais. Um dos sujeitos problematizou este fato:

O que é brasileiro na verdade? O samba não é... Então se for pensar bem até o sertanejo não é porque vêm do country [...] Então não tem nada a ver, eu acho que você importar um estilo de outro país, de outras culturas e colocar a sua letra, a sua situação é normal. Então, não é que o Brasil

⁴⁰⁷ Depoimento de Rosilene, em entrevista concedida à autora em 22/03/2009.

⁴⁰⁸ Cf.: GINSBURG, Carlo. Op. cit., 1998.

importou essa cultura, não, na verdade as letras que traduzem o protesto foram inseridas num tipo de ritmo. [...] Hoje em dia também se importa cultura, se importa mercadorias e um monte de coisas. Não tem nada que é genuinamente brasileiro a não ser o nosso índio mesmo. A música tupiniquim seria a música brasileira, então?⁴⁰⁹

Não se abordará esta discussão neste trabalho, já que o assunto foi tratado exaustivamente no passado quando se queria impingir autenticidade a uma cultura tida como nacional, segundo os moldes do que poderia ser considerado as suas raízes.⁴¹⁰ Porém, cabe ressaltar que as reflexões acerca de uma cultura exclusivamente nacional não demonstram coerência quando inseridas num mundo sob a ebulição cultural provocada pelos efeitos da globalização⁴¹¹.

Sendo assim, e minimizando a estranheza do fato, cairia nos campos da insensatez alimentar visões que excluam ou desmereçam a “miscigenação” de culturas. Atenta-se para isto porque o *rock*, sendo um ritmo de origem norte-americana, já foi acusado por alguns de representar interesses imperialistas em nome de seu país de origem, porém, percebe-se o equívoco desta “acusação” quando a visão que se tem sobre o assunto é ampliada por outras perspectivas que relevam o hibridismo cultural⁴¹².

Além disso, após os anos do regime militar, os modos de se lidar com os sentidos de nacionalidade sofreram mutações. Quando tais sentidos eram carimbados pelo regime autoritário, os significados atribuídos ao que era relacionado à “mãe pátria” diferiam muito dos que se desenvolveram após a ditadura, que se não eram totalmente contrários a esta noção, a negavam ou desprezavam mediante a situação na qual estavam inseridos.

Pátria Amada, é pra você esta canção
Desesperada, canção de desilusão
Não há mais nada entre eu e você
Eu fui traído e não fiz por merecer
Pátria Amada, cantei hinos em seu louvor
Mas tudo o que fiz de nada adiantou
Na boca amarga ainda resta esse refrão

⁴⁰⁹ Depoimento de Fulvio, em entrevista concedida à autora em 07/02/2009.

⁴¹⁰ NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o Samba é Samba: A Questão das Origens no Debate Historiográfico sobre a Música Popular Brasileira. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, p.167-89, 2000.

⁴¹¹ Cf.: GARCÍA CANCLINI, Néstor. Op. cit., 2003; GIDDENS, Anthony. **Mundo em descontrolado: O que a Globalização está fazendo de nós**. 5. ed. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Record, 2006.

⁴¹² GARCIA CANCLINI, Néstor. Op. cit., 2000.

Que diz pra morrer por ti e não importa a razão!
 Pátria Amada, como pude acreditar
 Em palavras vazias e promessas soltas no ar
 Pátria Amada, você me decepcionou
 Quando eu lhe pedi justiça você me negou
 Pátria Amada!
 Pátria Amada, de quem você é afinal?
 É do povo nas ruas ? Ou do Congresso Nacional?
 Pátria Amada, idolatrada, salve, salve-se quem puder!⁴¹³

Na canção dos *Inocentes*⁴¹⁴, o sujeito declara que ela foi criada para a “pátria amada”, parafraseando o Hino do Brasil, mas, ao contrário deste, não exalta com benevolência as características do país. Ele, desiludido e desesperado, canta o desamor e a ruptura com a pátria que antes já cantara em “hinos de louvor”, porém fora “traído e não fez por merecer”. De sua “boca amarga” só consegue se arrepender de um dia ter proferido um refrão que dizia para morrer por tal pátria, não importando a razão.

Para este sujeito, todas as perspectivas futuras com relação ao seu país e a sua vida, pareciam ter se esvaído conjuntamente às “palavras vazias e promessas soltas no ar”, provenientes de discursos políticos que, provavelmente, apregoavam as benesses desenvolvidas no “país do futuro”. Os anos do regime militar haviam deixado para trás as tentativas de alimentar visões de um país enganosamente próspero e moderno e, com a abertura política, os sujeitos se depararam com as imagens distorcidas do desencanto, da decepção, da descrença a ponto de poder-se declarar que: “[...] minha vontade era de ir morar na Europa [...], a maioria dos meus amigos queriam ir morar fora [...] Eu não tinha confiança no Brasil [...] eu tava desgostoso [...]”⁴¹⁵.

O futuro estava ali e as práticas cotidianas negavam o vislumbiar de um porvir promissor, deixando pairar sob os sujeitos dúvidas a respeito de sua própria liberdade individual e política, o que resultava em dificuldades de pertencimento a esta representação do país. “Salve, salve-se quem puder” poderia ser o conselho

⁴¹³ Inocentes. **Pátria Amada**. Álbum “Adeus Carne”. WEA. 1987.

⁴¹⁴ Banda formada na periferia da zona norte de São Paulo, no início de 1981. Originada do movimento *punk*, Os *Inocentes*, chamaram a atenção da *Punk Rock Discos*, única loja ligada ao movimento na cidade, que decidiu lançar uma coletânea sob o nome de *Grito Suburbano*, na qual a banda teria participação com quatro faixas. Lançado em 1982, o LP ajudou a lançar o nome do grupo para vários eventos relacionados ao movimento *punk*, além de apresentá-los às grandes gravadoras até que, em 1986, gravou pela WEA o mini-LP *Pânico em SP*, com apenas seis faixas, o suficiente para que a banda entrasse para a história do *rock* brasileiro da década de 80. Cf.: DAPIEVE, Arthur. Op. cit., 2005. p.164.

⁴¹⁵ Depoimento de Edmundo em entrevista concedida à autora em 07/01/2009.

dado a todos mediante a situação vivida naquele momento, segundo o sujeito da canção.

Em consonância com estas concepções, pode-se considerar que:

[...] entre o fim dos dias de uma ditadura militar que ficou no poder por vinte anos e os mancos passos da Nova República, que contou com expoentes da ditadura militar, como o presidente da república da época, José Sarney, um grupo de roqueiros cantava as desilusões, a desesperança, a descrença com a política, políticos, revolução, utopias, com o engajamento político, com a situação social e econômica do país. O ceticismo e o niilismo que muitas canções denotam não foram apenas sentimentos de um pequeno conjunto de roqueiros, mas um retrato da juventude [...].⁴¹⁶

A canção não deixa frestas a outras interpretações diferentes da que se traduz em um profundo desamor à pátria.

Não me convidaram
Pra esta festa pobre
Que os homens armaram
Pra me convencer a pagar sem ver
Toda essa droga que já vem malhada
Antes de eu nascer... Não me ofereceram nem um cigarro
Fiquei na porta estacionando os carros
Não me elegeram chefe de nada
O meu cartão de crédito é uma navalha... Brasil!
Mostra tua cara
Quero ver quem paga
Pra gente ficar assim
Brasil!
Qual é o teu negócio?
O nome do teu sócio?
Confia em mim [...] Não me sortearam
A garota do Fantástico
Não me subornaram
Será que é o meu fim?
Ver TV a cores na taba de um índio programada pra só dizer "sim, sim!"
[...] Grande pátria
Desimportante
Em nenhum instante
Eu vou te trair
Não, não vou te trair [...]⁴¹⁷

Na canção de *Cazuza*, a descrença se transforma em desconfiança e denúncia. O sujeito que a entoava, assim como o anterior, também se sente traído, porém traduz a sua decepção na ironia quando declara que não o “convidaram pra esta festa pobre” armada para fazê-lo crer-se como um dos culpados pela situação do país que já vinha “malhada” antes de seu nascimento. O papel relegado a ele na

⁴¹⁶ ENCARNANÇA, Paulo Gustavo da. Op. cit., 2009. p.143.

⁴¹⁷ Cazuza. **Brasil**. Álbum “Ideologia”. Polygram. 1989.

tal festa foi o de ficar “na porta estacionando os carros”, visto que a margem social na qual parecia se encontrar só lhe permitia afirmar que: “o meu cartão de crédito é uma navalha”.

A denúncia também se transforma em fruto do sentimento de não pertencimento atrelado à desigualdade social que o impele para a informalidade, senão à criminalidade. Ele questiona o fato de não lhe oferecerem nada, nenhum suborno, nem mesmo em forma de “cigarro”, pelo seu silêncio, pela sua conformidade com a situação que lhe fora atribuída não se sabe bem por quem, já que ele implora por respostas, querendo saber “quem paga pra gente ficar assim”?

Pela sua ótica, há algo errado, não há espaço para dúvidas quanto a legitimidade da situação que lhe foi imposta se até mesmo “na taba de um índio” a mídia televisiva consegue adentrar, ratificando visões e crenças pré-estabelecidas pelas elites em prol da aceitação massiva da situação experimentada por ele.

Já que ele não encontra motivos para acreditar no país em que vive, vai até o extremo ao declarar explicitamente que “em nenhum instante” trairá a pátria “desimportante”, na qual não mais confia nem nutre nenhum respeito. Ao contrário, ele quer saber de quem ela é “sócia” para manter-se no patamar em que está sem enfrentar maiores problemas.

Os roqueiros não fizeram crítica apenas ao conceito de identidade nacional e ao nacionalismo, intrinsecamente destilaram críticas também ao conceito de Nação. Como fez Lulu Santos ao dizer que o conceito de Nação, de pátria, já tinha desaparecido no Brasil nos vinte anos do regime militar.⁴¹⁸

Neste sentido, a desconfiança no país, sugerida ironicamente na canção, denota um sentimento do desejo do não pertencimento dos sujeitos que, descontentes com a vida que à “pátria” lhes proporcionava, desacreditavam-na com relação ao futuro e dela se desvinculavam quando podiam ou barganhavam o patriotismo sem caráter por interesses escusos, traduzidos nas mazelas políticas ou em algo que o valesse, como o suborno ou a repressão.

Os presos fogem do presídio
Imagens na televisão
Mais uma briga de torcidas
Acaba tudo em confusão
A multidão enfurecida

⁴¹⁸ ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. Op. cit., 2009. p.151.

Queimou os carros da polícia
 Os presos fogem do controle
 Mas que loucura esta nação
 Não é tentar o suicídio
 Querer andar na contramão?

Quem quer manter a ordem?
 Quem quer criar desordem?
 [...] Não sei se existe mais justiça
 Nem quando é pelas próprias mãos
 População enlouquecida
 Começa então o linchamento
 Não sei se tudo vai arder
 Como algum liquido inflamável
 O que mais pode acontecer
 Num país pobre miserável
 E ainda pode se encontrar
 Quem acredite no futuro

Quem quer manter a ordem?
 Quem quer criar desordem?
 [...] É seu dever manter a ordem
 É seu dever de cidadão
 Mas o que é criar desordem
 Quem é que diz o que é ou não?
 São sempre os mesmos governantes
 Os mesmos que lucraram antes
 Os sindicatos fazem greve
 Porque ninguém é consultado
 Pois tudo tem que virar óleo
 Pra por na máquina do estado

Quem quer manter a ordem?
 Quem quer criar desordem?⁴¹⁹

A canção exprime o descontentamento com relação à nação, consonante às anteriores, mas vai além, questionando o sentido dado a determinadas noções estabelecidas socialmente como a de justiça. O sujeito se concebe no cerne de um caos social que o incomoda tanto a ponto de fazê-lo alimentar desejos de “tentar o suicídio” ou de “querer andar na contramão” dos acontecimentos, denotando o seu estado de espírito.

Ele não consegue fazer distinção entre “quem quer manter a ordem” e “quem quer criar desordem” num país “pobre miserável”, no qual já não confia e duvida do futuro. Os parâmetros do que seria a ordem ou a desordem para ele estão confusos no contexto vivido, já que “são sempre os mesmos governantes, os mesmos que lucraram antes”, quando o que se necessitava era de transformações no campo político e social.

⁴¹⁹ Titãs. **Desordem**. Álbum “Jesus Não Tem Dentes no País dos Banguelas”. BMG-ARIOLA. 1987.

Para ele, a figura do Estado é proporcional aos quereres políticos desenvolvidos individualmente e traduzidos em mazelas e mesmice neste sentido. Os referenciais de justiça, desta forma, parecem-lhe fluidos demais para serem críveis, o que não se mostraria nem mesmo se esta fosse feita “pelas próprias mãos”. Para ele, “tudo tem que virar óleo pra pôr na máquina do Estado”, o que lhe parece incoerente à justiça, ao fazer político e social, ao cidadão, destituindo-lhe de qualquer esperança no país.

Canções como esta figuraram na lista citada pelos sujeitos entrevistados nesta pesquisa como fontes de reflexão acerca das variadas nuances que compuseram o quadro das tessituras sociais e políticas do país nos anos 80, por um lado, mas por outro, elas também se personificaram como parte relevante da própria adolescência daqueles sujeitos e, como não poderia ser diferente, trouxeram à tona sentimentos e desejos comuns a esta fase da vida, já que:

[...] 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 pôde expressar as insatisfações, as raivas e os desencantos com a política brasileira [...].⁴²⁰

A conscientização política e social disseminada através destas canções ocorreu conjuntamente ao prazer proporcionado pelo ritmo, na maioria das vezes, eletrizante e conectado sonoramente ao que a letra se dispunha a divulgar, entoando de seus acordes a revolta, o asco, a crítica e a reflexão que se fazia necessária àquele momento.

Eu gostava de escandalizar as pessoas com as músicas que eu gostava. Era legal, eu me sentia protestando desta forma. Lembro que num dia qualquer de 1986, cheguei numa loja de discos no bairro onde eu morava e pedi para a vendedora colocar o LP dos *Garotos Podres* para eu ouvir as músicas (que eu já conhecia, mas percebi que a vendedora não). Ela pôs a todo volume a música “Vou fazer cocô”... Foi muito engraçada a cara que ela fez... Fora este episódio, também me lembro do disco “Dois” do *Legião Urbana*, quando saiu entrei em êxtase por estar em contato com uma arte juvenil verdadeira. Eles falavam de amor, de política, de juventude, de tudo com uma sensibilidade [...].⁴²¹

⁴²⁰ SOUZA, Fábio Francisco Feltrin de. Op. cit., 2005. p.43.

⁴²¹ Depoimento de Rosilene, em entrevista concedida à autora em 22/03/2009.

O ato de “escandalizar” alguém a partir de uma canção qualquer pode ser inerente às satisfações juvenis quando se está na adolescência, assim como pode representar também uma das formas de protesto usadas nesta fase. Parecer diferente, fora dos padrões não foge às características apresentadas neste período da vida e, sendo assim, não apresenta inovação alguma. Porém, o momento em que este sujeito histórico vivia ainda carregava em si os ranços do regime militar, tanto que muitas canções da época ainda chegavam ao público com o carimbo da censura⁴²² proibindo a sua radiodifusão, portanto não parece estranho inferir que a ação declarada em sua resposta aludia a uma forma de protesto, já que, além da vendedora da loja de discos ouvir a canção censurada através do pedido realizado e atendido, ainda a faria pública a outras pessoas que também escutariam aquele grito sarcástico de revolta.

Enquanto você de paletó e gravata
Aparece na TV e diz coisas que não consigo entender
O que que eu faço? Vou fazer cocô
O que que eu faço? Vou fazer cocô
Você vive prometendo que tudo vai melhorar
Mas cada vez mais está pior a situação
Enquanto você promete vou fazer cocô
Enquanto você promete vou fazer cocô
Enquanto você sobe no palanque
Pra tentar enganar todo mundo
Enquanto você fala vou fazer cocô
Enquanto você fala vou fazer cocô
Enquanto você de paletó e gravata
Aparece na TV e diz coisas que não consigo entender
O que que eu faço? Vou fazer cocô
O que que eu faço? Vou fazer cocô
Mas o que que eu faço?
Ô, ô, ô, ô⁴²³

Para este sujeito, o descrédito na política e em seus representantes é tão evidente que ele não consegue manter-se impassível aos discursos proferidos por estes, fazendo das necessidades fisiológicas inerentes aos seres humanos, o seu protesto irônico e desdenhoso. As promessas de progresso mostravam-se enganosas, atrofiando-se na crise e esbarrando na corrupção dos candidatos “pré-fabricados” que conseguiam apenas alimentar a desesperança que se faz perceber na canção.

⁴²² Embora não se trate especificamente da década de 80, para uma visão mais ampla do papel da censura no Brasil, cf.: SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. **Sinal Fechado: A Música Popular Brasileira sob Censura**. 2. ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

⁴²³ Garotos Podres. **Vou fazer cocô**. Álbum “Mais Podres do que Nunca”. Rocker. 1985.

Esta, calcada na estética *punk*, soava forte, impulsiva, disseminando revolta e asco nos três acordes básicos e na voz do vocalista, gritada, entoando com raiva e desprezo a curta e provocante letra.

As letras daquelas músicas me influenciaram demais não só naquela época, mas são as responsáveis por muito do que eu sou hoje. Através delas comecei a me interessar muito mais por política, pelo que acontecia no país e pela cultura de um modo geral. Prestava atenção no que as bandas estavam tentando dizer e tomava aquilo como um estilo de vida pra mim. Elas não falavam só de política ou só de problemas, elas falavam de tudo que o adolescente precisava ouvir e saber na época.⁴²⁴

Através de declarações semelhantes, percebe-se a relevância atribuída às canções do *rock* brasileiro para sujeitos que se identificaram com as suas temáticas, além de satisfazer necessidades de expressar o que eles próprios tencionavam dizer. Esta via alternativa de conscientização os levava a refletir sobre a situação econômica e política na qual estavam inseridos, impelindo-os às opções de protesto que poderiam dispor naquele contexto.

Ao valorizar o presente, o indivíduo e as novas formas de relações e solidariedade, as canções da *Legião Urbana* (e do *rock* brasileiro dos anos 80 em geral) entoadas pela juventude são uma forma distinta e igualmente válida de contestação social, em relação à juventude dos anos 60. Essa juventude, descrente das utopias seculares, não ficou inerte. Configurou novas formas de contestação e de atuação social. Nem melhores, nem piores, apenas novas, porém incômodas.⁴²⁵

As críticas ao que já parecia estabelecido e a chamada à reflexão foram condizentes com estas asserções.

Não é nossa culpa, nascemos já com uma bênção
 Mas isso não é desculpa pela má distribuição
 Com tanta riqueza por aí, onde é que está, cadê sua fração?
 Com tanta riqueza por aí, onde é que está, cadê sua fração?
 Até quando esperar?
 E cadê a esmola que nós damos sem perceber
 Que aquele abençoado poderia ter sido você
 Com tanta riqueza por aí, onde é que está, cadê sua fração?
 Com tanta riqueza por aí, onde é que está, cadê sua fração?
 Até quando esperar a plebe ajoelhar esperando a ajuda de Deus?
 Até quando esperar a plebe ajoelhar esperando a ajuda de Deus?
 – Posso vigiar teu carro, te pedir trocados, engraxar seus sapatos?
 Sei, não é nossa culpa, nascemos já com uma bênção
 Mas isso não é desculpa pela má distribuição
 Com tanta riqueza por aí, onde é que está cadê sua fração?

⁴²⁴ Depoimento de Rosilene, em entrevista concedida à autora em 22/03/2009.

⁴²⁵ ALVES, Luciano Carneiro. Op. cit., 2002. p.84.

[...] Até quando esperar a plebe ajoelhar esperando a ajuda do divino Deus!⁴²⁶

O sujeito presente na canção da *Plebe Rude* refuta e questiona a desigualdade social, temporal e estruturalmente arraigada ao país, pois, ironicamente considera que nada seja “desculpa pela má distribuição” de renda bem tradicional no Brasil, chamando a atenção dos ouvintes a este problema e se perguntando “até quando esperar” por uma resolução?

Ele refere-se a si mesmo como alguém integrante uma massa populacional, a qual ele chama de “plebe”, enfatizando assim o sentido de submissão, o que fica evidente quando, ironicamente, atrela a possível esperança dos sujeitos que parecem não reagir às crenças divinas. Assim, subentende-se o sentido de inoperância atribuído por ele à sua própria classe social.

Para ilustrar a situação com certa dose de dramaticidade, ele faz referência às “arrumações” sociais engendradas pelos menores carentes e marginalizados que já ajudavam a engrossar as estatísticas da pobreza nas grandes áreas urbanas do país naquela década, para os quais as alternativas de vida e as perspectivas de futuro pareciam nulas, restando a estes “vigiar teu carro, te pedir trocados, engraxar seus sapatos”, mesmo sabendo haver “tanta riqueza por aí”.

A crítica presente na letra da canção remete aos contrastes sociais que para alguns ainda podiam passar despercebidos, principalmente quando se era jovem demais para atentar para o fato, porém:

[...] a música sempre traduz um momento histórico de um país e nessa época tudo parecia mais transparente, as músicas marcaram um período de reflexão, ou seja, de se fazer refletir sobre as questões políticas e sociais [...] Influenciou totalmente a sociedade, ou pelo menos uma parte dela, aquela de adolescentes e jovens, principalmente no que diz respeito a lutar pelos seus direitos como cidadãos.⁴²⁷

Das memórias contidas neste trabalho, pôde-se perceber a singularidade desta canção em declarações que apontavam que “[...] *Até quando Esperar?*”, da

⁴²⁶ Plebe Rude. **Até Quando Esperar?** Álbum “O Concreto já Rachou”. EMI-ODEON. 1985.

⁴²⁷ Depoimento de Carmem – nascida em 1971, sempre foi moradora do bairro de Itaquera, nos anos 80 trabalhava como atendente em uma loja –, em entrevista concedida à autora em 04/08/2009.

Plebe Rude, [...] me chocou muito e me fez pensar sobre a sociedade, mesmo que ainda de maneira infantil... Confesso”.⁴²⁸ Além disso,

“[...] o tom sério e a letra da música [...] me fizeram pensar sobre o que eles queriam dizer quando falavam aquilo? Eu não entendia direito a parte que falava sobre engraxar sapatos ou vigiar carros, eu tinha de quinze para dezesseis anos, mas fui atrás de descobrir e vi a crítica que a música fazia e vi também que a miséria do Brasil era muito mais séria do que eu pensava. Fiquei assustada e mais revoltada.”⁴²⁹

Novamente, pode-se notar a descrença que teimava em se sobressair daquele contexto. Os sujeitos históricos foram chamados a refletir constantemente através deste tipo de canção e se não se engajaram em movimentos considerados significativos dependendo da visão que se tem, não há como desconsiderar, ainda que em última instância, que se fixaram nas lutas individuais por direitos, o que pôde refletir-se em todos os campos sociais e na formação de sujeitos mais críticos e exigentes politicamente.

Aquelas canções traziam embutida em si, além do que já fora comentado, a:

[...] finalidade de “dramatizar” como num palco de encenação, o que acontece na realidade, no dia a dia dos jovens que vivem nas favelas brasileiras [ou nas ruas], portanto um mundo discursivo, “encenado” com a intenção de desnudar, desvelar, descobrir a dramática realidade social do Brasil e que gera tantos protestos dos cidadãos não-alienados às causas sociais.⁴³⁰

A soma das características do *rock* nacional feito nos anos 80 provocou reações reflexivas e contestadoras nas diversas classes sociais, negando a ideia preconcebida que induz a pensar que aquele tipo de cultura foi produzido “para” e apenas “pelos” filhos da classe média. As canções concebidas neste período ocuparam lugares destacados das paradas musicais⁴³¹, a ponto de figurar em todos

⁴²⁸ Depoimento de Graci, em entrevista concedida à autora em 22/01/2009.

⁴²⁹ Depoimento de Rosilene, em entrevista concedida à autora em 22/03/2009.

⁴³⁰ SILVA, Jackson Barbosa da. **Rock nos Anos 80: Um Gênero Textual de Resistência**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem), Universidade Estadual de Londrina, Londrina-PR, 2006.p.83-4.

⁴³¹ Conforme pesquisa realizada em julho de 2008 no acervo do IBOPE, localizado no AEL (Arquivo Edgard Leuenroth), na UNICAMP, pôde-se notar que nas pesquisas de preferências musicais realizadas entre 1984 e 1990, as canções das diversas bandas e artistas do *rock* brasileiro, foram destacadas por uma considerável parcela dos entrevistados provenientes de diversas cidades brasileiras, incluindo São Paulo e Rio de Janeiro, das diferentes classes sociais. Percebeu-se neste estudo que, apesar de não constar o ano de 1985, entre 1986 e 1988, este gênero musical obteve boas classificações entre as mais citadas sendo que em setembro de 1987, das noventa e seis canções citadas pelos jovens paulistanos consultados, quatorze eram de *rock*, sendo que o 8º, 15º, 17º, 19º e 20º lugares, entre elas, foram ocupados por estas; em abril de 1988, o 2º e o 9º lugares, entre sessenta e uma canções mais lembradas, sendo que nove eram de *rock*; em março de 1988, o

os aparelhos midiáticos de acesso popular e, além disso, os sujeitos históricos que ajudaram a compor o corpo deste trabalho, em sua maioria, são provenientes das classes populares, de maneira que não se pode considerar a recepção do *rock* brasileiro produzido na época como uma manifestação cultural classista. Além disso, cabe ressaltar que a hibridização cultural⁴³², não permite análises herméticas como esta.

Os discursos proferidos, tanto nas canções quanto nas falas destes sujeitos ajudam a perceber que a conscientização, a crítica e a contestação puderam ser apreendidas e vividas naqueles anos, refletindo-se nos rumos tomados em suas vivências e sociabilidades tanto quanto nos caminhos trilhados pela história do país.

As diferenças sociais apontadas nas canções, vividas e sentidas por alguns, rechaçadas e ignoradas por outros, foram palcos constantes de disputas e de denúncias provocativas que puderam levar aqueles sujeitos a indagações que até então não haviam feito.

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 chamam 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

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 abordados⁴³³

2º, 3º, 4º e o 5º lugares, entre cento e cinco canções destacadas, foram ocupados pelo *rock*, numa soma de dezessete ao todo. De outubro de 1988 em diante, as canções de *rock* brasileiro passaram a ocupar posições inferiores gradativamente entre as mais citadas, apresentando altos e baixos, mas apontando para certa decadência do sucesso popular que já havia feito. Estes números são relevantes ao se considerar que nos anos anteriores a 1984, o estilo musical em questão praticamente não era citado pelos entrevistados país afora e, assim podem ajudar a apontar que, na década de 80, o *rock* definitivamente passou a fazer parte do gosto popular.

⁴³² Cf.: GARCÍA CANCLINI, Néstor. Op. cit., 2000.

⁴³³ Garotos Podres. **Garoto Podre**. Álbum "Pior que Antes". Continental. 1988.

“A canção é suja, barulhenta, berrada e tocada com apenas dois acordes [...]”⁴³⁴, para enfatizar a revolta que pretende propagar. O contraste social denunciado por ela é demarcado nos limites territoriais da cidade através de fronteiras simbólicas⁴³⁵ pelas quais quem vive nas áreas privilegiadas nunca vai “saber o que se passa no subúrbio”. A disputa entre as classes sociais aparece nitidamente na letra da canção quando esta denuncia que “eles” (referindo-se às elites) “te consideram um plebeu repugnante”, sem valoração social alguma, principalmente se estiver sem emprego.

No caso da canção, mesmo quando empregado, a situação não se altera, já que “apesar do sujo macacão e do rosto suado”, não se pode esperar reconhecimento de quem o considera um “garoto podre”. A situação atribuída às relações trabalhistas na letra faz referência à exploração também denunciada em outras canções do período, incitando os sujeitos a esta reflexão, mesmo que de maneira um pouco exagerada.

As expectativas pareciam nulas, já que o sujeito demonstra estar distante o bastante do que pudesse considerar relevante em sua vida quando afirma que, para a classe social na qual está inserido, “não há futuro” e os “destinos abordados” pela condição econômica que padece com o desemprego, a pobreza e os desmandos políticos, não pode contar nem mesmo com a ajuda divina que lhe parece ter perdido ou nunca ter tido sentido.

Na capa de seu primeiro disco, os *Garotos Podres* enfatizaram os contrastes sociais colocando nela a figura de um bebê branco, trajando apenas uma fralda descartável, o que simultaneamente permitia observar a aparência física de um menino bem nutrido a brincar com uma mamadeira que ainda parecia conter o alimento do qual ele não tinha fome naquele momento, além de denotar a sua origem social, já que alguns símbolos em sua imagem tentavam aclará-la. O uso de fraldas descartáveis, por exemplo, não fazia parte do cotidiano da maioria das pessoas na década de 80, quando o LP foi lançado.

⁴³⁴ SOUZA, Fábio Francisco Feltrin de. Op. cit., 2005. p.30.

⁴³⁵ ARANTES NETO, Antonio Augusto. Op. cit., 2000. p.144.

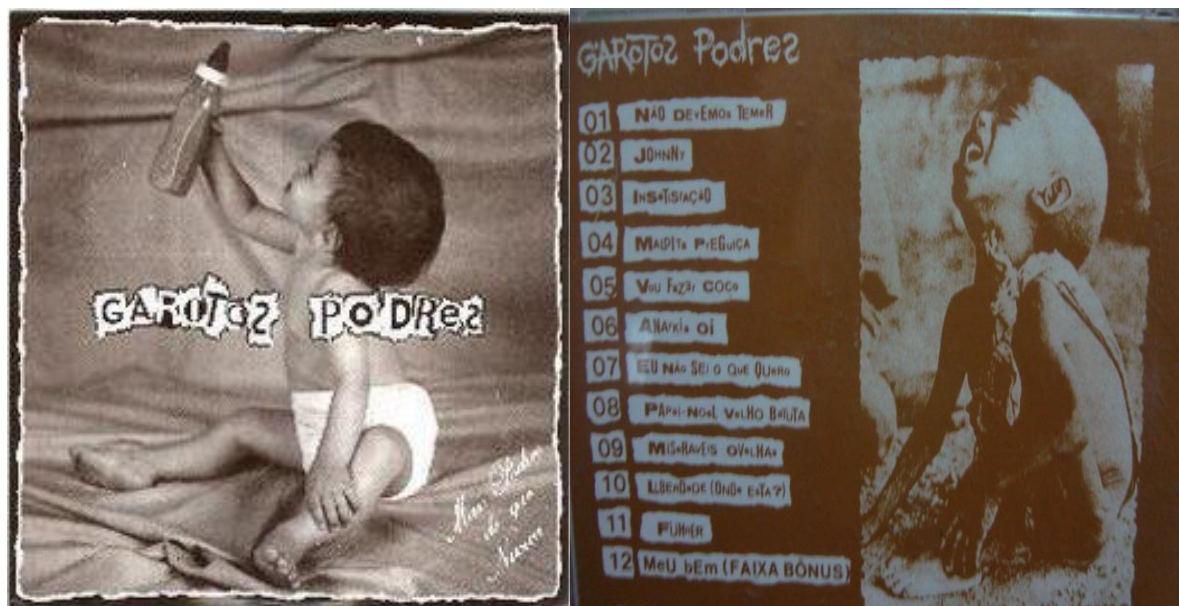


Figura 5 – Capa e contracapa do LP “Mais Podres do que Nunca”, da banda Garotos Podres. Arte: Capa/Encarte: Mauro; Foto da capa: Escola Oficina de Artes SP

Na contracapa, contrastando aberrantemente com a capa, a foto de um menino negro, provavelmente de algum país africano, raquítico, trajado com farrapos, parecendo chorar clamando pelo alimento que não tem naquele momento e nem terá com facilidade. Os contrastes sociais apontados nestas duas imagens fazem juz às temáticas abordadas no disco que pontuam sempre as relações de classe.

Papai Noel, velho batuta!
Rejeita os miseráveis
Eu quero matá-lo!
Aquele porco capitalista presenteia os ricos
E cospe nos pobres!
Presenteia os ricos e cospe nos pobres!

Pobres, pobres...
Mas nós vamos sequestrá-lo
E vamos matá-lo!
Por quê?
Aqui não existe natal!⁴³⁶

A canção, de uma maneira marota, personifica a imagem do capitalismo na figura de Papai Noel, enfatizando o quanto o referido sistema pode ser injusto e rechaçado por quem está nas margens sociais delineadas por ele. Desta forma, as diferenças sociais são personificadas nas imagens que aludem ao consumo, próprio deste sistema.

⁴³⁶ Garotos Podres. **Papai Noel Velho Batuta**. Álbum “Mais Podres do Que Nunca”. Rocker. 1985.

Nosso dia vai chegar,
 Teremos nossa vez.
 Não é pedir demais:
 Quero justiça,
 Quero trabalhar em paz.
 Não é muito o que lhe peço -
 Eu quero um trabalho honesto
 Em vez de escravidão.
 Deve haver algum lugar
 Onde o mais forte
 Não consegue escravizar
 Quem não tem chance.
 De onde vem a indiferença
 Temperada a ferro e fogo?
 Quem guarda os portões da fábrica?
 O céu já foi azul, mas agora é cinza
 O que era verde aqui já não existe mais.
 Quem me dera acreditar
 Que não acontece nada de tanto brincar com fogo,
 Que venha o fogo então.
 Esse ar deixou minha vista cansada,
 Nada demais.⁴³⁷

A canção da banda *Legião Urbana* converge com a anterior, tratando a questão do trabalho também pelas vias da exploração de classes. A representação da fábrica para o sujeito que dá voz à canção é a de um lugar inóspito, no qual não se pode “trabalhar em paz” porque a relação existente entre patrão e empregado não é tranquila nem honesta, beirando à “escravidão”, quando tudo que ele quer é a dignidade traduzida no reconhecimento daqueles que “guardam os portões da fábrica”, já que a provém com o seu trabalho, mas só recebe em troca a indiferença.

Além disso, a letra da canção foi um pouco mais além, aludindo aos problemas ambientais ocasionados pela industrialização, além de se referir também à insalubridade com a qual o trabalhador de determinadas fábricas são obrigados a conviver. Novamente, os delineamentos sociais produzidos pelo capitalismo aparecem como protagonistas, o que se apresenta como um tema amplamente explorado por aquelas bandas.

Inúmeras questões fizeram parte da lista das temáticas das canções do *rock* brasileiro da época. Aquelas letras enfatizaram manifestações “[...] contra o preconceito racial, sexual, religioso [...]”⁴³⁸. Não se costumava estacionar em um único tema, embora alguns tenham sido recorrentes como os relacionados às

⁴³⁷ Legião Urbana. **Fábrica**. Álbum “Dois”. EMI-ODEON. 1986.

⁴³⁸ Depoimento de Carmem, em entrevista concedida à autora em 04/08/2009.

desigualdades sociais, à repressão e a situação política. O momento histórico vivido era o do imediato, das questões candentes nas experiências destes sujeitos.

A salvação terrena prometida pela militância comunista virou escombro. 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 [...] ⁴³⁹

Até mesmo as idealizações poéticas do cotidiano das cidades cederam espaço às críticas.

Todo dia o sol da manhã vem e lhes desafia
Traz do sonho pro mundo quem já não o queria
Palafitas, trapiches, farrapos
Filhos da mesma agonia
E a cidade que tem braços abertos num cartão postal
Com os punhos fechados na vida real
Lhes nega oportunidades mostra a face dura do mal
Alagados, *Trenchtown*, Favela da Maré
A esperança não vem do mar nem das antenas de TV
A arte de viver da fé
Só não se sabe fé em quê
A arte de viver da fé
Só não se sabe fé em quê [...] ⁴⁴⁰

Novamente as territorialidades ⁴⁴¹ urbanas construídas pelos contrastes sociais emergem das percepções dos sujeitos. A alusão à favela jamaicana *Trenchtown* emanava tanto da “[...] influência das sonoridades africanas [...]” ⁴⁴² cultivadas pela banda *Paralamas do Sucesso* que misturava o *rock* e o *reggae*, como das situações semelhantes socialmente dos sujeitos que a ocupavam, quando comparados aos moradores da Favela da Maré, localizada no Rio de Janeiro.

Os limites territoriais das favelas saltam aos olhos de todos pelas construções rudimentares e inseguras, com base em “palafitas, trapiches, farrapos”, passando a impressão de que todos os que ali habitam são “filhos da mesma agonia”. Enquanto este cenário é demarcado pela aparente miséria, as cidades que o abriga, concebe-se “de braços abertos no cartão postal”, prontas a se identificarem como cosmopolitas para os turistas que também pretendem abrigar, de forma que estes possam contar com toda a infraestrutura que visa o prazer, contrastando-se ainda mais estes limites entre as classes.

⁴³⁹ SOUZA, Fábio Francisco Feltrin de. Op. cit., 2005. p.95.

⁴⁴⁰ Paralamas do Sucesso. **Alagados**. Álbum “Selvagem”. EMI-ODEON. 1986.

⁴⁴¹ Cf.: ARANTES NETO, Antonio Augusto. Op. cit., 2000.

⁴⁴² DAPIEVE, Arthur. Op. cit., 2005. p.85.

A ambivalência e a ambiguidade de fronteiras simbólicas, nem sempre explícitas e precisas, associadas a uma frequente contiguidade física entre segmentos economicamente diferenciados, compõem a zona indefinida de direitos e de responsabilidades, onde fazer parte de gangues ou redes ilícitas – com seus sistemas paralelos de poder e vigilância – torna-se forma de vida socialmente aceita. Neste mesmo contexto, possuir e manipular sistemas privados de segurança [...] passa a ser eficiente marca de prestígio e distinção de classe [...]⁴⁴³

Depreende-se que a configuração do espaço físico, transformado constantemente pelos modos de vida dos sujeitos históricos, se constitui como um campo de disputas e negociações incessantes para que a convivência entre as classes sociais não despenque definitivamente para caminhos conflituosos. Apesar disso, as diferenças não são suprimidas e, menos ainda, tratadas com atenção pelas autoridades políticas e, desta forma, deparando-se e debatendo-se frequentemente no campo das sociabilidades.

Deste modo, para os componentes das classes populares que habitam as favelas ou mesmo zonas periféricas, a cidade na qual estão inseridos “lhes nega oportunidade, mostra a face dura do mal”, já que contrasta cenários opostos em seu cerne e, para estes, tem “os pulsos fechados na vida real”, negando em si própria, no dia-a-dia, as imagens chamativas das propagandas turísticas.

O sentimento desta condição periférica também emergiu das memórias:

Eu era contestador por morar na periferia e me sentir excluído de tudo o que tinha de eventos como *show*, festas ou uma simples pista de *skate*! Hoje tem isso em todos os bairros ... Acho que foi uma tendência de estilos e atitudes irreverentes que nos fazia ser diferentes dos demais modelos da época.⁴⁴⁴

Nos anos em que as subjetividades emanavam dos desejos da liberdade conquistada, a contestação nem sempre foi por causas de abrangência social. O sentimento de não pertencer a determinados territórios dentro da própria cidade de origem e, por isso, não ter acesso aos prazeres consumistas comuns a jovens de outras camadas sociais, entrou nos parâmetros das desigualdades sociais quando vistas pela ótica do hedonismo.

⁴⁴³ ARANTES NETO, Antonio Augusto. Op. cit., 2000. p.149-50.

⁴⁴⁴ Depoimento de Reinaldo – nascido em 1970, sempre foi morador do bairro paulistano de Itaquera, nos anos 80 trabalhava em um cartório –, em entrevista concedida à autora em 08/08/2009.

Mesmo assim, as ações dos sujeitos inseridos nestes casos não escaparam ao potencial social que lhes foi conferido através da contestação porque, mesmo quando esta se nutria dos quereres individuais, traduzia-se na luta pela igualdade de direitos, o que não pode ser invalidado como participação social. Eram outros sujeitos históricos, outro contexto, o que se configurou em outras demandas.

Bebida é água!
Comida é pasto!
Você tem sede de quê?
Você tem fome de quê? A gente não quer só comida
A gente quer comida, diversão e arte
A gente não quer só comida, a gente quer saída para qualquer parte

A gente não quer só comida
A gente quer bebida, diversão, balé
A gente não quer só comida, a gente quer a vida como a vida quer

Bebida é água!
Comida é pasto!
Você tem sede de quê?
Você tem fome de quê? Agente não quer só comer
A gente quer comer, quer fazer amor
A gente não quer só comer, a gente quer prazer pra aliviar a dor...

A gente não quer só dinheiro
A gente quer dinheiro e felicidade
A gente não quer só dinheiro
A gente quer inteiro e não pela metade...

Bebida é água!
Comida é pasto!
Você tem sede de quê?
Você tem fome de quê? [...]

Diversão e arte para qualquer parte
Diversão, balé, como a vida quer
Desejo, necessidade, vontade, necessidade, desejo, é...
Necessidade, vontade, é... necessidade...⁴⁴⁵

A fome e a sede, colocadas na canção como necessidades básicas entranhadas em qualquer ser humano, vão além dos limites da saciedade do corpo rumo a outras que podem parecer menos importantes para a sobrevivência, porém não o são. Os questionamentos “Você tem sede de quê?/Você tem fome de quê?”, conduzem os sujeitos históricos à reflexão acerca das lacunas sociais às quais estão submetidos.

Ela incita à percepção de que “a gente não quer só comida”, mas quer também “diversão e arte”, elementos básicos para acalantar a fome de uma vida

⁴⁴⁵ Titãs. **Comida**. Álbum “Jesus não tem Dentes no País dos Banguelas”. BMG-ARIOLA. 1987.

saudável. Além disso, “a gente quer saída para qualquer parte”, sem deparar-se com obstáculos traduzidos em desmandos políticos e desigualdades sociais que podem impedir o caminhar tranquilo e equitativo vida afora.

Entre os desejos apontados na canção, está o de “ter prazer para aliviar a dor”, o que jamais será suprido apenas com água e comida. Assim, o desejo se torna necessidade que se traduz novamente em desejo e vontade, visto que, segundo o trocadilho feito propositalmente na canção, “desejo é necessidade” e vice-versa.

Os versos “A gente quer inteiro e não pela metade” e “A gente quer comida, diversão e arte” seriam estampados, em fins de 1992, em vários cartazes carregados por jovens em passeatas a favor do impeachment do então presidente Fernando Collor de Mello, acusado de corrupção.⁴⁴⁶

As necessidades sugeridas nesta letra apontam para outras demandas que passaram a fazer parte do rol de reivindicações daqueles sujeitos. Não se protestava apenas contra a situação política e econômica do país, mas a contestação se transformava em questionamento do bem-estar individual também, já que o indivíduo tomava para si o *status* de instituição⁴⁴⁷, o que se traduzia através da fome e da sede também de cultura e diversão.

3.3 “Que país é este?”: A Construção de Novas Alternativas de Contestação

Nas favelas, no senado
 Sujeira pra todo lado
 Ninguém respeita a constituição
 Mas todos acreditam no futuro da nação
 Que país é este?
 [...]
 No Amazonas, no Araguaia,
 Na Baixada Fluminense
 Mato Grosso, nas Gerais e no
 Nordeste tudo em paz
 Na morte eu descanso, mas o
 Sangue anda solto
 Manchando os papéis, documentos fiéis
 Ao descanso do patrão
 Que país é este?
 [...]
 Terceiro mundo, se for
 Piada no exterior
 Mas o Brasil vai ficar rico
 Vamos faturar um milhão

⁴⁴⁶ ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. Op. cit., 2009. p.174.

⁴⁴⁷ Cf.: LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**. Lisboa, Portugal: Relógio D'Água Editores, 1983.

Quando vendermos todas as almas
 Dos nossos índios num leilão
 Que país é este?⁴⁴⁸

Os versos desta canção aludem às percepções de muitos dos sujeitos históricos que viveram os anos 80 com relação às questões referentes a crise econômica adicionada aos atos de corrupção do país. Os desmandos políticos se tornaram públicos e incessantemente ocupavam lugar de destaque na imprensa que voltara a poder se expressar com liberdade.

Os sujeitos históricos inseridos neste contexto não se limitaram a expectadores, ao contrário disso manifestaram todos os seus motivos de descontentamento através de variados tipos de contestação que, na maioria das vezes, apresentavam-se como formas individualizadas de protesto.

Ouvindo música, pixando, escrevendo [...],⁴⁴⁹ usando roupas aparentemente chamativas, fazendo parte de uma ou de outra tribo juvenil, de partidos políticos, de grupos engajados em lutas por determinadas causas sociais ou se exprimindo por meio dos mais variados tipos de arte, uma parcela expressiva dos sujeitos históricos que compuseram as juventudes urbanas brasileiras da referida década conseguiu expressar o seu grito de protesto.

Pode-se considerar que a noção de mídia radical⁴⁵⁰ vem ao encontro das manifestações de contestação engendradas por aqueles sujeitos, já que esta:

[...] poderia ser facilmente interpretada de duas maneiras diferentes: como necessária para construir a contra-hegemonia, mas desfrutando um poder apenas temporário, somente nos períodos de tensão política, ou como parte do anseio de expressar o disruptivo e profundamente arraigado descontentamento das massas [...]⁴⁵¹

É possível observar o desejo de expressar o descontentamento frente à situação experimentada no país, naquele momento, através das memórias de alguns daqueles sujeitos históricos:

⁴⁴⁸ Legião Urbana. **Que País é Este**. Álbum “Que País é Este (1978-1987). EMI-ODEON. 1987.

⁴⁴⁹ Depoimento de Fulvio, em entrevista concedida à autora em 07/02/2009.

⁴⁵⁰ Termo cunhado por John D. H. Downing para se referir a todo e qualquer tipo de mídia, o que para ele não se resume ao rádio, a TV, ao cinema e à imprensa, mas se pode inserir aí manifestações artísticas como o teatro de rua, a música, com privilégio às canções populares, a pintura, a tatuagem, o grafite, o vestuário que ele denomina “mídia têxtil”, o rock de garagem, enfim tudo o que tem como objetivo a comunicação de algo e que pode acionar o poder transformador dos sujeitos através desta. Cf.: DOWNING, John D. H. Op. cit., 2000.

⁴⁵¹ Ibidem. p.50.

Minhas roupas e atitudes eram meio *punks*, tinha até coturno, mas como trabalhava em banco não podia radicalizar, mas valia a pena protestar assim. Fiz teatro, não chegou a um ano, não cheguei a estudar os clássicos, mas fiz expressão corporal e começamos a fazer laboratório, peças com improviso. Era legal [...] ⁴⁵²

O sujeito avalia a sua participação no momento histórico vivido, através de tipos de contestação subjetivas como o vestuário, as atitudes e o teatro, produzindo modos de se lidar com a situação, porém, de não aceitá-la passivamente, protestando ao seu modo, o que para ele bastou para demonstrar o seu desacordo com o que parecia estabelecido naquele momento.

Os próprios grupos criados eram formas de contestar também, ser *punk*, gótico era uma forma de gritar “eu estou aqui”! As manifestações culturais foram intensas, principalmente ligadas a UBS [...] Organizando aquilo que a ditadura desfez no passado. [...] ⁴⁵³

[...] Era uma cultura diferente, a gente se sentia mais inteligente por ter este gosto pelo *rock*. [...] Ah, lembro também das pichações de frases de músicas e outras que a gente inventava. Um dia eu e minhas amigas criamos um nome para a nossa *gang* (de três meninas...), éramos as “Vítimas do Capitalismo”, acho que foi em 1987, e começamos a escrever frases no trem quando a gente vinha do trabalho. Um dia escrevemos que “tudo tem que virar óleo pra por na máquina do Estado”, frase retirada de uma música dos *Titãs*. Era uma crítica a tudo que tinha que seguir as regras do governo. Jamais fomos alienadas! ⁴⁵⁴

As tribos urbanas também puderam figurar como expressões do descontentamento juvenil perante a sociedade da época. Os *punks*, com o seu repertório visual e musical altamente subversivo, já haviam atraído a atenção das bandas que surgiam naquele momento e, conseqüentemente, a de um público juvenil ávido por meios de contestação alternativos aos que se tinha como comuns, buscando-se protestar através das diferenças.

O mesmo ocorreu com a assimilação do movimento gótico (ou *dark* ⁴⁵⁵ como ficou conhecido aqui no Brasil nos anos 80), através do qual muitos jovens conseguiram manifestar-se criticamente e, apesar das influências externas, tais manifestações contrárias não se tornaram palpáveis apenas para seguir uma moda,

⁴⁵² Depoimento de Edmundo, em entrevista concedida à autora em 07/01/2009.

⁴⁵³ Depoimento de Karim, em entrevista concedida à autora em 16/01/2009.

⁴⁵⁴ Depoimento de Rosilene, em entrevista concedida à autora em 22/03/2009.

⁴⁵⁵ Grupo juvenil surgido na Inglaterra, no início dos anos 80, fruto do pós-*punk* e de uma estética musical e visual diferente, já que para os jovens *darks* a indumentária totalmente escura, a maquiagem pesada, inclusive para os homens, os cabelos extremamente negros e, por vezes desgrehados, o gosto por poemas mórbidos, pelo teatro e outras manifestações culturais afins, além das canções de letras altamente depressivas e de ritmo igual, apontam para a total descrença no futuro e para a desesperança traduzida nas entrelinhas da pós-modernidade.

mas a situação do país, que parecia estar no limite, vinha corroborar a aura delineada pela estética depressiva e descrente do movimento.

Ao mesmo tempo em que os artifícios de contestação se mostravam mais abrangentes, agregando outras maneiras de se mostrar insatisfação, as necessidades de contestação fluíam por todos os ângulos em que se pudesse pousar o olhar. O próprio gosto por determinado tipo musical podia ser traduzido como uma forma de protesto.

Das memórias deste sujeito emergem os sentidos dados por ele à contestação, já que ele se sentia usufruindo de uma forma de protesto apenas por demonstrar publicamente o seu gosto pelo estilo musical e visual usado pelos fãs do *rock*. No seu entender, as características estilísticas apresentadas por determinados grupos urbanos já denotavam “uma cultura diferente”, o que poderia até mesmo injetar certo sentimento de inteligência mais aguçada em quem optasse por elas, embora isto possa soar questionável.

Pode-se perceber, a partir desta memória, que as noções da crise estiveram presentes e marcaram fortemente os sujeitos que viveram aqueles anos no Brasil e, além disso, nota-se ainda que este sujeito não detém o olhar sobre um país isolado do resto do mundo, mas o inclui em um contexto maior, tanto que se considera uma “vítima do capitalismo”, expressando o seu desacordo com a situação vivida através de uma das formas de protesto alternativas, que também pode ser colocada no rol de mais uma das personificações da mídia radical: a pichação.

Esta também figurou como uma das formas utilizadas pelos sujeitos juvenis para protestar na década de 80, mesmo que de forma rudimentar, já que “[...] apresenta também uma significativa intervenção contra-hegemônica e é um recurso de acesso extremamente fácil [...]”⁴⁵⁶ e, sendo assim, era acessível a qualquer pessoa que quisesse se apoderar dela para exprimir a sua maneira de contestação, bastando apenas dispor de tintas e de ideias.

Não se pode afirmar que as formas alternativas de contestação fossem algo impensado, inédito ou que se sobressaíram apenas naquele período, fruto das experiências vividas exclusivamente por aqueles sujeitos. Variadas posições

⁴⁵⁶ DOWNING, John H. D. Op cit., 2000. p.174.

relacionadas ao protesto alternativo já haviam sido praticadas antes, em outros contextos, por outros sujeitos históricos, traduzidas em diversos movimentos.

No entanto, estas formas alternativas de contestação puderam ser assimiladas com a percepção e a visibilidade melhor apurada pelos sujeitos históricos que viveram os anos 80 pelas peculiaridades do momento. Com o fim do regime militar e o processo de abertura política que deu início à:

[...] trôpega democracia dos velhos novos passos da Nova República, o rock dos anos 80 contribuía para atenuar a visão estereotipada de que roqueiros eram tão somente rebeldes sem causa ou jovens alienados. Seus integrantes também não deixavam de se manifestar – via canções e entrevista na mídia – contra a secular e forte exclusão social brasileira, sem, contudo, aderirem a visões otimistas sobre um espaço nacional. Ao contrário dos músicos da MPB, cujas canções eram, muitas vezes, fruto de ações e representações próprias de um engajamento político, os roqueiros oitentistas buscaram expressar, em suas canções, os anseios e as perspectivas culturais, sociais e políticas de jovens que – nascidos e crescidos durante a ditadura militar – se mostravam saturados com a ideia de pátria, caminhavam distante do engajamento político, tendiam a um fluido niilismo e seguiam atrelados ao internacionalizado universo da cultura *pop/rock* [...].⁴⁵⁷

Deste modo, os sujeitos não se limitaram apenas a esperar por líderes, de qualquer natureza, que se articulassem no encabeçamento de grandes movimentos de contestação, porém passaram a valorizar e a atribuir sentidos mais amplos aos protestos alternativos e, em muitas vezes, individuais.

Eu vivia protestando. Era nas roupas, era cantando músicas de letras provocantes perto de quem não gostava, era pixando, era criando poesias de protesto contra a situação do Brasil. Protesto de rua eu só lembro de ter ido na década de 90, no caso Collor, mas isso não significa que não protestei contra o que eu não concordava de outras formas. Teve uma eleição, acho que foi em 1991 ou 1992, fui votar com uma blusa branca onde escrevi “Diga não à regressão, Maluf não!” (ele era candidato, acho que até ganhou... mas...) Não me deixaram entrar na escola com ela, tive que ir em casa trocar, mas valeu pelos que leram... Acho que as minhas atitudes eram *punks*. Aliás, acho que isso influenciava todo mundo que gostava de *rock* naquela época... Mas eu gostava muito de me vestir de preto e até mesmo das músicas *darks*, mas na verdade não fiz parte de nenhum movimento. Era apenas simpatizante do visual e do protesto [...].⁴⁵⁸

Na verdade nunca gostei muito de rótulos. Curtia muito os movimentos, mas sem me “fantasiar”. o visual nunca me fascinou e sim as ideias. Era ligado a vários grupos: *punks*, *darks*, *new wave*, *metaleiros*, até movimento religioso,

⁴⁵⁷ ENCARNAÇÃO. Paulo Gustavo da. Op. cit., 2009. p.180-1.

⁴⁵⁸ Depoimento de Rosilene, em entrevista concedida à autora em 22/03/2009.

mas em geral o que me levava à participar era a diversidade de ideias e principalmente a música de protesto [...]⁴⁵⁹

Diversas formas de protesto individual emergem das memórias. A partir das últimas declarações, pode-se apreender que os sujeitos históricos podiam se sentir protestando quando cantavam “músicas de letras provocantes”, pichavam frases de efeito em algum lugar de visibilidade pública ou quando usavam roupas diferentes da maioria das outras pessoas. “Anulei alguns votos”⁴⁶⁰ foi a fala de um deles que identificou neste ato uma forma válida de protesto que pôde se delinear na área das subjetividades.

O visual estilístico da indumentária e dos cabelos de jovens pertencentes a determinadas tribos, ultrapassaram os limites impostos pelos modismos juvenis e foram usados como formas alternativas de protesto. Nota-se que os estilos provenientes de tribos juvenis como os *punks* ou os *darks* não se fecharam dentro delas, de modo que, mesmo quem não participava de nenhum destes agrupamentos pôde aderir a algum destes estilos por gosto pessoal, identificação e alternativa de contestação sem esta obrigatoriedade.

As diferenciadas formas de contestação citadas por estes sujeitos encontram espaço significativo de reflexão no campo das mídias radicais e nas atribuições que passaram a definir e a dar sentido aos protestos em seu cerne, uma vez que elas podem traduzir os motivos de descontentamento por vias totalmente alternativas as que se conhece e, além disso,

[...] a mídia radical alternativa expande o âmbito das informações, da reflexão e da troca a partir dos limites hegemônicos, geralmente estreitos, do discurso da mídia convencional. Isso se dá, em parte, pelo fato de ser bastante numerosa. [...] Ela frequentemente tenta ser mais sensível do que a mídia convencional às vozes e aspirações dos excluídos [...]⁴⁶¹

Pode-se considerar que a maioria das chamadas mídias radicais são frutos das experiências vividas pelos sujeitos das mais diversas camadas sociais, traduzindo assim os seus anseios nos modos de se lidar com a situação, engendrados por eles próprios. Assim, elas não apenas tentam, mas podem estar

⁴⁵⁹ Depoimento de Sidnei, em entrevista concedida à autora em 06/06/2009.

⁴⁶⁰ Depoimento de Jaqueline, em entrevista concedida à autora em 10/02/2009.

⁴⁶¹ DOWNING, John D. H. Op. Cit., 2000. p.81.

muito mais dotadas de significados altamente sensíveis às camadas sociais que as engenham do que os que tem as mídias tradicionais, como a TV ou o rádio.

Embora se reconheça que, por vezes, o papel das mídias tradicionais pode ser limitado ou estendido, dependendo do poder hegemônico em voga, faz-se necessário voltar a frisar que o acesso às manifestações artísticas que geralmente caem no gosto popular, como as canções do *rock* brasileiro dos anos 80, chegam aos parâmetros do sucesso e da popularidade através destas, por elas estarem envolvidas a fundo nas engrenagem da indústria cultural⁴⁶².

Entretanto, esse fato não consegue destituir tais manifestações do seu caráter contestador ou inovador, já que além de passar pelo processo subentendido nas contra-hegemonias⁴⁶³ construídas no popular e por ser recebido, assimilado e transformado neste âmbito, é que se pode considerar que, das mídias tradicionais podem emergir outras radicais⁴⁶⁴, de inspiração livre, conforme os modos de apreensão do sujeitos.

No caso do *rock* brasileiro, foi inegável a importância do papel das mídias tradicionais como o rádio ou a TV em sua assimilação popular, como se pôde notar em algumas memórias:

A rádio 89 (rádio *rock*) era a preferida dos amigos [...], as baladas foram pra esse lado também [...] Lembro de uma novela que tinha uma música da banda *Titãs*. Era o preferido principalmente porque éramos uma turma de militantes do PCdoB e valorizar musica brasileira era o básico [...]⁴⁶⁵

Eu ouvia aquilo que tava na mídia na época, na TV, no rádio, então eram as bandas que todo mundo conhecia, *Legião Urbana*, *Nenhum de Nós*, *Capital Inicial*, *Paralamas*, *Uns e Outros*, *Titãs* [...] esses grupos que na época todo mundo ouvia.⁴⁶⁶

[...] Gostava muito de ouvir a *Legião*, a mais tocada era *Que país é este?* Essa música era o hino do nosso meio. Os discos foram o meu primeiro contato com o ritmo e depois os clips de televisão.⁴⁶⁷

[...] No inicio eu via o *rock* nacional na TV. Depois havia uma rádio *89 Pool* que era a rádio meio que pirata da época depois se tornou *89 FM*, a rádio

⁴⁶² MARTIM BARBERO, Jesus. Op. cit., 2006.

⁴⁶³ WILLIAMS, Raymond. Op. cit., 1979.

⁴⁶⁴ No sentido usado por DOWNING, John D. H. Op. cit., 2000.

⁴⁶⁵ Depoimento de Karim, em entrevista concedida à autora em 16/01/2009.

⁴⁶⁶ Depoimento de Reginaldo, em entrevista concedida à autora em 28/01/2009.

⁴⁶⁷ Depoimento de Patrícia, em entrevista concedida à autora em 27/02/2009.

rock [...] Acho que a partir de meio 85 começou o *rock* nacional [...] *Rock* virou moda, rolava em todas as festas!⁴⁶⁸

Percebe-se que o rádio e a TV figuraram como os principais veículos midiáticos na recepção do *rock* brasileiro, uma vez que encurtaram as distâncias entre público e produção musical na década de 80, além dos discos e dos *shows* que demandavam dinheiro para ter-se acesso e, por isso, podem ter sido fontes um pouco menos citadas. Além disso,

[...] a apropriação cultural envolve determinadas produções de sentido que, apesar de fazer parte do mercado midiático, não podem ser reduzidas aos índices de audiência ou vendagem. O ato de consumir produtos midiáticos é uma forma de posicionamento que os transforma em objetos culturais [...]⁴⁶⁹

Desta forma, não se pode padronizar a recepção destes “produtos”, já que os sentidos dados a eles neste momento de troca cultural foram particularizados segundo determinados agrupamentos sociais. Percebe-se, nestas memórias, que o poder de influência das mídias tradicionais representou um papel relevante na popularidade do gosto pelo *rock*, porém este fato não relegou o significado atribuído a ele pelos sujeitos a um segundo plano.

Ao contrário disso, pode-se observar em algumas memórias que os sentidos atribuídos às canções do *rock* brasileiro da época se afastam do senso comum que apregoa o apocalipse a todo tipo de arte emanado do centro da indústria cultural, assim como os aparelhos midiáticos ao seu favor.

Me identifiquei com o *rock* “protestante” dos *Titãs* contra a hipocrisia da justiça (perseguição aos usuários de drogas e não a quem abastece as cidades) e contra programas de TV enfadonhos que só visavam “bitolar” os jovens da época. O deboche nas letras de *Raul Seixas* e *Cazuza* contra uma sociedade alienada e hipócrita (políticos e a alta sociedade dominante), junto a conversas com o meu pai, me fizeram analisar todos os segmentos da sociedade [...] a corrupção óbvia demais nos anos 70 e 80 [...].⁴⁷⁰

Uma música que eu nunca me esqueço é aquela do *Lobão*, *Panamericana*, porque foi a partir dela que eu comecei a me interessar pela história do meu próprio continente. Eu nem ligava pra América Latina até escutar essa música. Achei muito legal mesmo! Quando eu ouvi falar em *Farabundo*

⁴⁶⁸ Depoimento de Edmundo, em entrevista concedida à autora em 07/01/2009.

⁴⁶⁹ JANOTTI Jr., Jeder Silveira. Mídia, cultura juvenil e rock and roll: comunidades, tribos e grupamentos urbanos. In: **Anais do XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Belo Horizonte: Intercom, 2003b. Disponível em: <http://www.intercom.org.br/papers/congresso2003/pdf/2003_NP13_janotti.pdf>, consulta realizada em 21/03/2008.

⁴⁷⁰ Depoimento de Jaqueline, em entrevista concedida à autora em 10/02/2009.

*Martí*⁴⁷¹ fiquei me perguntando o que era isso e fui procurar saber o que era. Agora não me lembro de tudo o que tá na letra da música, mas descobri diversos conflitos neste continente através dela [...] ⁴⁷²

Levando em conta que as músicas falavam de um modo geral, dos acontecimentos da época, e que de alguma forma sempre estávamos informados, discutíamos política, religião e comportamento; a música nos dava parâmetros para nos rebelar. Debatíamos no colégio, no grupo de jovens (igreja), nas rodas de conversa. Sempre me interessava pelos acontecimentos, comportamentos e manifestações culturais e políticas da minha época [...] ⁴⁷³

As informações sobre “acontecimentos da época”, geralmente mais acessadas pelas vias das mídias tradicionais, aludem à importância e ao uso contra-hegemônico⁴⁷⁴ das mesmas a partir da recepção realizada pelos sujeitos históricos. Mesmo que a programação televisiva visasse mais “bitolar” do que conscientizar, ela pôde ser apreendida por aqueles sujeitos com significados mais amplos, principalmente com relação às notícias políticas e sociais que se tinha acesso por este meio, atingindo todas as classes sociais, de modo que:

[...] o universo da informação conduz maciçamente a sacudir as ideias aceitas, a fazer ler, a desenvolver o uso crítico da razão; é máquina de tornar complexas as coordenadas do pensamento, de despertar exigências de argumentações, ainda que num quadro simples, direto, pouco sistemático [...] ⁴⁷⁵

Os debates referidos em torno de agrupamentos juvenis podem ser atrelados a isto. O interesse pelos “acontecimentos, comportamentos e manifestações culturais e políticas” que fomentou discussões nestes grupos, evidentemente não emergiu apenas das canções. Porém, estas, ao serem recebidas pelos sujeitos, ganharam significados mais abrangentes, já que puderam ser interpretadas conforme o momento histórico vivido. Deste modo, não se pode desconsiderar o papel que os sentidos dados às mídias representaram nesta reflexão.

As mídias radicais entram nesta esfera também, já que elas:

[...] muitas vezes, tem estreita relação com algum movimento social em andamento e, portanto, expressa com muita espontaneidade os pontos de vista e opiniões que não encontram espaço ou são ridicularizados na mídia

⁴⁷¹ Frente Farabundo Martí de Libertação Nacional (FMLN), grupo guerrilheiro de El Salvador que se transformou em partido político em 1992, conseguindo eleger um presidente, Carlos Mauricio Funes Cartagena, em 2009.

⁴⁷² Depoimento de Rosilene, em entrevista concedida à autora em 22/03/2009.

⁴⁷³ Depoimento de Sidnei, em entrevista concedida à autora em 06/06/2009.

⁴⁷⁴ Conforme o sentido dado por WILLIAMS, Raymond. Op. cit., 1979.

⁴⁷⁵ LIPOVETSKY, Gilles. Op. cit., 2007. p.225.

oficial. Com muita frequência também, é ela que toma a dianteira na discussão de questões que só mais tarde receberão atenção da mídia oficial. Em terceiro lugar, a mídia radical alternativa não precisa censurar-se para atender aos interesses dos mandachuvas da mídia, do entrincheirado poder estatal e das autoridades religiosas. Em quarto, sua própria organização interna é muitas vezes mais democrática que hierárquica [...]⁴⁷⁶

Sendo assim, as formas diversas de contestação engendradas e usadas pelos sujeitos juvenis nos anos 80, fosse na cidade de São Paulo, palco de muita expressão neste sentido, ou em qualquer outro centro urbano, podem ser objeto de reflexão dentro desta perspectiva que avalia a individualidade e os sentidos atribuídos à liberdade como campo aberto para traduzir as tensões e dar corpo a tipos de manifestações de descontentamento propensas às características do que é alternativo.

Quem são os ditadores do Partido Colorado?
 O que é a democracia ao sul do Equador?
 Quem são os militares ao sul da Cordilheira?
 Quem são os salvadores do povo de El Salvador?
 Em Parador⁴⁷⁷
 Quem são os assassinos dos índios brasileiros?
 Quem são os estrangeiros que financiam o terror?
 Em Parador
Hay que endurecer sin perder la ternura
Hay que endurecer sin perder la ternura
Hay que endurecer sin perder la ternura
 Ao sol de Parador
 Quem são os índios incas que plantam cocaína?
 Quem são os traficantes com armas e gasolina?
 Quem são os Montoneros?
 Quem são los Tupamaros?
Las madres e abuelitas na praça de maio
 Em Parador
 Quem são os contra-revolucionários de Sandino?
 O que é a presidência no Canal do Panamá?
 Em Parador
 Quem são os guerrilheiros de Farrabundo Marti?
 Quem são os fuzileiros do M-19?
 Quem são os luminosos que acendem o Sendero?
 Quem são os para-militares do alti-plano?
 Em Parador
 Quem são os vudanzados que querem ton ton macutes?

⁴⁷⁶ DOWNING, John D. H. Op. cit., 2000. p.81.

⁴⁷⁷ Parador pode estar referindo-se aos hotéis de luxo, localizados nos arredores de algumas cidades de língua espanhola, geralmente muito requintados e instalados em construções históricas como mosteiros e palácios ou a um filme norte-americano lançado em 1988, ganhador do Globo de Ouro em 1989. Intitulado *Luar sobre Parador*, dirigido por Paul Mazursky, o filme narra uma história sobre a morte de um presidente ditador de um fictício país latino-americano, que morre durante o mandato e é substituído por um sócia que tem como missão continuar o seu governo nos mesmos moldes. Recorrendo ao cinema, *Lobão* pode estar enfatizando a sua crítica à política da América Latina, já que o enredo do filme não foge muito a sua situação.

Quem são os encarnados que inspiram as falanges?
Em Parador⁴⁷⁸

Os questionamentos sugeridos nesta canção de *Lobão* são provocantes e diretos quando se referem às lacunas existentes nos processos políticos da América Latina. O cantor entoa a letra, convicto do que pergunta num tom agressivo e quase gritado. Os desmandos políticos em contraste com a sisudez e a orientação tradicionalista dos partidos Colorados, tanto no Uruguai, quanto no Paraguai, são colocados às claras por ela.

A citação⁴⁷⁹ de Che Guevara soa irônica e representa toda a insatisfação com os rumos tomados pela política latino-americana após a sua luta. A canção consegue traçar um perfil desta parte do continente ao questionar o contexto que se delineou ali, passando pelas fronteiras abertas ao tráfico de drogas e pelas lutas de grupos armados contra a ditadura e a opressão como os Montoneros da Argentina, os Tupamaros do Uruguai, o M-19 da Colômbia ou o Sendero Luminoso do Peru. Ainda atenta para o ato das mães da Praça de Maio e a sua luta por tornar público o desaparecimento de seus filhos durante o período ditatorial argentino.

Particularmente, o caso destas mães e avós configura-se como um tipo de protesto alternativo do ponto de vista das mídias radicais, já que usavam:

[...] fraldas como lenços de cabeça para comunicar simbolicamente sua condição de mães e, portanto, a absoluta legitimidade de suas indagações sobre o paradeiro de seus filhos desaparecidos. Seguravam no alto cartazes com fotos ampliadas dos filhos, com os respectivos nomes e a data em que haviam sido vistos pela última vez. [...] No devido tempo, alguns órgãos da mídia tradicional puseram-se a discutir a questão, e, ainda que às vezes o tema fosse tratado de maneira precária, acabou entrando na pauta pública [...] Finalmente, em 1998-1999, alguns dos membros mais perversos da antiga junta (militar) viram-se encarcerados [...]⁴⁸⁰

Além disso, estas contestadoras “[...] se expressavam em público de outras maneiras também, por exemplo, ajoelhando-se diante da mesa de comunhão e,

⁴⁷⁸ Lobão. **Panamericana**. Álbum “Sob o Sol de Parador”. RCA. 1989.

⁴⁷⁹ Neste sentido, o encontro dos estudos de Roland Barthes e de Mikhail Bakhtin, apontados no trabalho de Sílvia Anaz, podem ajudar a entender as citações diversas contidas na canção de *Lobão*, já que a escrita de um autor “[...] se caracteriza pelas escolhas dos significados atribuídos às palavras, das metáforas empregadas, da moral que buscam e da ideologia que advogam [...]”, além de trazer lembranças de escritas anteriores. Isso remete a Bakhtin, apesar do cuidado do autor com as interpretações das obras deste, quando usa o conceito de dialogismo para explicar que as vivências humanas são constituídas por citações ininterruptas de outros momentos vividos pelos seus atores. Cf.: ANAZ, Sílvia. **Pop Brasileiro dos anos 80: Uma Visão Semiótica da Poética das Canções Mais Cultuadas**. São Paulo: Ed. Mackenzie, 2006. p.57-64.

⁴⁸⁰ DOWNING, John D. H. Op. cit., 2000. p.160-1.

antes que o padre lhes entregasse a hóstia, declarando em voz alta para que todos ouvissem [...]”⁴⁸¹ os nomes de seus filhos e as datas de seus desaparecimentos. Protestando assim contra a cumplicidade entre a Igreja e o Estado repressor da época. Desta forma, usaram dos meios que lhes eram acessíveis para manter viva a memória política dos argentinos através de seus gritos de revolta, visto que ainda se encontram às quintas-feiras na mesma praça até os dias atuais.

A canção que inspira o protesto e respira a denúncia, pode figurar entre uma das mais significativas do *rock* brasileiro do final da década de 80 pelo seu caráter político e contestador em um momento no qual as democracias ainda estavam com seus processos de retomada em curso pelo continente latino-americano, incluindo o Brasil.

Canções como estas propiciavam aos ouvintes a possibilidade da percepção de que a situação brasileira fazia parte de um contexto muito mais amplo, no qual os acontecimentos eram semelhantes aos que ocorriam no restante do continente, dando ao coro de vozes, que já entoavam a pergunta “que país é este?”, elementos para estendê-la à sua totalidade.

Eu vejo eles dançando em cima do muro
 No meio do mundo
 No meio do mundo dividido
Spielberg, Eisenstein, vodka, CIA
Las Vegas, Gremlin, Tolstói, John Wayne
 Champagne, caviar, *Mickey Mouse* em Moscou
Batman, Trotsky, Bolshoi, Rock'n'roll
 Quem são estes homens que vivem atrás da cortina?
 Quem são estes homens?
 Ninguém mais vai jogar flores mortas no muro
 Ninguém mais vai picar frases fortes no escuro
 Em cima do muro, no meio do mundo
 No meio do mundo dividido [...]
 Um raio atravessa a nação
 E cem anos passam num dia
 Um raio atravessa a nação...
 Ninguém mais vai jogar
 Flores mortas no muro
 Ninguém mais vai picar
 Frases fortes no escuro⁴⁸²

No final da década da década de 80, a banda *Capital Inicial* gravou esta canção, na qual consegue personificar os sentidos atribuídos ao final do século XX e

⁴⁸¹ DOWNING, John D. H. Op. cit., 2000. p.161.

⁴⁸² Capital Inicial. **Mickey Mouse em Moscou**. Álbum “Todos os Lados”. Polydor. 1989.

às utopias políticas. “No meio do mundo dividido”, segundo as representações deste sujeito, os símbolos que definem o sistema capitalista, assim como os seus ícones, estão em confronto, disputando atenção “dançando em cima do muro”, com os mesmos significados para o mundo socialista.

A ironia da canção ajuda a refletir o escárnio do questionamento “quem são estes homens que vivem atrás da cortina?” e continua afirmando que “ninguém mais vai jogar flores mortas no muro”, nem “vai pichar frases fortes no escuro” em um mundo que só parecia estar “dividido” pela presença física do muro de Berlim, naquele momento, visto que o desfalecimento do regime soviético já era evidente, tanto que no mesmo ano este fora derrubado.

A letra alude aos protestos que já haviam ocorrido em volta do muro⁴⁸³, sem tentar destituí-los de sentidos, mas apontando para o quanto as lutas em prol de um mundo mais justo pareciam inócuas naquele contexto. Nas entrelinhas, os percursos a se fazer no futuro configuravam-se mais incertos ainda mundialmente e os sujeitos históricos, identificando-se com as subjetividades, focavam os olhares e as forças em causas aparentemente menores, principalmente em países como o Brasil, onde se precisava lutar por direitos. A palavra cidadania passaria a ser melhor apreendida por eles a partir dali.

O *rock* daquela época não só influenciou como afirmou algumas coisas também. Por exemplo, duvidar do que era verdade, questionar a minha posição, o tipo de trabalho, a educação recebida, tudo isso. A música afirmava e confirmava o que a gente pensava também.⁴⁸⁴

[...] As músicas que eu ouvia fizeram com que eu me tornasse questionadora como boa parte dos jovens daquela época que ouvia os mesmos estilos. *Legião Urbana* foi o grito da juventude, foi a banda que mais teve coragem para falar o que a política é em nosso país. O jovem que teve a sua mente voltada para as letras que Renato Russo fazia em protesto ao nosso governo, com certeza é um jovem questionador, racional, consciente e não manipulado até hoje.⁴⁸⁵

Sob a ótica destes sujeitos, o *rock* se caracterizou como um grande influenciador das juventudes de sua geração. “duvidar do que era verdade” passou a ser um dos lemas daqueles jovens que, mesmo distantes dos movimentos organizados de contestação, protestavam contra o que se traduzisse em opressão,

⁴⁸³ ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. Op. cit., 2009. p.126-7.

⁴⁸⁴ Depoimento de Nilza, em entrevista concedida à autora em 25/06/2009.

⁴⁸⁵ Depoimento de Adriana, em entrevista concedida à autora em 26/02/2009.

em inverdades políticas, em submissão de classe e qualquer outra atitude que lhes parecesse errônea.

Os contrastes sociais, presentes nas denúncias feitas naquelas canções, transformavam-se em protestos, críticas, oposição e até em inspiração poética.

A novidade veio dar a praia
 Na qualidade rara de sereia
 Metade o busto de uma deusa maia
 Metade um grande rabo de baleia
 A novidade era o máximo
 Um paradoxo estendido na areia
 Alguns a desejar seus beijos de deusa
 Outros a desejar seu rabo pra ceia
 Ô mundo tão desigual
 Tudo é tão desigual
 Ô, ô, ô, ô...
 De um lado esse carnaval
 De outro a fome total
 Ô, ô, ô, ô...
 E a novidade que seria um sonho
 O milagre risonho da sereia
 Virava um pesadelo tão medonho
 Ali naquela praia, ali na areia
 A novidade era a guerra
 Entre o feliz poeta e o esfomeado
 Estraçalhando uma sereia bonita
 Despedaçando o sonho pra cada lado
 Ô Mundo tão desigual...
 A Novidade era o máximo [...]
 Ô Mundo tão desigual [...]⁴⁸⁶

Os versos da canção metaforizam as desigualdades sociais a partir do aparecimento espetacular de uma sereia na praia, o que se configurou como “um paradoxo estendido na areia”, não só pelo estranhamento da cena, mas principalmente pelos significados atribuídos à aparição.

A figura feminina da sereia despertava em alguns os desejos dos “seus beijos de deusa” e a inspiração que precisavam para descrever o que viam, e em outros, assolados pela pobreza e a necessidade aguçada da alimentação carente, personificava-se ali a vontade de ter aquele “rabo pra ceia”.

As visões diferenciadas daquela aparição surreal denotavam, poeticamente, o quanto um “mundo tão desigual” poderia ter determinadas características lidas singularmente pelos sujeitos históricos, dada a sua classe social. “O milagre risonho da sereia” se transformara em “um pesadelo tão medonho” no conflito de interesses

⁴⁸⁶ Paralamas do Sucesso. **A Novidade**. Álbum “D”. EMI-ODEON. 1987.

“entre o feliz poeta e o esfomeado, estraçalhando uma sereia bonita, despedaçando o sonho pra cada lado”.

A corporificação dos contrastes sociais foi refletida na canção de versos simples e ritmo tranquilo de uma maneira bastante sóbria, enfatizando-se a pesada crítica que se tentava fazer através de um som sereno que mesclava o *reggae* ao *rock* para denotar calma, personificando-se no seu fácil acesso e entendimento direto como parte da comunicação necessária para a conscientização e a reflexão dos sujeitos.

A burguesia fede
 A burguesia quer ficar rica
 Enquanto houver burguesia não vai haver poesia
 A burguesia não tem charme nem é discreta
 Com suas perucas de cabelos de boneca
 A burguesia quer ser sócia do *Country*
 A burguesia quer ir a *New York* fazer compras
 Pobre de mim que vim do seio da burguesia
 Sou rico mas não sou mesquinho
 Eu também cheiro mal, eu também cheiro mal
 A burguesia tá acabando com a Barra
 Afunda barcos cheios de crianças e dormem tranquilos
 E dormem tranquilos
 Os guardanapos estão sempre limpos, as empregadas, uniformizadas
 São caboclos querendo ser ingleses
 São caboclos querendo ser ingleses
 A burguesia fede
 A burguesia quer ficar rica
 Enquanto houver burguesia
 Não vai haver poesia
 A burguesia não repara na dor da vendedora de chicletes
 A burguesia só olha pra si
 A burguesia só olha pra si
 A burguesia é a direita, é a guerra
 A burguesia fede
 A burguesia quer ficar rica
 Enquanto houver burguesia
 Não vai haver poesia
 As pessoas vão ver que estão sendo roubadas
 Vai haver uma revolução ao contrário da de 64
 O Brasil é medroso
 Vamos pegar o dinheiro roubado da burguesia
 Vamos pra rua, vamos pra rua
 Vamos pra rua, vamos pra rua
 Pra rua, pra rua!
 Vamos acabar com a burguesia
 Vamos dinamitar a burguesia
 Vamos pôr a burguesia na cadeia
 Numa fazenda de trabalhos forçados
 Eu sou burguês, mas eu sou artista
 Estou do lado do povo, do povo
 A burguesia fede - fede, fede, fede
 A burguesia quer ficar rica

Enquanto houver burguesia
 Não vai haver poesia
 Porcos num chiqueiro são mais dignos que um burguês
 Mas também existe o bom burguês que vive do seu trabalho honestamente
 Mas este quer construir um país e não abandoná-lo com uma pasta de
 dólares
 O bom burguês é como o operário
 É o médico que cobra menos pra quem não tem e se interessa por seu povo
 Em seres humanos vivendo como bichos, tentando te enforcar na janela do
 carro no sinal, no sinal
 No sinal, no sinal! [...] ⁴⁸⁷

Enquanto os *Paralamas do Sucesso* conseguiam ser mais poéticos em sua denúncia das desigualdades, *Cazuza* não preocupou-se em poupar a classe social, da qual viera, de críticas e até a si mesmo. Declarou nesta canção todo o seu asco e revolta contra a burguesia cantando, logo de início, que ela “fedee, quer ficar rica” e que “enquanto houver burguesia não vai haver poesia”.

As referências às opulências comuns aos burgueses, segundo a visão do autor que se diz ser também um deles, porém não ser mesquinho, são constantes na canção. Os burgueses, para ele, “são caboclos querendo ser ingleses”, já que desfrutam dos privilégios sociais dos últimos e desprezam a cultura brasileira, no que pode estar subentendido o viés dos preconceitos étnicos, geralmente inseridos e disfarçados no país.

Os contrastes sociais são colocados como algo que jamais comove o burguês, o que leva o sujeito da canção a conclamar uma “revolução popular” que, “ao contrário da de 64”, tomaria de volta as riquezas tomadas do povo por eles. Apesar de burguês, ele se considera “do povo” por ser artista e por poder gritar o que pensa numa canção como esta, aludindo a situação secular da divisão de classes, chamando todos a “pôr a burguesia na cadeia, numa fazenda de trabalhos forçados” em nome da dignidade popular.

Apesar de tudo, para ele, ainda existe “o bom burguês” o qual compara com os operários por viver “do seu trabalho honestamente” e por reconhecer as desigualdades e tentar ajudar a saná-las. Em consonância com outras canções ⁴⁸⁸, ele se refere aos problemas sociais gerados pelas diferenças de classe. As crianças, adolescentes e adultos que pedem esmolas ou cometem assaltos nos faróis da

⁴⁸⁷ Cazuza. **Burguesia**. Álbum “Ideologia”. Polygram. 1988.

⁴⁸⁸ Vide *Até Quando Esperar*, canção já citada da *Plebe Rude*.

cidade por viver “como bichos” miseráveis e marginais e, em troca, podem tentar “te enforcar na janela do carro, no sinal”, soa como uma destas referências.

“Vamos pra rua!” é o chamado que o cantor faz a todos que se sensibilizam ou sentem-se do lado massacrado deste relato. Quase parafraseando *Geraldo Vandré* em *Pra não dizer que não falei da flores*, quando este conclama à população a fazer a hora da sonhada “revolução”, no sentido político, contra os militares, *Cazuza* convida a uma outra revolução. Mais particularizada e visceral na qual os vilões contra os quais se deve lutar apresentam-se em forma de fome, desemprego, pobreza, miséria e descaso político e corrupção e, assim, são apreendidos por cada sujeito histórico de uma maneira subjetiva que pode detonar outras formas de manifestações contrárias.

Esta, feita por meio de uma canção, pôde, através da liberdade do artista, expressar em suas notas e no tom de protesto, o outro lado das diferenças de classe. A burguesia com toda a sua pompa, revestida de estrangeirismos, vista e denunciada por um burguês. Ao contrário do uso da palavra revolução para as juventudes contestadoras da década de 60, nos anos 80, ela tomava outros rumos. A revolução que se queria conclamar era a do oprimido economicamente *versus* opressor, além de todos os outros sentidos dados ao termo, principalmente aos que defendiam a liberdade conquistada.

Assim, como diversas outras canções da referida década, a temática desta canção, além de denunciar e questionar as desigualdades sociais, clamava por uma transformação emergida da população desprivilegiada e oprimida num país calcado sob contrastes extremos. Mesmo sendo fruto de mais um dos tantos protestos individuais, foi recebida e dada a refletir por inúmeros jovens que não permaneceriam alheios a este tipo de manifestação contestadora.

Cabe ressaltar novamente que, dentre todas as manifestações artísticas feitas num tom de protesto contra a situação estabelecida, a música ocupou um lugar destacado entre os sujeitos históricos juvenis que viveram a década de 80, como já havia ocorrido em outros períodos da História brasileira⁴⁸⁹. Os usos do humor, da ironia, dos tons da seriedade dados às críticas e às denúncias contundentes,

⁴⁸⁹ Cf.: SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. Op. cit., 2008.

misturadas ao protesto estilístico, proposto pelo movimento *punk*, fizeram do *rock* dos anos 80 uma via fluída de contestação, decorrendo, ora para os rumos da política e do social, ora para os caminhos subjetivos que foram se delineando das demandas daqueles sujeitos, tanto na cidade de São Paulo, quanto em outras capitais como Rio de Janeiro ou Brasília.

Estas vias abertas pelas exigências dos modos de vida engendrados naquele contexto, continuam fluindo, escancaradas às novas leituras e formas de diálogo que vão surgindo nos contornos históricos, formados pelas gerações contemporâneas, nos limites territoriais das cidades. Retratadas e vivificadas pelas memórias que compuseram este trabalho, as contestações engendradas por aqueles sujeitos, à sua maneira, puderam ajudar a constituir o tempo presente e a transbordar de sentidos as reflexões, críticas, denúncias e protestos realizados em muitas canções do *rock* brasileiro que foram recebidas e apreendidas por jovens, ajudando a transformar os seus modos de interpretar e de lidar com o mundo, deixando as portas do “novo” abertas às experiências que tomam forma no cotidiano vivido.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As expectativas referentes aos fazeres e vivências juvenis, desde a ebulição social e política ocorrida na década de 1960, parecem querer evocar a volta de um passado longínquo, o que se afasta dos limites da lógica. Esta percepção se configurou como a chave que abriria as portas deste trabalho para não mais fechá-las em modelos pré-determinados, apresentados paradigmaticamente por representações generalizadas da categoria juventude.

Nas veredas trilhadas por esta pesquisa, percebeu-se que não se podem determinar limites aos delineamentos dados pela História às experiências dos sujeitos, já que elas não são fixas e nem atreladas a nada que possa parecer findável. As delimitações vão se construindo nelas mesmas em conformidade com a maleabilidade destes. Ora elas vão se fazendo de um jeito, ora de outro, sem se demorar em nada, nem se prender a ninguém, elas fluem dos modos de vida passados, transformando-se constantemente em outros novos.

Desta forma, percebeu-se, através das pesquisas realizadas para corporificar este trabalho, que não pode nem existe molde fixo para se enquadrar a categoria juventude e, foi-se ainda mais além, considerando que coexistem diversos modos de se vivenciar o “ser jovem”, a forma aparentemente mais acertada de referir-se a esta categoria seria pluralizando-a: *juventudes*.

As juventudes urbanas brasileiras que viveram a década de 1980 se pautaram na máxima da liberdade para dar sentidos às suas vivências cotidianas. As formas de contestação engendradas e manifestadas por elas não foram as mesmas utilizadas em outros tempos, porém não foram nulas, mas sim reformuladas para dar vazão às demandas surgidas no tempo concebido como presente àqueles jovens, mesmo numa “era” em que o individualismo e a efemeridade já haviam começado o seu império.

Mesmo assim, os modelos de contestação e protesto tradicionais, traduzidos em manifestações públicas de grande participação popular e visibilidade midiática, no campo das representações, pareceram continuar no patamar paradigmático que

sempre ocuparam, já que as transformações demoram a ser apreendidas e assimiladas pelas mentalidades. Porém percebeu-se, no decorrer desta pesquisa, que novas alternativas destas categorias também começavam a ser validadas pelos sujeitos como vias de transformação social e política, embora de maneira menos contundente.

Manifestar-se publicamente naquela época adquiriu novos sentidos, os estilos de roupas preferencialmente usados, a maquiagem, os cortes de cabelo, as pichações de frases e palavras de ordem, as formas de comportamento ou a adesão a determinados movimentos relacionados à música foram vistos e usados como formas alternativas de protesto por muitos daqueles jovens urbanos.

Dentre todas as formas de contestação ainda consideradas alternativas, as canções do *rock* brasileiro compostas na época se configuraram como uma das mais profícuas, uma vez que a indústria fonográfica tratou de investir nelas e de proliferá-las, fazendo-as alcançar sucesso e serem disseminadas por todos os lugares do país. Além disso, tanto os artistas que as compuseram e interpretaram, quanto o público que as recebiam, eram compostos por jovens que queriam exprimir os seus pensamentos e aproveitar a liberdade da qual faziam jus para extravasar os seus motivos de contestação.

As comparações que costumeiramente se faz entre juventudes de contextos totalmente diferentes como os anos 60 e os 80, desta maneira, traduziram-se inócuas no decorrer desta pesquisa. Tais comparações não correspondem às análises históricas mais cuidadosas, feitas sob o limiar dos estudos culturais, que abriram uma diversidade de possibilidades e olhares ao minarem as perspectivas estruturalistas que, trancafiadas em si próprias, as limitavam.

A liberdade conferida por esta via histórica proporcionou maior maleabilidade à pesquisa que contou, além das canções, com sujeitos que puderam se colocar em prol deste trabalho o quanto suas lembranças das experiências vividas na referida década permitiram. Notou-se, assim, que não há como desvincular determinadas manifestações culturais, como o *rock* brasileiro da década de 80, das alternativas de contestação usadas por aqueles jovens, mesmo quando elas foram caracterizadas como individualizadas, aparecendo em protestos solitários.

Ao final desta pesquisa, pode-se perceber que a contestação paradigmática e vista como tradicional passou a conviver com diversas outras na década de 80, construídas por jovens que, até aquele momento, ainda não haviam provado o gosto que tinha a liberdade de poder expressar o seu descontentamento com a situação estabelecida, até o processo de abertura política vivenciado no período, o que começaria a mudar e a ser traduzido em formas de protestos livres e alternativas a partir dali.

Desta forma, a questão central que deu vida a esta pesquisa, pôde ser respondida pelos próprios sujeitos históricos, vítimas de críticas e de comparações anti-históricas a respeito de sua participação social e política nos rumos do país. Notou-se, através das canções e das entrevistas, que estes tiveram preocupações de tal cunho, mesmo que individualmente, e que delas fizeram questionamentos perturbadores, contestando como podiam e sabiam e, assim, ajudando a delinear o destino seguido pelo país até os dias atuais.

Não se pode prever e menos ainda determinar os caminhos trilhados pela História, quando as relações vividas configuram-se como protagonistas. Os sujeitos históricos, ao projetarem o futuro e esbarrarem nas lutas cotidianas, acabam delineando outras tantas e transformando o lugar-comum em incomum nas tessituras compostas pela experiência. Assim, o campo da História Cultural, parece representar o local privilegiado de análise e reflexão sobre o que é construído delas, para dar resposta às necessidades que surgem diariamente destas relações.

As juventudes urbanas brasileiras que vivenciaram os anos 80 parecem ter sido equivocadamente entendidas pelas gerações anteriores que, por diversas vezes, partindo de concepções padronizadas de mundo, não conseguiram desenvolver análises que escapassem das críticas apressadas e ingênuas que fazem do anacronismo temporal e histórico o seu melhor parâmetro. Porém, outras vertentes históricas que alimentam os sentidos atribuídos às experiências dos sujeitos no cotidiano entraram neste processo como mediadoras e, assim, vão constantemente engendrando outras interpretações.

Este trabalho se traduziu em mais uma destas diversas leituras e se considera também como apenas mais uma das incontáveis possibilidades de

construção de concepções acerca do tema. Os percursos seguidos por esta pesquisa, assim como os objetivos propostos ou alcançados não se findaram com ela, mas abriram mais um precedente para auxiliar nas pesquisas futuras.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

ABRAMO, Helena Wendel. **Grupos Juvenis dos Anos 80 em São Paulo: Um estilo de Atuação Social**. Dissertação de Mestrado apresentada ao Departamento de Sociologia da FFLCH/USP. São Paulo, 1992.

_____. **Cenas Juvenis**. São Paulo: Página Aberta Editora, 1994.

ALVES, Júlia Faliverne. **A invasão Cultural Norte-Americana**. 27. ed. São Paulo: Moderna, 1996.

ALVES, Luciano Carneiro. **Flores no Deserto – A Legião Urbana em seu Próprio Tempo**. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia-MG, 2002.

ANAZ, Sílvio. **Pop Brasileiro dos anos 80: Uma Visão Semiótica da Poética das Canções Mais Cultuadas**. São Paulo: Ed. Mackenzie, 2006.

ANDERSON, Perry. **As Origens da Pós-Modernidade**. Trad. Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

ANTUNES, Arnaldo. *O Rock Tupiniquim Passa da Defesa para o Ataque*. **Folha de São Paulo**. 26 jun. 1984, Banco de Dados de São Paulo.

ARANTES NETO, Antonio Augusto. **Paisagens Paulistas: Transformações do Espaço Público**. Campinas/SP: Editora da Unicamp - Imprensa Oficial, 2000.

ARENDT, Hannah. Desobediência Civil. *In: Crises da República*, 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1999.

BAKHTIN, Mikhail. **A Cultura Popular na Idade Média e no Renascimento**. São Paulo: HUCITEC, 1993.

BAUMAN, Zigmunt. **Modernidade Líquida**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

_____. **Identidade**: Entrevista a Benedetto Vecchi. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

BELUZZO, Luís Gonzaga de Mello. **Depois da Queda: A Economia Brasileira da Crise da Dívida aos Impasses do Real**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

BERMAN, Marshall. **Tudo Que é Sólido Desmancha no Ar**. Trad. Carlos Felipe Moisés, Ana Maria L. Ioriatti. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

BERQUÓ, Elza; OLIVEIRA, Renata. A Família no Século XXI: Um Enfoque Demográfico. **Revista Brasileira de Estudos de População**, São Paulo, v. 6, n. 2, jul./dez. 1989.

_____. Casamento em Tempos de Crise. **Revista Brasileira de Estudos de População**, São Paulo, v. 9, n. 2, jul./dez. 1992.

BOSI, Ecléa. **Memória e Sociedade: Lembranças de Velhos**. 3. ed. São Paulo: Cia. das Letras, 1994.

BHABHA, Homi K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

BLOCH, Marc. **Apologia da História** ou **O Ofício do Historiador**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos Culturais de Juventude**. 14. ed. São Paulo: Moderna, 1995.

BRYAN, Guilherme. **Quem Tem Um Sonho Não Dança** – Cultura Jovem Brasileira nos Anos 80. Rio de Janeiro: Record, 2004.

CALDAS, Waldenyr. **A Cultura Político-Musical Brasileira**. São Paulo: Musa Editora, 2005.

CARMO, Paulo Sérgio do. **Culturas da Rebeldia: A Juventude em Questão**. São Paulo: SENAC, 2003.

CASTELLS, Manuel. **O Poder da Identidade**. 3. ed. Trad. Klaus Brandini Gerhardt. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

CHARTIER, Roger. **A História Cultural: Entre Práticas e Representações**. Rio de Janeiro, Difel/Bertrand, 1990.

_____. A “Nova” História Cultural Existe? *In*: LOPES, Antonio Herculano; VELLOSO, Mônica Pimenta; PASAVENTO, Sandra Jatahy. **História e Linguagens: Texto, Imagem, Oralidade e Representações**. : 7Letras, 2006, p. 38.

COSTA, Márcia Regina da. **Os carecas do subúrbio: Caminhos de um Nomadismo Moderno**. São Paulo: Musa, 2000.

DAPIEVE, Arthur. **BRock: O Rock Brasileiro dos Anos 80**. 5. ed. Rio de Janeiro: Ed. 34, 2005.

DOWNING, John D. H. **Mídia Radical: Rebeldia nas Comunicações e Movimentos Sociais**. Trad. Silvana Vieira. São Paulo: SENAC, 2000.

DEBORD, Guy. **A Sociedade do Espetáculo**. Trad. Estela dos Santos Abreu. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.

DEMARCHI, André Luís Campanha. **Legionários o Rock: Um Estudo sobre Quem Pensa, Ouve, e Vive a Música da Legião Urbana**. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia), UFRJ/IFCS, Rio de Janeiro, 2006.

ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. **Brasil Mostra a Tua Cara: Rock Nacional, Mídia e a Redemocratização Política (1982-1989)**. Dissertação (Mestrado em História), UNESP. Assis-SP, 2009.

FENERICK, José Adriano. Vanguarda Paulista: Apontamentos Para Uma Crítica Musical. **Fênix – Revista de História e Estudos Culturais**, v. 4, ano IV, n. 2, abril/maio/jun. 2007.

FISHLOW, Albert. A Economia Política do Ajustamento Brasileiro aos Choques do Petróleo: Uma Nota Sobre o Período 1974/84. **Pesquisa e Planejamento Econômico**. Rio de Janeiro, v. 16, n. 3, p. 507-550, dez. 1986.

GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas Híbridas: Estratégias para Entrar e Sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

_____. **Globalização Imaginada**. São Paulo: Iluminuras, 2003.

GIDDENS, Anthony. **Mundo em descontrole: O que a Globalização Está Fazendo de Nós**. 5. ed. Trad. Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Record, 2006.

GINZBURG, Carlo. **O Queijo e os Vermes**. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

GONDIM BASTOS, Ana Cláudia. **A Crítica Social na Indústria Cultural: A Resistência Administrada no Rock Brasileiro dos Anos 80**. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social), PUC/SP, São Paulo, 2005.

GROPPO, Luís Antonio. **O Rock e a Formação do Mercado de Consumo Cultural Juvenil: A Participação da Música Pop-Rock na Transformação da Juventude em Mercado Consumidor de Produtos Culturais, Destacando o Caso do Brasil e os Anos 80**. Dissertação (Mestrado em Sociologia), UNICAMP, Campinas-SP, 1996.

_____. **Ensaio sobre Sociologia e História das Sociedades Modernas**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

GUIMARÃES, Nadya Araújo. Trabalho: Uma Categoria-Chave no Imaginário Juvenil? In: ABRAMO, H. e BRANCO, Pedro Paulo (orgs.). **Retratos da Juventude Brasileira: Análises de Uma pesquisa Nacional**. São Paulo: Instituto da Cidadania/Fundação Perseu Abramo, 2005.

HALL, Stuart. **Da diáspora: Identidades e Mediações Culturais**. Belo Horizonte/Brasília: UFMG/UNESCO, 2003.

_____. **A Identidade Cultural na Pós-Modernidade**. 11. ed. Trad. Tomaz Tadeu da Silva. Rio de Janeiro: DP&A Editora, 2006.

HOBBS, Eric J. **Era dos extremos: O breve século XX 1914-1991**. 2. ed. Trad. Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

_____. **A História Social do Jazz**. 5. ed. Trad. Ângela Noronha. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2007.

HOLLANDA, Heloisa Buarque de; GONÇALVES, Marcos Augusto. **Cultura e Participação nos Anos 60**. 10. ed. São Paulo: Brasiliense, 1999.

JANOTTI Jr., Jeder. **Aumenta que isso aí é Rock and Roll** – Mídia, Gênero Musical e Identidade. Rio de Janeiro: E-Papers Serviços Editoriais, 2003.

_____. Mídia, cultura juvenil e rock and roll: comunidades, tribos e grupamentos urbanos. In: **Anais do XXVI Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**. Belo Horizonte: Intercom, 2003b. Disponível em: http://www.intercom.org.br/papers/congresso2003/pdf/2003_NP13_janotti.pdf>.

KOZLAKOWSKI, Allan. Metáfora e Cinema na Construção da Identidade das Tribos Urbanas. **Cenários da Comunicação**, v. 2, p.41-56, 2003.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**. Lisboa, Portugal: Relógio D'Água Editores, 1983.

_____. **Os Tempos Hipermodernos**. São Paulo: Editora Bacarolla, 2004.

_____. **O Império do Efêmero** – A Moda e seus Destinos nas Sociedades Modernas. São Paulo: Cia. das Letras, 2007.

MAGNANI, José Guilherme C. Tribos Urbanas: Metáfora ou Categoria. **Cadernos de Campo – PG/Antropologia** (FFCLH/USP), São Paulo, ano 2, n. 2, p.48-51, 1992.

MARCHETTI, Paulo. **Diário da Turma 1976-1986: A História do Rock de Brasília**. 1. ed. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001.

MARTIM-BARBERO, Jesús. **Dos Meios às Mediações: Comunicação, cultura e hegemonia**. 4. ed. Trad. Ronald Polito e Sérgio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2006.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **A Cidade, a Noite e o Cronista: São Paulo e Adoniran Barbosa**. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

MATOS, Olgária C. F. **Paris 1968: As Barricadas do Desejo**. 3. ed. São Paulo: Brasiliense, 1981.

MEDAGLIA, Júlio. **Música Impopular**. São Paulo: Global, 1988.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, vol. 20, nº 39, p. 203-221. 2000.

MORAES, Marcelo Leite de. **Madame Satã: O Templo do Underground dos Anos 80**. São Paulo: Musa Editora, 2006.

MORIN, Edgar. **Cultura de Massas no Séc. XX: Neurose**. 9. ed. Trad. Maura Ribeiro Sardinha. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2007.

MUGNAINI Jr., Ayrton. **Breve História do Rock**. São Paulo: Claridade, 2007.

NAPOLITANO, Marcos; WASSERMAN, Maria Clara. Desde que o Samba é Samba: A Questão das Origens no Debate Historiográfico sobre a Música Popular Brasileira. **Revista Brasileira de História**, São Paulo, v. 20, n. 39, p.167-89, 2000.

_____. A Música Popular Brasileira (MPB) dos Anos 70: Resistência Política e Consumo Cultural. **Anais do IV Congresso Latino-Americano da Associação Internacional para Estudo da Música Popular**. México, 2002. Disponível em <www.hist.puc.cl/historia/iaspm/mexico/articulos/Napolitano.pdf>, consulta feita em 01/07/2009.

_____. A MPB sob Suspeita: A Censura Musical Vista Pela Ótica dos Serviços de Vigilância Política (1968-1981). **Revista Brasileira de História**, v. 24, n. 47, p.103-26, 2004.

_____. **História & Música**. 2. ed. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

NAVES, Santuza Cambraia. **Da Bossa à Tropicália**. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

NOVAIS, Regina; VANUCCHI, Paulo (org.). **Juventude e Sociedade: Trabalho, Educação, Cultura e Participação**. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

ORTIZ, Renato. **Cultura Brasileira e Identidade Nacional**. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 2003.

PEDERIVA, Ana Bárbara Aparecida. **Jovens tardes de Guitarras, Sonhos e Emoções: Fragmentos do Movimento Musical-Cultural Jovem Guarda**. Dissertação (Mestrado em História Social), PUC/SP, São Paulo, 1998.

PICCOLI, Edgar (Apresentação); CLEMENTE, Ana Tereza (org.). **Que Rock é Esse?** São Paulo: Globo. 2008

PINTO, Vítor Gomes. Saúde Bucal no Brasil. **Rev. Saúde Pública**, São Paulo, v. 17, n. 4, p.316-27, ago. 1983. Disponível em << <http://www.scielo.org> >>, consulta feita em 18/04/2009.

PLAZA, Julio. Arte e Interatividade: Autor-Obra-Recepção. **Concinnitas**, Rio de Janeiro, n. 4, p.7-34, mar. 2003.

PRIMO, Alex Fernando Teixeira. A emergência das comunidades virtuais. In: Intercom 1997 - **XX Congresso Brasileiro de Ciências da Comunicação**, 1997, Santos. Anais... Santos, 1997.

RIBEIRO, Júlio Naves. **De Lugar Nenhum a Bora Bora: Identidades e Fronteiras Simbólicas nas Narrativas do "Rock Brasileiro dos Anos 80"**. Dissertação (Mestrado em Sociologia e Antropologia), UFRJ, Rio de Janeiro, 2005.

RIDENTI, Marcelo. **Em Busca do Povo Brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RODRIGUES, Marly. **O Brasil da Abertura: De 1974 à Constituinte**. São Paulo: Atual, 1990.

_____. **A década de 80: Brasil: quando a multidão voltou às praças**. 3. ed. São Paulo: Ática, 1999.

SADER, Eder. **Quando Novos Personagens Entraram em Cena: Experiências e Lutas dos Trabalhadores da Grande São Paulo, 1970/1980**. 4. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

SERAPIONI, Mauro. O papel da família e das redes primárias na reestruturação das políticas sociais. **Ciênc. Saúde Coletiva** (online), v.10, supl., p.243-53, 2005.

SINGER, Paul. A Juventude Como Coorte: Uma Geração em Tempos de Crise Social. *In*: ABRAMO, Helena Wendel; BRANCO, Pedro Paulo Martoni (orgs.). **Retratos da Juventude Brasileira: Análises de Uma pesquisa Nacional**. São Paulo: Ed. Perseu Abramo, 2005.

SILVA, Alberto Moby Ribeiro da. **Sinal Fechado: A Música Popular Brasileira sob Censura**. 2. Ed. Rio de Janeiro: Apicuri, 2008.

SILVA, Jackson Barbosa da. **Rock nos Anos 80: Um Gênero Textual de Resistência**. Dissertação (Mestrado em Estudos da Linguagem), Universidade Estadual de Londrina, Londrina-PR, 2006.

SOUZA, Fábio Francisco Feltrin de. **Canções de um Fim de Século: História, Música e Comportamento na Década Encontrada (1978-1991)**. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2005.

SPOSITO, Marília Pontes. Algumas Reflexões e Muitas Indagações Sobre as Relações Entre Juventude e Escola no Brasil. *In*: ABRAMO, H. e BRANCO, Pedro Paulo (orgs.). **Retratos da Juventude Brasileira: Análises de uma Pesquisa Nacional**. São Paulo: Instituto da Cidadania/Fundação Perseu Abramo, 2005.

TINHORÃO, José Ramos. **História Social da Música popular Brasileira**. São Paulo: Ed. 34, 1998

VARGAS, Heron. O Hibridismo entre a Tradição e Modernidade nas Canções do Grupo Chico Science & Nação Zumbi. **Caderno. Com**, v. 2, n. 4, p.7-17, 2º sem. 2007.

VIDAL, Adam Tommy Vasques. **História do Circo Voador – Cultura, Sociedade e Democracia no Brasil Contemporâneo 1982/1992**. Dissertação (Mestrado em História Comparada), UFRJ/IFCS, Rio de Janeiro, 2005.

VILARINO, Ramon. História, Música e Memória. **Lutas Sociais** (PUCSP), São Paulo, v. 13/14, n. 1, p.90-103, 2005.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

ZAGNI, Rodrigo Medina. Os Primeiros a Morrer: As Vanguardas Artísticas no Período da Ditadura Militar no Brasil. **Entre Passado e Futuro**, v. 5, p.3, 2007. Disponível em << www.rumoatolerancia.fflch.usp.br>>, consulta realizada em 30/06/2009.

BIBLIOTECAS, ARQUIVOS E ACERVOS

Biblioteca Nadir Gouvêa Kfoury (Monte Alegre), PUC. São Paulo.

Biblioteca da Escola de Comunicações e Artes (ECA), USP. São Paulo.

Arquivo Edgard Leuenroth (AEL)

Acervo IBOPE – Preferências Musicais (1984-1990)

Banco de Dados do Jornal Folha de São Paulo.

SITES

BANCO DE DADOS DA FOLHA DE SÃO PAULO. Disponível em: almanaque.folha.uol.com.br

DICIONÁRIO CRAVO ALBIN DE MÚSICA POPULAR BRASILEIRA. Disponível em: <http://www.dicionariompb.com.br>

EDUARDO DUSSEK – Site Oficial. Disponível em: www.dussek.com.br

FÊNIX – Revista de História e Estudos Culturais. Disponível em: www.revistafenix.pro.br

GAROTOS PODRES – Site Oficial. Disponível em: www.garotospodres.com.br/gpzero.html

INTERCOM – Sociedade Brasileira de Estudos Interdisciplinares da Comunicação. Disponível em: www.intercom.org.br

IPEADATA – Base de Dados Macroeconômicos do Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Disponível em: www.ipeadata.gov.br

JORNAL “O ESTADO DE SÃO PAULO”. Disponível em: www.estadao.com.br

PONTIFÍCIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE/INSTITUTO DE HISTÓRIA. Disponível em: www.hist.puc.cl/historia

PONTIFÍCIA UNIVERSIDADE CATÓLICA DE SÃO PAULO. Disponível em: www.pucsp.br

PROVEDOR TERRA (LETRAS DE MÚSICAS). Disponível em: www.letrasterra.com.br

PROVEDOR UOL (LETRAS DE MÚSICAS). Disponível em: www.cliquemusic.com.br

RÁDIO KISS FM (SÃO PAULO). Disponível em: www.kissfm.com.br

RUMO À TOLERÂNCIA (FFLCH-USP). Disponível em: www.rumootolerancia.fflch.usp.br/files/active

SCIELO – Scientific Electronic Library Online. Disponível em: www.scielo.org

UFRGS – Universidade Federal do Rio Grande. Disponível em: www.ufrgs.br/limc

CANÇÕES

365

São Paulo.

(Finho, Ari Baltazar). 365. Continental. 1987.

BLITZ

Você não soube me amar

(Ricardo Barreto, Guto, Evandro Mesquita, Zeca Mendigo). As Aventuras da *Blitz*. EMI-ODEON. 1982.

CAMISA DE VÊNUS

Hoje

(Marcelo Nova, Karl Hummel). Batalhões de Estranhos. RGE. 1985

O Adventista

(Marcelo Nova, Karl Hummel). Viva. RGE. 1986.

O País do Futuro

(Marcelo Nova, Robério Santana). Duplo Sentido. WEA. 1987.

CAPITAL INICIAL

Mickey Mouse em Moscou

(Loro Jones, Bozzo Barretti, Alvin L., Dinho). Todos os Lados. Polydor. 1989.

Música Urbana

(Fê Lemos, Flávio Lemos, André Pretorius, Renato Russo). Capital Inicial. Polydor. 1986.

Veraneio Vascaína

(Renato Russo, Flávio Lemos). Capital Inicial. Polydor. 1986.

CASSETA & PLANETA

Adolescente

(Casseta & Planeta). Preto Com Um Buraco No Meio. WEA. 1989.

CAZUZA

Brasil

(George Israel, Cazuza, Nilo Romero). Ideologia. Polygram. 1988.

Burguesia

(George Israel, Cazuza). Burguesia. Polygram. 1989.

Ideologia

(Cazuza, Frejat). Ideologia. Polygram. 1988.

DR. SILVANA & CIA.

Eh! Oh! Eh! Oh!

(Ciro Pestana, Ricardo Zemetbaun). Eh! Oh! Eh! Oh! CBS. 1984.

Serão extra

(Ricardo Zimetbaun). Dr. Silvana & Cia. CBS. 1985.

EDUARDO DUSSEK

Rock da cachorra

(Léo Jaime). Cantando no Banheiro. Polygram. 1983.

GAROTOS DA RUA

To de saco cheio

(Bebeco Correia). Rock Grande do Sul. RCA Victor. 1986.

GAROTOS PODRES

Eu não sei o que quero

(Mauro, Mau, Sukata). Mais Podres do que Nunca. Rocker. 1985.

Garoto Podre

(Mauro, Ciro). Pior Que Antes. Continental. 1988.

Miseráveis ovelhas

(Mauro, Mau, Sukata). Mais Podres do que Nunca. Rocker. 1985.

Papai Noel velho batuta

(Mauro, Mau, Sukata). Mais Podres do que Nunca. *Rocker*. 1985.

Vou fazer cocô

(Mauro, Mau, Sukata). Mais Podres do que Nunca. *Rocker*. 1985.

HERVA DOCE

Amante Profissional

(Roberto Lly). Amante Profissional. RCA Victor. 1985.

INOCENTES

Pátria Amada

(Clemente). Adeus Carne. WEA. 1987.

IRA!

Nas ruas

(Edgar Scandurra). Vivendo e Não Aprendendo. WEA. 1986.

Núcleo Base

(Edgar Scandurra). Mudança de Comportamento. WEA. 1985.

Pobre paulista

(Edgar Scandurra). Vivendo e Não Aprendendo. WEA. 1986.

Por trás de um sorriso

(Edgar Scandurra). Mudança de Comportamento. WEA. 1985.

LEGIÃO URBANA

Baader Meinhof Blues

(Renato Russo, Dado Villa-Lobos, Marcelo Bonfá). Legião Urbana. EMI-ODEON. 1985.

Eduardo e Mônica

(Renato Russo). Dois. EMI-ODEON. 1986.

Eu era um lobisomem juvenil

(Renato Russo, Dado Villa-Lobos, Marcelo Bonfá). As Quatro Estações. EMI-ODEON. 1989.

Fábrica

(Renato Russo). Dois. EMI-ODEON. 1986.

Geração Coca-Cola

(Renato Russo). Legião Urbana. EMI-ODEON. 1985.

Índios

(Renato Russo). Dois. EMI-ODEON. 1986.

Será

(Renato Russo, Marcelo Bonfá, Dado Villa-Lobos). Legião Urbana. EMI-ODEON. 1985.

Tédio (com um T bem grande pra você)

(Renato Russo). Que País é Este? (1978-1987). EMI-ODEON. 1987.

Tempo perdido

(Renato Russo). Dois. EMI-ODEON. 1986.

LOBÃO

O eleito

(Bernardo Vilhena, Lobão). Cuidado! RCA. 1988.

Panamericana

(Tavinho Paes, Lobão, Arnaldo Brandão). Sob o Sol de Parador. RCA. 1989.

PARALAMAS DO SUCESSO

A novidade

(Bi Ribeiro, João Barone, Gilberto Gil, Herbert Vianna). D. EMI-ODEON. 1987.

Alagados

(Bi Ribeiro, João Barone, Herbert Vianna). Selvagem. EMI-ODEON. 1986.

PLEBE RUDE

Até quando esperar

(Gutge, André X, Philippe Seabra). O Concreto Já Rachou. EMI-ODEON. 1985.

Brasília

(Plebe Rude). O Concreto Já Rachou. EMI-ODEON. 1985.

Nova era tecno

(Plebe Rude). Nunca Fomos Tão Brasileiros. EMI-ODEON. 1987.

Proteção

(Philippe Seabra). O Concreto Já Rachou. EMI-ODEON. 1985.

Tempo ao tempo

(Gutje). Plebe Rude. EMI-ODEON. 1985

RAUL SEIXAS

Anos 80

(Dedé Caiano, Raul Seixas). Abre-te Sésamo. CBS. 1980.

RPM

Louras geladas

(Paulo Ricardo). Revoluções Por Minuto. CBS. 1985.

Olhar 43

(Paulo Ricardo, Luís Schiavon). Revoluções Por Minuto. CBS. 1985.

Rádio pirata

(Paulo Ricardo, Luís Schiavon). Revoluções Por Minuto. CBS. 1985.

TITÃS

Autonomia

(Marcelo Fromer, Paulo Miklos, Arnaldo Antunes). Televisão. WEA. 1985.

Bichos escrotos

((Arnaldo Antunes, Sérgio Brito, Nando Reis). Cabeça Dinossauro. WEA. 1986.

Comida

(Marcelo Fromer, Arnaldo Antunes, Sérgio Brito). Jesus Não Tem Dentes no País dos Banguelas. BMG-ARIOLA. 1987.

Corações e mentes

(Sérgio Brito, Marcelo Fromer). Jesus Não Tem Dentes no País dos Banguelas. BMG-ARIOLA. 1987.

Desordem

(Sérgio Brito, Marcelo Fromer, Charles Gavin). Jesus Não Tem Dentes no País dos Banguelas. BMG-ARIOLA. 1987.

Dívidas

(Branco Mello, Arnaldo Antunes). Cabeça Dinossauro. WEA. 1986.

Estado violência

(Charles Gavin). Cabeça Dinossauro. WEA. 1987.

Família

(Toni Bellotto, Arnaldo Antunes). Cabeça Dinossauro. WEA. 1987.

Lugar nenhum

(Marcelo Fromer, Tony Bellotto, Arnaldo Antunes, Sérgio Brito, Charles Gavin). Jesus não Tem Dentes no País dos banguelas. BMG-ARIOLA. 1987.

Televisão

(Marcelo Fromer, Tony Bellotto, Arnaldo Antunes). Televisão. WEA. 1985.

ULTRAJE A RIGOR

Inútil

(Roger Rocha Moreira). Inútil/Mim Quer Tocar. CBS. 1983.

Nós vamos invadir a sua praia

(Roger Rocha Moreira). Nós Vamos Invadir a sua Praia. WEA. 1985.

Pelado

(Roger Rocha Moreira). Sexo! WEA. 1987.

Sexo!

(Roger Rocha Moreira, Maurício). Sexo! WEA. 1987.

ENTREVISTADOS

Adriana – Agente Comunitária de Saúde. São Paulo.

Carlos – Professor de Matemática junto à rede estadual paulista, atualmente designado pela Diretoria de Ensino de Guarulhos. São Paulo.

Carmem – Professora de Educação Física atuante na rede estadual. São Paulo.

Cris – Dona de casa. São Paulo.

Edmundo – Vendedor de artigos de decoração. São Paulo.

Fulvio – Professor de Biologia na rede pública estadual; e de Análises Clínicas numa fundação. São Paulo.

Graci – Professora de História da rede municipal paulistana. São Paulo.

Jaqueline – Babá e estudante de Análises Clínicas. São Paulo.

José – Gráfico. São Paulo.

Karim – Professora de História da rede pública, além de atuar em escolas particulares. São Paulo.

Márcio – Farmacêutico, Químico e Professor numa fundação. São Paulo.

Nilza – Professora de História atuante na rede estadual e na rede municipal. São Paulo.

Patrícia – Auxiliar de Montagem. São Paulo.

Reginaldo – Professor de História da rede estadual, além de atuar em escolas particulares. São Paulo.

Reinaldo – Representante Comercial. São Paulo.

Rosilene – Professora de História da rede municipal e da rede estadual. São Paulo.

Sidnei – Microempresário. São Paulo.

Tânia – Professora de Português e Inglês da rede estadual e da rede municipal. São Paulo.