UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

DANIEL CANTINELLI SEVILLANO

Pro dia nascer feliz?

Utopia, distopia e juventude no rock brasileiro da década de 1980

Versão corrigida

São Paulo

2016

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS

Pro dia nascer feliz?

Utopia, distopia e juventude no rock brasileiro da década de 1980

Daniel Cantinelli Sevillano

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação
em História Social do Departamento de
História da Faculdade de Filosofia,
Letras e Ciências Humanas da
Universidade de São Paulo, para obtenção do
título de Doutor em História

Orientador: Prof. Dr. Francisco Cabral Alambert Junior

Versão corrigida

São Paulo

2016

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S511p Sevillano, Daniel Cantinelli
 Pro dia nascer feliz? Utopia, distopia e
 juventude no rock brasileiro da década de 1980 / Daniel
 Cantinelli Sevillano ; orientador Francisco Cabral
 Alambert Junior. - São Paulo, 2016.
 285 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de História. Área de concentração:
História Social.

1. Utopia. 2. Distopia. 3. Juventude. 4. Rock
brasileiro. 5. Punk brasileiro. I. Alambert Junior,
Francisco Cabral, orient. II. Título.

SEVILLANO, Daniel Cantinelli

Pro dia nascer feliz? Utopia, distopia e juventude no rock brasileiro da década de 1980

Tese apresentada à Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências

Humanas da Universidade de São Paulo para

obtenção do título de Doutor em História

Aprovado em:

Banca examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Agradecimentos

Qualquer trabalho acadêmico é cercado de livros, artigos, teses e outros textos que acompanham seu autor; é algo bem solitário, mas que não poderia ser feito sem a ajuda, direta ou indireta, de uma série de pessoas.

Quero agradecer em primeiro lugar à Renata, que sempre me apoiou durante esses quase dez anos; sem ela, esta tese não estaria pronta, e muito do que fizemos juntos seriam ainda apenas ideias.

Agradeço a meus pais, Mathias e Lenita, que sempre me deram todo o apoio que precisei em todos os momentos de minha vida.

Agradeço a meus avós Espedito, Leny, Mathias (*in memoriam*) e Palmira, por todo o tempo dedicado durante as inúmeras férias que passei em suas casas.

Agradeço ao meu orientador Francisco Cabral Alambert Junior, que desde a época da Iniciação Científica contribuiu para minha formação com sua amizade e suas sugestões precisas para a realização de minhas pesquisas.

Durante o Doutorado uma pequena luz surgiu para iluminar nossos caminhos, mostrando que tudo é melhor do que parece ser. Este trabalho e tudo mais que faço é dedicado à Ana Cecília.

“Walk in silence

Don’t walk away, in silence.”

(Ian Curtis)

RESUMO

SEVILLANO, D. C. **Pro dia nascer feliz? Utopia, distopia e juventude no rock brasileiro da década de 1980**. 2016. 285f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Através da utilização de letras de músicas produzidas entre os anos de 1981 e 1989, busquei analisar o papel que o rock brasileiro teve como elemento de manifestação da juventude que havia crescido sob a ditadura de 1964. Utilizei os conceitos de utopia e distopia para compreender de que maneira essas letras, ao mesmo tempo, serviram como representação da compreensão desses jovens de seu momento histórico e como instrumento de crítica da realidade econômica e social ao seu redor. Mais do que reflexo cultural de seu período, tais letras manifestavam a contradição ideológica da época, na qual a utopia em torno de uma sociedade melhor era negada pela própria distopia presente nas relações econômicas e sociais cotidianas. Esta mesma contradição foi observada na relação entre arte e mercado, criticada por muitas bandas, mas necessária para que suas músicas alcançassem seus ouvintes. É importante ressaltar que o movimento punk brasileiro teve papel fundamental para as bandas do rock brasileiro da década de 1980, pois ele mostrou que era possível produzir músicas para e pela juventude que vivia a transição da ditadura para a democracia.

Palavras-chave: Utopia; Distopia; Juventude; Rock brasileiro; Punk rock brasileiro.

ABSTRACT

SEVILLANO, Daniel C. **“Pro dia nascer feliz?” Utopia, dystopia and youth in Brazilian rock 'n' roll of the 1980's.** 2016. 285f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.

Using lyrics of songs produced from 1981 to 1989, I tried to analyze the role Brazilian rock 'n' roll had as an element of manifestation of youngsters who had grown up during the 1964 dictatorship. I used the concepts of utopia and dystopia to understand in which way these lyrics, at the same time, served as a representation of the understanding of these youngsters of their historical moment and as an instrument of criticism of the economic and social reality that surrounded them. More than just a cultural reflex of their period, these lyrics demonstrated the ideological contradiction of their time, in which utopia regarding a better society was denied by dystopia that could be found on daily economic and social relations. That same contradiction was observed on the relation between art and market, criticized by many bands, but necessary for the dissemination of their songs among their listeners. It is important to say that the Brazilian punk movement had a fundamental role for the Brazilian rock bands of the 1980's, since it showed it was possible to make songs for and by the youngsters that were living the transition from dictatorship to democracy.

Keywords: Utopia; Dystopia; Youth; Brazilian rock 'n' roll; Brazilian punk rock.

SUMÁRIO

1	Introdução	9
2	A trajetória do rock 'n' roll no Brasil (1955-1976)	30
3	O papel do punk como antessala do BROCK (1975-1982)	70
3.1	Dias de luta: o punk e a juventude brasileira	96
4	O BROCK como sonho de uma geração (1981-1985)	145
5	“Que país é este?”: do sonho à realidade distópica (1985-1989)	200
6	Conclusão	268
7	Fontes consultadas	275
8	Bibliografia	278

1 - Introdução

Completados 50 anos do golpe militar que impôs o fim da, até então, mais longa experiência democrática no Brasil, a sociedade brasileira se viu às voltas com a necessidade imperativa de compreender, de forma clara, o quê aquele período de 21 anos, com seus desdobramentos posteriores, significou para o país. Embora muitos livros e artigos tenham sido escritos sobre o regime instaurado em 1964 e o período que se seguiu após seu fim simbólico em 1985, alguns autores ainda tentam compreender não apenas a ditadura em si, mas o papel que grupos da sociedade civil tiveram na sua implantação, manutenção e término¹.

Percebe-se que há em curso um movimento de reavaliação da historiografia em relação à ditadura; seu caráter puramente militar já foi revisto por uma série de historiadores que trouxeram à tona a participação de elementos da sociedade civil no regime ditatorial, e observa-se que sua periodização é posta em discussão por alguns pesquisadores, como é o caso de Daniel Aarão Reis Filho, para quem o ano de 1979, com a revogação dos Atos Institucionais e a Lei da Anistia, representa o início do período de “transição democrática”, cujo fim se daria com a promulgação da Constituição de 1988².

Este movimento não é, no entanto, exclusividade do meio acadêmico; o próprio Estado brasileiro, por meio do Executivo federal, procura reavaliar e tornar público o que de fato aconteceu nos “porões” da ditadura. A criação de uma Comissão da Verdade no âmbito nacional, e de outras Comissões em diversos órgãos, como, por exemplo, nas

¹ Dentre as obras lançadas recentemente, posso citar PINHEIRO, Milton (org.). *Ditadura: o que resta da transição*. São Paulo: Boitempo, 2014; SAFATLE, Vladimir e TELES, Edson (orgs.). *O que resta da ditadura*. São Paulo: Boitempo, 2010; e REIS FILHO, Daniel Aarão. *Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988*. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

² Segundo Reis Filho (2014, p. 125-126): “No Brasil, ocorreu uma particularidade: o restabelecimento do estado de direito não coincidiu com a instauração de uma Constituição democrática. O país deixou de ser regido por uma ditadura – predomínio de um estado de exceção, quando prevalece a vontade, arbitrária, dos governantes, que podem fazer e desfazer leis – sem adotar de imediato, através de uma Assembleia eleita, uma Constituição democrática. Em outras palavras: no período de transição *já* não havia ditadura, mas *ainda* não existia uma democracia.

Atestam-no numerosas evidências: ausência de leis de exceção; liberdade de imprensa; funcionamento regular dos tribunais; restabelecimento pleno dos institutos do *habeas corpus*, da vitaliciedade e da inamovibilidade; pluralismo partidário e sindical; eleições regulares disputadas por diferentes partidos, com o reconhecimento dos eleitos, independentemente da respectiva filiação partidária; poderosos movimentos sociais – greves gerais e manifestações políticas – desenvolvendo-se livremente; inexistência de presos e de exilados políticos”.

universidades públicas, reflete a necessidade e a vontade de se esclarecer o que a Lei de Anistia de 1979 e a conseqüente transição para um regime democrático não deixaram vir à tona: como se organizou e agiu a rede que perseguiu, torturou, matou e fez desaparecer centenas de presos políticos. Embora necessária, essa Comissão, dado seu alcance limitado, é alvo de inúmeros ataques de grupos de defesa dos direitos humanos e dos que sofreram com a violência praticada por departamentos e órgãos oficiais do regime.

Se o “fantasma” da revolução brasileira³ rondava a sociedade na década de 1960, pode-se dizer que o “fantasma” que ainda nos persegue hoje é o da ditadura, 30 anos após o General João Baptista Figueiredo ter deixado o Palácio do Planalto pela porta dos fundos. Versões e revisões sobre o período, como dito anteriormente, corroboram a tese de que a transição democrática, nos termos em que se deu, não significou o fim completo do ciclo autoritário, pois manteve, sob a imagem de união da sociedade civil contra a ditadura militar, muitos de seus aspectos encobertos, como o colaboracionismo entre civis e militares, a impunidade dos que cometeram crimes contra os direitos humanos, entre muitos outros.

A discussão em torno do que se convencionou chamar de redemocratização é ampla e abarca diversas interpretações; a ideia da derrota do regime por meio da união entre variados grupos de oposição parece, hoje, fruto da memória que se construiu do período, sendo que a análise empírica dos acontecimentos nos leva por outros caminhos. Embora a sociedade civil tenha, a partir do final da década de 1970, retomado papel de protagonismo na oposição à ditadura⁴, são os representantes desta mesma ditadura – tanto militares quanto civis – os que comandarão a passagem do regime de exceção para a democracia, tendo, em determinados momentos, apoio de líderes da oposição. O processo de transição – que, em algum momento futuro, levaria à redemocratização em si – é, portanto, fruto de uma solução negociada entre grupos de apoiadores do regime e líderes dos partidos de oposição⁵.

³ A expressão é de Marcelo Ridenti. Ver RIDENTI, Marcelo. *O fantasma da revolução brasileira*. São Paulo: Editora Unesp/Fapesp, 1993.

⁴ Ver, entre outros, EUGENIO, Marcos Francisco Napolitano de. *Nós, que amávamos tanto a democracia*. Dissertação de Mestrado, USP, 1994.

⁵ Segundo Maciel (2014), trata-se de uma “conciliação pelo alto”, a partir de decisões entre os representantes dos principais partidos políticos do período.

O movimento das Diretas-Já adquiriu, naquele contexto, papel de destaque enquanto fruto da mobilização popular pelo retorno da democracia plena no país, mas, ao mesmo tempo, representou a “perigosa” possibilidade de ruptura brusca no processo de conciliação política. Embora apoiado por alguns políticos proeminentes dos partidos de oposição, a possível vitória do movimento poderia colocar sérios impasses ao desenvolvimento da transição em curso. Segundo Maciel (2014, p. 289),

No entanto, apesar da mobilização intensa envolvendo desde os movimentos sociais e organizações das classes subalternas até as entidades burguesas, além dos comícios gigantescos organizados nas capitais e grandes cidades, setores da oposição se posicionaram contra a campanha, apostando na ida ao Colégio Eleitoral. Foi o caso de Tancredo Neves, que considerava a campanha improcedente não só por expressar um processo de radicalização política e ruptura com a institucionalidade autoritária no tocante à sucessão presidencial como também por “atropelar” o processo de conciliação com o governo que ele próprio vinha dirigindo, além de claramente enfraquecer suas possibilidades como provável candidato no pleito indireto.

A transição, tal qual fora elaborada pelos militares e seus colaboradores civis, refletia não apenas as preocupações do regime em garantir que o fim da ditadura não se daria de forma abrupta, mas também a necessidade de que os eventos do passado não seriam evocados no futuro; nesse sentido, o que estava por trás do processo de abertura e de transição era a negação do próprio período ditatorial – ou, na visão dos militares, do período “revolucionário”. A Lei de Anistia⁶ é a imagem mais clara deste processo: ao proporcionar a anistia àqueles que cometeram “crimes políticos ou conexo com este [sic]”⁷, abria-se espaço para que qualquer agente a serviço do Estado fosse não apenas anistiado, mas também se impedia que ele pudesse ser acusado ou julgado por qualquer ato cometido durante o período estipulado pela Lei⁸. A Anistia representa, portanto, tanto o intuito dos militares de controlarem o processo de transição como de

⁶ O texto da referida lei pode ser consultado em http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/leis/16683.htm. O texto foi consultado em 20 de agosto de 2015.

⁷ Trata-se de expressão contida no texto da própria Lei, conforme consultado no site citado acima.

⁸ Embora permitisse que crimes cometidos pelos militares ficassem impunes, a Anistia teve papel fundamental para o retorno de muitos exilados, conforme Cunha (2010, p. 31-32): “A primeira anistia foi concedida após fortes pressões sobre o governo Figueiredo, no ano de 1979 (Lei 6.683/79), e não fugiu às controvérsias, como a reciprocidade na sua abrangência (incluía os ‘crimes conexos’, leia-se, a anistia contemplava os torturadores); mas teve alguns avanços na medida em que permitiu uma certa oxigenação política com a volta de milhares de exilados”.

controlarem também qualquer tentativa de revisão da própria ditadura após seu término; segundo Mezarobba (2010, p. 110),

(...) a sanção da Lei 6.683, que rapidamente passaria a ser considerada um marco na redemocratização do país, se deu basicamente nos termos que o governo militar pretendia e, por isso mesmo, se mostrou mais adequada aos anseios de impunidade dos integrantes do aparato de repressão do que à necessidade de justiça dos perseguidos políticos. (...) Naquele primeiro momento, pode-se dizer que ela significou “uma tentativa de restabelecimento das relações entre militares e opositores do regime que haviam sido cassados, banidos, estavam presos ou exilados”. Seu sentido principal era de “conciliação pragmática, capaz de contribuir com a transição para o regime democrático”.

Nota-se que o período iniciado com a promulgação da Lei da Anistia representou, em especial para os militares, também o início do processo de esquecimento do próprio regime⁹; se alguns autores citam a ideia de “conciliação” nacional como necessária, pelo menos naquele momento, para o restabelecimento da ordem democrática no país, o processo corrente de revisão dos acontecimentos pós-Lei de Anistia e do que representou o regime ditatorial de 1964 reforça o conceito de que a ditadura continua presente não apenas como memória que deve ser resgatada, mas como acontecimento histórico que merece ser amplamente rediscutido.

Além da questão do esquecimento da ditadura (ou, pelo menos, de seus atos), a historiografia recente busca analisar a maneira como se deu a transição do regime de exceção para a democracia; a revisão do movimento das Diretas-Já, sepultado através da derrubada da emenda Dante de Oliveira pelo Congresso Nacional, dá-se no sentido de compreender como a participação popular foi sufocada pela imposição da “conciliação nacional” a partir dos partidos políticos e seus líderes. A consolidação democrática, seguindo a tese da abertura “lenta, gradual e segura”, enterrou qualquer iniciativa

⁹ Esquecimento e simplificação do que de fato foi a ditadura; segundo Reis Filho (2014, p. 26), “A grande diferença é que a recente ditadura é em geral demonizada. Prevalecem interpretações simplificadas e reducionistas (anos de chumbo, ditadura militar), onde se trata menos de estudar e compreender do que demonizar e exorcizar. Contudo, de modo geral, e este aspecto é comum, assim como fizera em relação ao Estado Novo, a sociedade tende a se recusar a encarar os fundamentos históricos da ditadura, o regime ditatorial como construção social, preferindo recordar o passado agora rejeitado com o silêncio, embora ele esteja vivo como carne viva”.

minimamente revolucionária, impedindo que grupos populares de pressão tomassem as rédeas do processo histórico. Segundo Nery (2014, p. 265-266),

A oposição burguesa assumiu a direção das Diretas Já e canalizou as insatisfações do movimento operário e popular, assim como as propostas mais radicalizadas mencionadas anteriormente, para a luta parlamentar. As esquerdas, em especial o PT e a CUT, não tiveram forças para impedir este processo, e acabaram sucumbindo à direção burguesa. Essa fragilidade das esquerdas permitiu que a oposição burguesa negociasse com o governo o processo sucessório.

Tal condução teve consequências negativas para as classes trabalhadoras, pois a negociação entre oposição burguesa e governo levou à instauração de um regime democrático burguês sem que tivessem sido expurgados os militares da cena política nacional, bem como os políticos que apoiaram o regime anterior.

A escolha de José Sarney, expoente da antiga Arena, como candidato a Vice-Presidente na chapa de Tancredo Neves à Presidência, ilustra perfeitamente a ideia defendida por Nery. A “conciliação pelo alto”, aliada à forte presença dos militares e seus apoiadores no processo de transição¹⁰, resume os termos do fim do regime de 1964: esquecimento do passado e incerteza sobre o futuro. A democracia ressurgia fortemente atrelada aos eventos políticos dos últimos 20 anos, situação complexa que contribuiria futuramente para o imperativo acerto de contas com o passado recente da sociedade brasileira. Portanto, o período iniciado com a Lei de Anistia e que culminará com a promulgação da Constituição de 1988 e as eleições diretas em 1989, passando pela eleição indireta de Tancredo Neves, representa não o fim da ditadura que se desejava, mas o fim possível, conforme as condições políticas do período.

Ao tratarmos do processo de “transição democrática” - e pretendo utilizar tanto a expressão como a periodização contida nela, conforme Daniel Aarão Reis Filho - não

¹⁰ A ideia do processo de abertura enquanto fruto das ações dos militares é citada por Soares (2006, p. 78-79): “A *abertura por contenção* levou o regime a perpetrar uma série de casuísmos, de forma a manter a distensão sob seu controle. A democracia que se seguiu imediatamente à abertura não foi necessariamente restrita, mas se criou uma situação em que os que estavam no poder não podiam perder. Um retorno lento dos civis ao poder não garante, em um primeiro momento, que esse poder esteja desmilitarizado. As peculiaridades da transição brasileira são ilustradas pelas prerrogativas mantidas após o seu término. Tais prerrogativas compreendem aqueles espaços sobre os quais, com ou sem contestação, os militares se percebem com legitimidade para ocupá-los.

A reduzida inserção da sociedade civil e da oposição política nos rumos iniciais da abertura evidencia o caráter problemático da transição brasileira. A inexistência de pressões externas para a derrocada do regime autoritário conduziu a uma transição menos drástica, mas, por isso mesmo, mais ambígua”.

podemos deixar de lado de que forma os anseios e desejos da sociedade foram expressos através de suas manifestações artísticas e culturais, e nesse contexto, a música, mais que o cinema e a literatura, será o principal canal de expressão da sociedade, ou, pelo menos, de parcela dela. A década de 1960 já havia demonstrado, através dos Festivais de Música, a importância da canção enquanto expressão ideológica fruto do contexto político e social de sua criação¹¹. Embora a realidade no final da década de 1970 fosse outra, com o surgimento de novos atores sociais, os artistas mantinham, em parte por conta de seu engajamento anterior, papel de representantes de setores da sociedade civil frente ao regime, expressando – conscientemente ou não, o que pouco importa quando se analisa a obra artística enquanto manifestação cultural e política do seu período histórico – aquilo que não podia, em muitos casos, ser dito de forma direta.

O tipo de engajamento do artista a partir dos anos 1970 deriva não apenas da forma como a arte fora contextualizada politicamente no passado, mas também das experiências dos próprios artistas a partir das reações da ditadura às experimentações estéticas da década anterior; o exílio, voluntário ou não, de parte da geração dos anos 1960 foi marcado, internamente, pelo progresso gerado pelo "milagre econômico" dos militares, bem visto pela sociedade do período, em especial pela ascendente classe média, que tinha nos bens de consumo motivos para fechar os olhos frente às ações de repressão do regime¹². É neste contexto de desmobilização política e desenvolvimento crescente da indústria nacional de bens de consumo que a produção cultural terá que encontrar seu caminho; deixando de lado as discussões acerca do papel revolucionário da arte, percebe-se que os artistas da década de 1970 encontravam-se inseridos no que Ortiz (2006, p. 113) chama de "consolidação de um mercado de bens culturais". Embora fosse um processo iniciado já em décadas anteriores, a consolidação desse mercado trouxe novas discussões em torno da figura do artista nacional, que via sua obra, agora mais do que nunca, ser transformada em produto de consumo que obedecia à lógica própria do mercado.

No caso brasileiro, o que se observa é a íntima ligação entre a indústria cultural e o papel do Estado enquanto agente modernizador do país, uma relação que possibilitava

¹¹ O embate tão discutido entre “alienados” e “engajados” no 3º Festival Internacional da Canção de 1968, entre defensores de “Sabiá” de Chico Buarque e Tom Jobim e “Caminhando” de Geraldo Vandré, representa bem esta ideia.

¹² Sobre este tema, ver ALMEIDA, Maria Herminia Tavares e WEIZ, Luis. “Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar”. In SCHWARCZ, Lilia Moritz (org). *História da vida privada no Brasil, volume 4*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. pp. 319-410.

aos empresários do setor o alcance nacional de seus produtos, e aos militares a possibilidade de moldar, através da censura, o conteúdo do que seria retransmitido à população¹³. Tal relação, no entanto, não seria sempre amistosa, visto que os interesses podiam, em alguns momentos, ser distintos; para os empresários do setor cultural, o objetivo sempre foi o lucro e a venda dos bens produzidos pela indústria de entretenimento, sendo que a censura representava, em alguns casos, um empecilho à realização deste objetivo, como realça Ortiz (2006).

A busca por novos espaços de transgressão e crítica fora daquilo que se convencionou chamar de arte engajada insere-se no momento de fortalecimento da indústria cultural no país, e é neste contexto que os artistas desenvolverão sua produção. Não se pode deixar de lado o fato de que muitos músicos, em especial durante o período de abertura política, utilizaram suas canções como instrumentos de exortação da liberdade política que se pretendia com o fim da ditadura, mas o que fica claro é que a produção musical não estava mais ligada a projetos políticos revolucionários específicos de grupos de esquerda; o que se cantava não era mais a luta do proletariado, o papel social do artista ou a queda da ditadura através da ação do povo, mas sim o fim do regime de exceção e o retorno das liberdades individuais e democráticas¹⁴.

Durante o período final do regime civil-militar observam-se dois movimentos que, embora possam convergir em alguns momentos, trilham caminhos próprios: de um lado, a tentativa de recuperação do espaço público, com o retorno do movimento estudantil, das manifestações de grupos da sociedade civil e do operariado às ruas¹⁵; de

¹³ Segundo Ortiz (2006, p. 118), "Não se pode esquecer que a noção de integração estabelece uma ponte entre os interesses dos empresários e dos militares, muito embora ela seja interpretada pelos industriais em termos diferenciados. Ambos os setores veem vantagens em integrar o território nacional, mas enquanto os militares propõem a unificação política das consciências, os empresários sublinham o lado da integração do mercado".

Na mesma direção seguem Mello e Novais (2000, p. 640): "O domínio da grande empresa da indústria cultural, estabelecido à sombra do autoritarismo plutocrático, caracteriza um monopólio tecnológico e organizacionalmente avançado, o dos novos meios de comunicação social, que escapa inteiramente ao controle público. Mas não é um monopólio qualquer: difunde valores – morais, estéticos e políticos – que acabam por determinar atitudes e comportamentos dos indivíduos e da coletividade".

¹⁴ Eugenio (1994), ao tratar da produção da MPB durante a segunda metade da década de 1970, traça duas tendências presentes nas músicas desses artistas: uma que tratava da liberdade reconquistada, que viria em um futuro próximo; e outra que buscava refletir sobre a experiência cultural durante os "anos de chumbo".

¹⁵ A ditadura proporcionou o fechamento dos espaços públicos de discussão e reivindicação com suas ações repressivas, levando os movimentos de oposição ao desenvolvimento de práticas de mobilização restritas aos espaços sociais dos próprios grupos; nesse sentido, vê-se surgir na década de 1970 espaços de discussão nas comunidades menos favorecidas, que passam a se organizar na luta pela melhoria de problemas enfrentados cotidianamente, em muitos casos com o apoio da Igreja Católica através das Comunidades Eclesiais de Base (CEB). Observa-se que o fechamento dos canais políticos tradicionais, como a participação popular em eleições, e o cerceamento das liberdades individuais levaram à

outro, a produção cultural, que aos poucos se afasta dos grandes movimentos da sociedade na luta pelo retorno da democracia¹⁶. A conversão entre os dois movimentos, quando ocorreu, deu-se em termos distintos daquele observado na década de 1960: se neste período buscava-se construir a ideia do artista enquanto porta-voz das classes populares, representando, muitas vezes, a vanguarda do movimento revolucionário, na década de 1970 observa-se que alguns artistas procuram não o papel de guia, mas a inserção nesses grupos sociais, em um movimento de aprendizagem, e não de doutrinação. Segundo Ridenti (2000, p. 334),

Na década de 1970, enquanto a maioria dos artistas enquadrava-se profissionalmente à indústria cultural – menos ou mais criticamente –, outros buscavam provisoriamente o exílio e alguns ainda tentavam uma resistência à modernização conservadora da sociedade, inclusive ao avanço da indústria cultural. Eles procuravam vincular-se aos *novos movimentos sociais*, que aos poucos iam-se organizando, apesar da repressão, especialmente em alguns sindicatos e em comunidades de bairro, muitas vezes associadas a setores de esquerda da Igreja católica.

O artista parece perder o papel de ator social da mudança que lhe havia sido atribuído anteriormente por parcela da intelectualidade, ao mesmo tempo em que a arte perde, pouco a pouco, seu papel de elemento de transformação social; embora tardiamente inserida no contexto de mundialização da cultura, a sociedade brasileira presenciou sua modernização através da adoção de elementos padronizadores da indústria cultural internacional. Neste sentido, as experiências estéticas da década de 1960 permaneceram como elementos de memória do que se foi, e não como norteadoras daquilo que poderia vir a ser. É neste cenário que a música brasileira irá se desenvolver a partir do final da década de 1970: entre o fortalecimento dos movimentos de oposição

constituição de novas formas de se fazer política; Eugenio (1994, p. 67) deixa isso claro na seguinte passagem: “Forçando a ‘introjeção no mundo cotidiano’, a ditadura militar conseguia esvaziar os espaços tradicionais da expressão política: o parlamento, o sindicato, a praça pública, a imprensa. Mas, dialeticamente, favoreceu a politização de outros espaços sociais”. É a partir do fortalecimento de grupos localizados nestas classes populares que o movimento operário do ABC conseguirá mobilizar-se a partir do final dos anos 1970, com suas reivindicações próprias que eram, no fundo, um ataque aos aspectos econômicos de sustentação da ditadura. Sobre este tema, ver ABRAMO, Lais Wendel. *O resgate da dignidade*. Campinas: Editora da Unicamp. SP: Imprensa Oficial, 1999.

¹⁶ Esse movimento de separação entre o artista e os movimentos de oposição ao regime militar e pela volta das liberdades democráticas é reflexo não apenas da censura imposta pela ditadura, mas também do surgimento dos novos atores sociais naquele período, que buscam tomar para si o discurso de oposição. O fortalecimento da oposição institucional, através dos políticos ligados ao MDB e aos partidos que surgirão nos anos seguintes, também reflete essa separação.

ao regime (incluídas aí tanto a oposição nas ruas quanto a oposição política institucional¹⁷) e o desenvolvimento da indústria cultural no país.

O fortalecimento da indústria fonográfica brasileira passou obrigatoriamente pela valorização de um segmento de mercado que, em países desenvolvidos, sempre gerou lucro: os jovens¹⁸. No momento histórico brasileiro do final da década de 1970 e início da década de 1980, a juventude urbanizada, que crescera sob os efeitos da modernização proporcionada pela ditadura, estava adaptada à lógica da indústria cultural, mostrando-se, ao mesmo tempo, receptível aos bens culturais produzidos e ávida por novidades vindas de fora do país. É neste contexto que o rock, estilo já amplamente difundido e padronizado em outros países, consolidar-se-á no cenário cultural brasileiro como música de fundo para parcelas desta juventude, em especial aqueles que moravam nos grandes centros urbanos¹⁹.

Enquanto produto cultural desta modernização conservadora posta em prática pelo regime civil-militar, o rock nacional será rotulado, em alguns momentos, como elemento de alienação da geração de jovens do final da ditadura. A inserção do movimento punk inglês no país²⁰, com slogans do tipo “there is no future”, refletia uma

¹⁷ Mesmo um artista como Chico Buarque, talvez quem mais tenha sofrido com a censura imposta pela ditadura, parece afastar-se desta nova realidade de oposição ao regime militar, conforme Meneses (2002, p. 41): “Por outro lado, com a ‘desrepressão’ política subsequente, manifesta-se o seguinte fenômeno: a canção popular pode deixar de ser o veículo para se dizer umas tantas coisas – que passarão a ser ditas através dos ‘canais competentes’ (mesmo os da televisão, no debate político, na imprensa). Daí, um maior ‘descomprometimento’, em termos de temática político-social, das canções de 1980 em diante”.

¹⁸ Segundo Hobsbawm (2004, p. 320-321), “Seus estilos juvenis se difundiam diretamente, ou através da amplificação de seus sinais via a intermediária cultural Grã-Bretanha, por uma espécie de osmose informal. Difundiam-se através dos discos e depois fitas, cujo grande veículo de promoção, então como antes e depois, era o velho rádio. Difundiam-se através da distribuição mundial de imagens; através dos contatos internacionais do turismo juvenil, que distribuía pequenos mas crescentes e influentes fluxos de rapazes e moças de *jeans* por todo o globo; através da rede mundial de universidades, cuja capacidade de rápida comunicação internacional se tornou óbvia na década de 60. Difundiam-se ainda pela força da moda na sociedade de consumo que agora chegava às massas, ampliada pela pressão dos grupos de seus pares. Passou a existir uma cultura jovem global”.

¹⁹ Sobre a relação entre indústria cultural e público jovem, escreve Morelli (2009, 105-106): “Da mesma forma, é importante assinalar que a própria música dos nordestinos conteve em si, desde os primórdios, os germes do novo *rock* dos anos 1980, fato esse que pode ser ilustrado, por exemplo, através da presença de Lulu Santos e de Lobão entre os músicos participantes do já citado LP de Fagner para a Continental. Isso parece indicar a identidade de todos esses movimentos no que diz respeito à sua importância para a indústria fonográfica enquanto produtos apropriados aos jovens e ao objetivo de transformá-los nos principais consumidores de disco no Brasil. De fato, ao final da década de 1970, era justamente sobre a magnitude da população brasileira e sobre a alta porcentagem de jovens na composição dessa população que se assentavam as esperanças da indústria fonográfica de continuar ampliando seus negócios no Brasil, apesar da crise que essa indústria atravessava em termos mundiais”.

²⁰ A discussão em torno da origem geográfica e cronológica do punk, se primeiro nos Estados Unidos e depois na Inglaterra, não será abordada nesta tese; vale ressaltar, no entanto, que para as bandas brasileiras do final da década de 1970 as experiências musical e social do punk inglês terão maior receptividade que as do punk produzido nos Estados Unidos.

pretensa atitude de descaso e falta de comprometimento da juventude com a realidade social e política ao seu redor. Se em um primeiro momento a iconoclastia dos jovens britânicos seria vista como alienante, uma análise mais cuidadosa mostrava que o estilo e sua popularização refletiam as condições econômicas e políticas que possibilitaram seu desenvolvimento. Segundo Friedlander (2006, p. 354),

Uma das teorias cita a economia britânica em declínio como o principal impulso do punk. Neste cenário, surgiu um crescente segmento de jovens de classes menos favorecidas que se mostravam insatisfeitos com a falta de oportunidades econômica e educacional na Inglaterra. Empregos de salários decentes não estavam disponíveis e o acesso às escolas só era permitido às classes sociais privilegiadas, forçando vários jovens da classe operária a desistir da educação. Esta juventude desiludida cada vez mais numerosa vislumbrava um futuro de subsistência à custa do sistema de previdência social britânico. Os jovens perceberam que para eles não havia futuro, e por isso se revoltaram. É possível ver a música, as letras de grande rebeldia e a natureza antiautoritária de suas atitudes como um reflexo destas condições.

A desilusão dos punks ingleses com aquilo que o desenvolvimento capitalista havia reservado às classes sociais desprivilegiadas estava representada não apenas em suas atitudes, mas em seu estilo musical, que mostrava o desprezo pelas características das classes mais abastadas; a concisão das notas musicais, o estilo rápido e direto, o jeito de cantar dos vocalistas, sem floreios, era fruto do comportamento seco e direto da classe operária inglesa. O punk era feito por jovens que haviam crescido em condições de miséria, acostumados a resolver seus problemas por meio da violência. O estilo de comunicação entre os seguidores do estilo, especialmente através da dança misturada a ataques de violência, estava diretamente ligado à sua origem social.

O poder e atração do punk inglês seriam sentidos entre os jovens brasileiros a partir do final dos anos 70, embora numa escala menor que nos anos iniciais da inserção do rock na sociedade nacional. Inserido no país, em um primeiro momento, através de alguns poucos adolescentes que tinham contato com as músicas produzidas em outros países, o novo estilo encontra no Brasil uma juventude que tinha algo a dizer, mas que não via nos artistas da MPB seu canal de expressão. A simplicidade do punk, em especial a ideia de montar sua banda e fazer sua própria música, traduzia o desejo daqueles que tinham crescido sob o regime militar de poder se expressar de alguma

maneira não apenas sobre o momento político do país, mas também sobre seus próprios problemas.

Pode-se dizer que o punk irá se desenvolver por dois caminhos distintos no Brasil: de um lado, ele será assimilado por uma parte da juventude, geralmente de classe média, que utilizará a postura crítica do estilo como elemento de construção de sua própria crítica à sociedade, seus aspectos políticos, sociais e econômicos; de outro, ele será incorporado, em sua totalidade, como estilo de vida por jovens da periferia das grandes cidades, numa atitude de afronta explícita à sociedade em que viviam²¹. O estilo representará para os jovens um sentimento de identidade com um tipo de música que tinha algo a lhes dizer. Nesse sentido, o punk pode ser considerado não apenas um precursor cronológico do BROCK, mas um indício do que a juventude queria: uma música sua. E era justamente isso que a indústria fonográfica nacional, em busca de novos mercados de consumo, estava disposta a fornecer²². Exemplo desse encontro de necessidade das gravadoras e desejo do público é a criação da WEA, filial nacional da Warner Bros., em 1977, voltada especificamente para o público jovem.

O início da década de 1980 representa o momento em que a juventude brasileira, marcada pelos processos de abertura política e de derrocada do regime militar, aliado ao sentimento de liberdade criativa propiciada pelos princípios do punk, passou a criar e desenvolver seu próprio espaço cultural. O fato de grande parte, senão a totalidade, desse processo ser mediado pelas empresas fonográficas apenas confirma a ideia de que

²¹ Groppo (1996, p. 212-213) retrata bem a divulgação do punk no Brasil: "Mesmo nos anos 70, quando aumentaram os lançamentos de discos de artistas internacionais de pop-rock, muitos jovens não sentiam-se [sic] satisfeitos com as tendências trazidas pelas gravadoras – o pop norte-americano ou apenas nomes mais conhecidos do rock – e importavam discos e revistas diretamente dos Estados Unidos e Inglaterra, obtendo informações musicais e culturais não divulgadas pelas gravadoras e mídia nacionais, ou antecipando-se a estas. Justamente através destes canais é que entraram no Brasil em primeiro lugar informações sobre o punk inglês. De algum modo, dentre estes jovens, alguns sentiram-se atraídos pela novidade punk. O que parecia uma simples moda ou tendência, tornou-se para alguns poucos jovens de classes trabalhadoras da periferia e do subúrbio um novo referente para os estilos de vida e para a identidade sub-cultural de suas gangues, notavelmente no Rio de Janeiro e São Paulo. Indo a salões de dança onde tocava-se rock pesado, *'paulatinamente esses jovens vão assumindo um visual punk'*, formando gangues para ir e vir dos salões e cultivando o estilo que preferiam. Ou seja, de alguns jovens e gangues 'roqueiros' surgiram os primeiros punks brasileiros. Das cinzas dos últimos 'roqueiros', os 'marginais' da contracultura, surgiram os primeiros punks. Este fenômeno, em certo sentido, repetiu-se também em Brasília – inspirando a formação de bandas de peso no rock nacional em meados dos anos 80 (discutidas em item posterior) –, só que, ao contrário do que aconteceu no Rio e São Paulo, envolveu jovens de classe média e alta da cidade central do Distrito Federal e não jovens de classes baixas de suas cidades satélites".

²² Vicente (2002) faz um importante levantamento sobre a situação da indústria fonográfica brasileira na década de 1980, ressaltando o papel do BROCK como elemento que alavancou as vendas de discos no país no período.

os jovens queriam ouvir músicas que traduzissem sua própria condição, suas convicções, seus pensamentos. O rock brasileiro desta década não foi uma construção, nem uma imposição: ele foi a forma de expressão de expressiva parcela da juventude brasileira durante o período da transição democrática e de consolidação deste processo, e traduziu nas canções o que aquele momento histórico, com seus avanços e contradições, representou para este grupo.

Observa-se, portanto, que o rock brasileiro se desenvolve em um momento de distensão política e de consolidação do mercado fonográfico nacional voltado, em grande medida, para o público jovem. Se não havia espaço para projetos coletivos revolucionários contrários ao sistema dominante, como acontecera na década de 1960, havia um novo espaço, proporcionado pela indústria cultural, que abrangia novas formas de identificação em torno de um estilo musical específico. Não se pode falar de um movimento roqueiro nacional ao qual os músicos estivessem ideológica e organicamente ligados, mas é possível afirmar que as bandas de rock – e seus ouvintes – retrataram dois tipos de sentimento que, embora distintos, refletiam a postura da sociedade brasileira em torno do desenrolar dos eventos políticos do país: a utopia gerada pelo processo inicial de transição política e pelo fim da ditadura, e a distopia que toma seu lugar a partir da realidade econômica, política e social do período da redemocratização.

Tais conceitos, utopia e distopia, não são, como uma primeira análise poderia sugerir, apenas opostos entre si; eles apresentam uma relação dialética no sentido de que o segundo é a falência do primeiro quando da tentativa de realocá-lo do imaginário ao real, ou da teoria à prática²³. O conceito de utopia que será utilizado como embasamento

²³ Segundo Gordin *et al* (2010, p. 1): “Apesar do nome, distopia não é simplesmente o oposto de utopia. O oposto real da utopia seria uma sociedade que é totalmente não planejada ou que é planejada para ser deliberadamente aterrorizante e terrível. Distopia, frequentemente mencionada, não é nenhuma dessas coisas; antes, é uma utopia que não deu certo, ou uma utopia que funciona apenas para um segmento particular da sociedade”. A tradução é minha; no original: “Despite the name, dystopia is not simply the opposite of utopia. A true opposite of utopia would be a society that is either completely unplanned or is planned to be deliberately terrifying and awful. Dystopia, typically invoked, is neither of these things; rather, it is a utopia that has gone wrong or a utopia that functions only for a particular segment of society”. Fredric Jameson (2004, p. 41) também trabalha com esta distinção: “É, no entanto, importante fazer a distinção entre a antiutopia (a expressão da contundente ideologia antiutópica e antirrevolucionária que inevitavelmente levam à repressão e à ditadura, à conformidade e ao tédio) e a distopia (nomeada ‘distopia crítica’ por Tom Moylan em seu útil livro *Scraps of the Untainted Sky*, Boulder, CO 2000), que é necessariamente uma crítica às tendências existentes no capitalismo atualmente. Talvez tenhamos que adicionar a ‘revolta contra a utopia’ a este sistema genérico”. A tradução é minha; no original: “It is, however, important to distinguish between the anti-utopia (the expression of the fiercely anti-utopian and anti-revolutionary ideology for which utopias inevitably lead to repression and dictatorship, to conformity

deste trabalho é o utilizado por Fredric Jameson (1994)²⁴: para o autor, a tentativa da construção de uma identidade comum, baseada no conceito de comunidade, a partir de uma sociedade constituída sobre os princípios da homogeneização de formas culturais e da perda da identidade do indivíduo, transformado em consumidor de uma cultura reificada. A produção em série de bens culturais padronizados, característica fundamental da indústria cultural, funciona, ao mesmo tempo, como possibilidade e impossibilidade da utopia, pois abre espaço a manifestações artísticas que, inseridas neste contexto, tentam construir sua crítica, mesmo que esta seja apenas uma constatação do problema, e não sua solução. Segundo Jameson (1994, p.20-21),

(...) daquilo que chamarei, seguindo a Escola de Frankfurt, seu potencial utópico e transcendente essa dimensão mesmo do mais degradado tipo de cultura de massa que permanece implícita, e não importa quão debilmente, negativa e crítica da ordem social, da qual, enquanto produto e mercadoria, deriva. Nesta altura do argumento, então, a hipótese é que as obras de cultura de massa não podem ser ideológicas sem serem, em certo ponto e ao mesmo tempo, implícita ou explicitamente utópicas: não podem manipular a menos que ofereçam um grão genuíno de conteúdo, como paga ao público prestes a ser tão manipulado. Mesmo a “falsa consciência” de um fenômeno monstruoso como o nazismo nutriu-se de imaginários coletivos de tipo utópico, sob roupagem tanto socialista como nacionalista. Nossa proposta sobre o poder de atração das obras de cultura de massa defendia que tais obras são incapazes de administrar angústias sobre a ordem social, a menos que primeiro as hajam revivido e lhes tenham conferido alguma expressão rudimentar; agora, procuraremos sugerir que angústia e esperança são duas faces da mesma consciência coletiva, de tal modo que as obras de cultura de massa, mesmo que sua função se encontre na legitimação da ordem existente – ou de outra ainda pior – não podem cumprir sua tarefa sem desviar a favor dessa última as mais profundas e fundamentais esperanças e fantasias da coletividade, às quais devemos reconhecer que deram voz, não importa se de forma distorcida.

Percebe-se que para o autor a utopia pode ser encontrada no discurso de obras de artes as mais diversas, que utilizam seu status de produto da cultura de massa como meio de desconstrução desse mesmo status. A esperança que se busca pela cultura em

and boredom) and the dystopia (termed ‘critical dystopia’ by Tom Moylan in his useful *Scraps of the Untainted Sky*, Boulder, CO 2000), which is necessarily a critique of tendencies at work in capitalism today. Perhaps we need to add the ‘revolt against utopia’ to this generic system”.

²⁴ É válido dizer que a noção de utopia foi revista por uma série de autores desde a publicação da obra de Thomas Morus, *A Utopia*, em 1517. Sobre este tema, ver BLOCH, Ernst. *O Princípio Esperança*. Rio de Janeiro: EdUERJ / Contraponto, 2006.

relação ao modelo econômico e social do qual ela é, de fato, um produto, constitui um projeto utópico que busca, pelo menos parcialmente, desconstruir seus próprios elementos de criação sem, no entanto, alterá-los estruturalmente. Este projeto surge então como a tentativa de resgate de elementos constitutivos de uma sociedade pré-capitalismo tardio ou, em outras palavras, anterior ao pós-modernismo cultural vigente. A ideia de comunidade, ou de pertencimento a algo que forneça um sentimento de unidade em uma sociedade marcada pela desintegração – seja através das relações econômicas e sociais, seja através de sua representação por meio de obras de arte que, enquanto produtos mercantilizados, carregam em si a falsa ideia de que são objetos iguais, permeados por seu valor de troca – é o que caracteriza a utopia para o autor, que vê nesta posição – ideológica, sem sombra de dúvida – a tentativa de encontrar no sistema dominante as falhas que permitam, em algum momento no futuro, sua substituição. Conforme Jameson (1994, p. 25),

(...) a tese de que toda obra de arte contemporânea – seja da alta cultura e do modernismo, ou da cultura de massa e comercial – contém como impulso subjacente, embora na forma inconsciente amiúde distorcida e recalçada, nosso imaginário mais profundo sobre a natureza da vida social, tanto no modo como a vivemos agora, como naquele que – sentimos em nosso íntimo – deveria ser. Em meio a uma sociedade privatizada e psicologizada, obcecada pelas mercadorias e bombardeada pelos *slogans* ideológicos dos grandes negócios, trata-se de reacender algum sentido do inerradicável impulso na direção da coletividade que pode ser detectado, não importa quão vaga e debilmente, nas mais degradadas obras da cultura de massa, tão certo como nos clássicos do modernismo.

A atitude utópica, através da qual o artista busca pôr em prática o sentimento perdido de comunidade, reflete um posicionamento político em relação ao seu próprio tempo e às próprias condições históricas de sua produção. O uso do sentimento da utopia como fio condutor da produção cultural no momento da consolidação, no Brasil, da ideia de pós-modernidade sugere uma tomada de posição em relação à desintegração da própria ideia de nação, ou de uma cultura nacional; nesse sentido, ao afirmar que está presente na produção das bandas de rock brasileiras este sentimento utópico, pretendo discutir de que maneira as letras desses grupos musicais trouxeram em si uma crítica à realidade que se impunha tanto como alienação como tomada de consciência; em outras

palavras, a produção cultural da primeira metade da década de 1980 no país buscou a construção de um sentimento de unidade – sendo o rock o elo que ligaria a juventude na busca por uma identidade própria em uma sociedade desprovida de qualquer sentimento de união – mas, ao mesmo tempo, representou a falência desse mesmo projeto, pois a utopia contida nas letras refletia a aceitação do modelo cultural do capitalismo tardio, pois a esperança contida nas músicas em relação ao fim da ditadura e a um futuro melhor para todos no fundo significava que essa juventude não tinha consciência plena de que o regime não era o único inimigo a ser combatido, pois ele era apenas a representação política de um sistema econômico perverso. Assim, enquanto coloca-se como sentimento de liberdade, já que proporciona a retomada da ideia de união em uma sociedade desunida, a utopia é também uma forma de manifestação da cultura de massa reificada, que impede, dadas suas características de produção e divulgação, qualquer tentativa empírica de alteração da mesma sociedade que possibilita seu surgimento; segundo Jameson (2005, p. 168),

Por outro lado, se a Utopia é posta muito próxima à realidade cotidiana atual, e seu assunto começa a aproximar nossos vizinhos e nossos concidadãos politicamente mal orientados, então nós lentamente nos encontramos de volta a uma política reformista ou social-democrata que pode muito bem ser utópica em outro sentido, mas que perdeu sua reivindicação de qualquer transformação radical do próprio sistema²⁵.

A tentativa utópica de alteração da realidade presente nos discursos desses artistas é, em certa medida, sua própria descaracterização enquanto tal; se a utopia pode ser observada enquanto projeto político inserido no ambiente de transição política pelo qual passava o país, ao mesmo tempo o simples desejo utópico de mudança, sem qualquer embasamento que possibilitasse a real transformação das estruturas econômicas e sociais da sociedade brasileira, sugere uma tentativa de conciliação – e daí vem a importância da ideia de união em torno de um projeto tido como “comum” a toda a sociedade, o fim da ditadura e o retorno à democracia – que reitera, no fundo, as

²⁵ A tradução é minha; no original: “On the other hand, if Utopia is drawn too close to current everyday realities, and its subject begins too closely to approximate our neighbors and our politically misguided fellow citizens, then we slowly find ourselves back in a garden-variety reformist or social-democratic politics which may well be Utopian in another sense but which has forfeited its claim to any radical transformation of the system itself”.

desigualdade sociais que caracterizavam a sociedade como um todo. Em outras palavras, se a princípio a tentativa utópica de alteração da realidade parece justa e fundamental, para que seja posta em prática, especialmente a partir das práticas cotidianas de seus detentores, ela no fundo sugere uma acomodação ao seu momento histórico de surgimento, como se a realidade fosse o fim da própria tentativa de sua alteração; para Jameson (2005, p. 189): “Mas neste ponto pode ser observado que essas invenções utópicas direcionam-se para os eventos da vida cotidiana e deixam de carregar em si toda a força e peso do ato existencial, do momento de decisão, da ansiedade da escolha heróica e da prática genuinamente histórica”²⁶. Ou, em outro texto do mesmo Jameson (2004, p. 45-46): “Esses são todos períodos de grande agitação social mas aparentemente sem rumo, sem qualquer urgência ou direção; a realidade parece maleável, mas não o sistema; e é essa distância entre o sistema imutável e a inquietude turbulenta do mundo real que parece permitir um momento lúdico idealizável e utópico-criativa na própria mente ou na imaginação política. Se isso transmite qualquer tipo de imagem plausível da situação histórica em que utopias são possíveis, então isso permanece apenas para imaginarmos se isso não corresponde também àquela do nosso próprio tempo”²⁷.

Ao fechar-se em eventos do cotidiano daquela juventude, a produção cultural das bandas, através de um projeto utópico de união, carregava em si a própria negação da mesma esperança de mudança que perpassava sua produção artística. No entanto, utópicos eram a única coisa que aqueles jovens podiam ser naquele momento²⁸, visto que sua própria sociedade estava envolta neste sentimento de que a mudança estava prestes a acontecer, com o fim do regime civil-militar e o retorno à tão esperada democracia, mesmo que isto não representasse, em si, alteração significativa do modelo econômico implantado no país. É justamente a constatação de que este projeto utópico,

²⁶ A tradução é minha; no original: “But at that point it can be sensed that these Utopians inventions slip onto the side of daily life and cease to carry the whole force and weight of the existential act, the momentous decision, the anxiety of heroic choice and of genuine historical praxis”.

²⁷ A tradução é minha; no original: “These are all periods of great social ferment but seemingly rudderless, without any agency or direction: reality seems malleable, but not the system; and it is that very distance of the unchangeable system from the turbulent restlessness of the real world that seems to open up a moment of ideational and utopian-creative free play in the mind itself or in the political imagination. If this conveys any kind of plausible picture of the historical situation in which utopias are possible, then it remains only to wonder whether it does not also correspond to that of our own time”.

²⁸ É importante ressaltar que mesmo artistas da MPB, já na década de 1970, após a constatação da falência do projeto revolucionário das esquerdas, refletiam em suas obras o sentimento utópico de esperança no futuro; o “amanhã” colocava-se como alternativa desejada frente à repressão contida em seu próprio presente, como pode ser observado, por exemplo, nas canções “Apesar de você”, de Chico Buarque, e “Amanhã”, de Guilherme Arantes.

característico de um país ávido pela retomada dos direitos democráticos, representava, em si mesmo, a negação do sentimento de mudança, que levará os grupos representantes do rock brasileiro da década de 1980 a seu abandono a partir da implantação da democracia, ainda que incompleta, nessa década. A utopia dá lugar então à distopia, um posicionamento crítico em relação à cultura reificada da qual o rock era fruto. Percebe-se uma tomada de consciência, embora incompleta pois não tem como objetivo a transformação radical da sociedade, por parte dos artistas desse estilo sobre a forma de sua arte e sobre o sistema econômico no qual estavam inseridos. A luta contra a ditadura, formalmente abolida, dá lugar ao embate contra o próprio sistema capitalista, cuja representação cultural era o pós-modernismo. Dessa maneira, o discurso distópico não é apenas a falência da utopia, mas também a verificação de que este sentimento, desprovido de relação direta com as características estruturais do capitalismo tardio, caracterizava-se como uma resposta reformista frente a um momento de mudança política; ainda segundo Jameson (2005, p. 197), “(...) (em outras palavras, colocando a proposta em termos representacionais em vez de ideológicos, nenhuma Utopia moderna é possível enquanto não for endereçada, junto com suas outras invenções, aos problemas econômicos causados pelo capitalismo industrial)”²⁹.

Sendo assim, a alteração do sentimento utópico para uma realidade distópica é a representação artística da própria impossibilidade de mudança que se colocava perante aqueles artistas, inseridos em uma sociedade cujas bases estruturais mantinham-se as mesmas, mesmo com a mudança política posta em prática. Nesse sentido, a distopia apresentada nas canções produzidas durante a segunda metade da década de 1980 reflete o sentimento de impossibilidade da mudança que é, ao mesmo tempo, sintoma de uma sociedade na qual o capitalismo tardio e suas representações culturais tornaram-se a única via possível. Assim, a distopia voltou-se contra a configuração da sociedade brasileira, imersa em um projeto econômico, social e político que impossibilitava qualquer tentativa de união e identidade frente a um mundo marcado pela globalização econômica e cultural e pela inexistência de projetos culturais nacionais.

A ideia de negação que se apresenta no sentimento distópico é algo que, conforme Jameson, pode ser encontrado na própria utopia, que possuiria em si

²⁹ A tradução é minha; no original: “(...) (in other words, to put the proposition in representational rather than ideological terms, no modern Utopia is plausible which does not address, along with its other inventions, the economic problems caused by industrial capitalism)”.

elementos que a caracterizariam como algo negativista, por conta das características históricas e sociais de seu próprio tempo; para o autor (2004, p. 46), “É que a utopia é de alguma forma negativa; e que ela é mais autêntica quando não podemos imaginá-la. Sua função reside não em nos auxiliar a imaginar um futuro melhor mas sim em demonstrar nossa absoluta incapacidade em imaginar tal futuro – nosso aprisionamento em um presente não-utópico sem historicidade ou futuridade – como forma de revelar o fechamento ideológico do sistema no qual de certa forma estamos presos e confinados”³⁰. No entanto, percebe-se que para Jameson a utopia, mesmo com este viés negativista, possui importância fundamental, pois serve como instrumento que permite a análise do próprio momento histórico do artista; neste sentido, a distopia, de certa maneira, encontra-se inserida no próprio sentimento utópico, que é, ao final, a base de sua própria caracterização. Em outras palavras, a distopia é a concretização do sentimento negativista intrínseco à própria utopia, e ela se reflete na produção cultural no momento em que o artista altera a própria relação de sua arte com seu tempo; assim, utopia e distopia surgem a nossos olhos como características da produção cultural do período estudado neste trabalho, intimamente ligada ao período de transição pelo qual passava o país. Trata-se de um período denso, que explode em contradições que são fruto da própria década de 1980, na qual se percebe que a própria ideia de progresso era algo que já não mais existia, negado pelo projeto econômico conservador que estava em curso; a geração do BROCK era composta pelos filhos de um projeto nacional que já não tinha condições históricas de desenvolvimento, o que levava à destruição de qualquer tentativa utópica de alteração da realidade, abrindo assim espaço para a desilusão distópica que toma seu lugar.

A relação entre política, cultura e economia perpassou todo o período da transição democrática e da redemocratização. O alcance do rock entre grande parcela da juventude brasileira, algo que irá culminar na criação da expressão BROCK para classificar o fenômeno mercadológico que se verifica na década de 1980³¹, coloca duas

³⁰ A tradução é minha; no original: “It is that utopia is somehow negative; and that it is most authentic when we cannot imagine it. Its function lies not in helping us to imagine a better future but rather in demonstrating our utter incapacity to imagine such a future – our imprisonment in a non-utopian present without historicity or futurity – so as to reveal the ideological closure of the system in which we are somehow trapped and confined”.

³¹ Segundo Vicente (2002, p. 123), “Mas é importante evidenciar aqui, ainda um último aspecto do BROCK: o processo de incorporação pela indústria fonográfica. Pois, embora tivesse se desenvolvido a partir de um circuito de exibição e divulgação razoavelmente autônomo, essa autonomia cessava em relação ao acesso dos artistas aos meios de produção fonográfica. As gravações iniciais – muitas das quais foram veiculadas pela Rádio Fluminense – foram feitas em tapes domésticos ou em estúdios de parques

questões: qual o papel que o artista, no campo musical, passa a ter com o iminente fim do regime civil-militar; e de que maneira a música, em especial o rock, torna-se símbolo de grande parcela da juventude brasileira durante esse período, expressando os anseios e aspirações de uma geração que havia crescido sob a ditadura. Meu intuito é mostrar que a juventude encontrou maneiras próprias de expressar suas ideias através de uma forma cultural que, historicamente, sempre foi sinônimo de rebeldia. No caso desta pesquisa, minha tese é que a afirmação das bandas de rock nacionais no período possui clara ligação com o momento de crise política e econômica que levou ao fim do regime civil-militar e à restituição da democracia no país.

Utilizarei como objeto de análise letras das músicas de algumas bandas do período, e aqui cabe o porquê desta escolha: é a partir das letras que a mensagem dos artistas chega ao seu público. Numa sociedade que conviveu com a realidade da censura e da repressão por mais de duas décadas, a possibilidade de poder cantar sobre o assunto que fosse levantava a questão: os jovens queriam ouvir o quê? Serão as letras, mais que a música em si, que indicarão o que a juventude queria ouvir e o que ela queria falar. Nesse sentido, enquanto manifestações culturais socialmente construídas, as letras das bandas do BROCK (não todas, é óbvio, mas isso será discutido nos capítulos desta tese) refletiam os sentimentos presentes naquele determinado momento histórico adquirindo, assim, forte apelo político³². Inseridas em determinado sistema econômico e político, essas bandas representavam as aspirações daquela juventude enquanto atores sociais, e suas letras eram a forma pela qual aquele público conseguia se expressar, mesmo que indiretamente. Além disso, cabe ressaltar que o próprio conceito de canção, enquanto bem cultural com uma função social, era um dado que não mais existia; a padronização da música e do estilo roqueiro pelas grandes gravadoras tornava este dado evidente, cabendo aos artistas utilizarem as letras de suas canções como elemento de conscientização e de crítica. Parece claro que para a música rock o ritmo, a batida e outros elementos estritamente musicais possuem importância fundamental na construção da relação entre bandas e público, mas a letra adquire maior importância

recursos, praticamente não ocorrendo o lançamento de produções independentes. Assim, a carreira fonográfica desses artistas só pôde ser iniciada a partir do interesse e sob o cuidado das gravadoras".

³² Parto do princípio que toda e qualquer manifestação cultural tem, em sua forma e conteúdo, elementos que permitem sua interpretação enquanto manifestação política; segundo Jameson (1992, p. 18), "A única libertação efetiva desse controle começa com o reconhecimento de que nada existe que não seja social e histórico – na verdade, de que tudo é, 'em última análise', político".

para se entender de que maneira os artistas daquela geração se colocavam perante as contradições que caracterizavam o país.

Embora muitas bandas tenham surgido e alcançado certa exposição comercial, nesta pesquisa será dada ênfase a grupos dos três principais eixos musicais do período: Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo. Brasília representava o centro simbólico do poder no país, e inúmeras bandas surgiram aí como forma de manifestação em relação ao desenrolar dos acontecimentos do período de transição. Rio de Janeiro foi o centro de onde irradiou o rock que tomou as rádios do país, e onde foi realizado o festival de música Rock in Rio, em janeiro de 1985, fundamental para a consolidação do estilo no país. Já São Paulo, cidade símbolo da urbanização desenfreada e da fragmentação social características da pós-modernidade, será o lar das bandas que melhor utilizarão os princípios do rock em suas canções, adquirindo caráter mais contestatário que os grupos dos outros dois centros. A escolha das bandas foi norteadas pelas canções que produziram no período analisado; não foi dada ênfase a um ou outro grupo em particular, pois pretendi, ao analisar as letras de diferentes grupos, verificar como os conceitos discutidos ecoavam na produção musical em geral, não se restringindo a apenas algumas bandas.

A periodização escolhida para este trabalho insere-se na ideia formulada por Daniel Aarão Reis Filho de “transição democrática”, o período que vai da Lei da Anistia em 1979 à Constituição de 1988. No entanto, pretendo ir um pouco além da proposta do autor, visto que qualquer noção de periodização é, por si só, uma construção; embora a promulgação da nova Constituição brasileira tenha eliminado os resquícios da legislação da época do regime militar, tal processo de transição somente será sacramentado, pelo menos no campo político, com as eleições diretas no ano de 1989, ano em que a sociedade poderá enfim exercer seus direitos políticos de maneira plena. A possibilidade de eleger o Presidente parece ter fechado o ciclo da transição, embora, como já citado, outros resquícios do regime tenham permanecido, evitando que a transição de fato se consolidasse.

As letras das canções selecionadas configuram um retrato, dentre tantos outros possíveis, daquele período histórico que representou os desejos pela mudança e a realidade que tomou seu lugar. Trabalharei com as noções de utopia e distopia nas músicas analisadas, tendo como pano de fundo a difícil transição democrática

vivenciada pela sociedade brasileira na década de 1980. Para tanto, esta tese será dividida em 4 capítulos, seguidos da conclusão: no primeiro capítulo, será discutida a recepção do rock na sociedade brasileira desde o surgimento dos primeiros artistas ligados ao estilo musical na década de 1950; no segundo capítulo, será analisada a importância do punk rock enquanto elemento cultural na juventude brasileira do final da década de 1970 e início da década de 1980, e qual sua importância para a formação do BROCK; no terceiro capítulo, serão analisadas letras de músicas lançadas entre os anos de 1981 e 1985 e sua relação com a noção de utopia presente no discurso dessas bandas durante o período final da ditadura; e no quarto capítulo serão analisadas letras de músicas lançadas entre os anos de 1985 e 1989 e sua relação com a noção de distopia que se torna real frente à difícil implantação da democracia.

2 - A trajetória do rock 'n' roll no Brasil (1955-1976)

Antes da sedimentação comercial do rock no Brasil durante a década de 1980, a cantora Rita Lee retratava na canção “Ôrra meu” um dos tantos estereótipos construídos no país acerca do estilo musical: “Roqueiro brasileiro / Sempre teve cara de bandido”¹. Embora cantada como sátira, a frase representa bem a imagem que se construiu, na sociedade brasileira, em torno da figura do artista que fez desse estilo sua forma de expressão. Neste capítulo, irei retratar de que maneira o rock foi absorvido e retratado em um país que buscou, em grande parte do século XX, construir uma cultura autenticamente nacional, processo que esteve, em maior ou menor medida, envolto pelas grandes questões políticas e culturais nacionais.

Em termos históricos, o rock é produto da profunda mudança social e cultural originada nos Estados Unidos na década de 1950 com a ascensão de um novo segmento de mercado na sociedade do pós-guerra: os jovens². O estilo, trilha sonora de uma sociedade que se urbanizava cada vez mais, não surgiu do nada; a vinda de brancos e negros, oriundos de áreas rurais, para as grandes cidades, fez com que as formas musicais intimamente ligadas às suas raízes fossem incorporadas à sua nova realidade. É através desse cruzamento de expressões culturais distintas que o rock surgirá como estilo musical voltado para a juventude branca da classe média estadunidense, conforme Robinson *et al* (1991, p. 46):

O grande poder do rock 'n' roll que surgiu nos Estados Unidos tem origem no rico intercâmbio entre as tradições musicais justapostas do blues, R&B, gospel, jazz e música country no contexto de uma sociedade racista. No começo da década de 1950 o R&B e o blues, produzidos por *indies* para audiências negras, começaram a ser inseridos entre jovens fãs brancos, resultando no que foi posteriormente chamado de rock 'n' roll. O gênero musical da metade dos anos 1950 recebeu o

¹ Disco *Rita Lee*, lançado pela gravadora Som Livre em 1980.

² Segundo Zan (1997, p. 164), “A divulgação do rock se deu em conjunto com outras ações publicitárias e culturais que tinham como objetivo delinear os contornos de uma faixa específica de público representada pelos jovens. Uma das faces da homogeneização da produção cultural de massa é tentar diluir as barreiras entre as idades e se concentrar nas faixas juvenis. Se, por um lado, esse processo tem como objetivo a conquista de uma nova faixa de mercado representada pela emergência do jovem como consumidor nos países avançados, de outro, reflete o desvanecimento da imagem do velho na sociedade contemporânea, o que Morin chama de ‘degerontocratização’”.

nome de rock 'n' roll por alguns DJs de rádios que esperavam, assim, fazer com que a música fosse aceita por este público³.

Neste contexto, o rock produzido nos Estados Unidos buscava aliar não apenas o novo tipo de som produzido, mas a imagem dos artistas que passa a ser reproduzida para os fãs; nesse sentido, o sucesso de alguém como Elvis Presley personificou a desejada transformação de uma música inicialmente produzida por negros para um estilo voltado para o público branco. Não apenas Elvis era um cantor branco, mas ele tinha o aspecto físico necessário para o público jovem que então se formava: além de ser o objeto de desejo das adolescentes, com sua dança sexualmente instigante, ele colocava-se como a imagem daquilo que os adolescentes queriam ser. A construção da imagem de um símbolo não apenas sexual, mas também comportamental, será, posteriormente, levado às telas de cinema através de atores como Marlon Brando e James Dean⁴, que personificaram a imagem do “rebelde sem causa”⁵, talvez o símbolo

³ A tradução é minha; no original, “The immense power of U.S.-originated rock 'n' roll came from the rich exchange between constantly juxtaposed musical traditions of blues, R&B, gospel, jazz, and country within the context of a racist society. In the early 1950s R&B and blues, produced by ‘indies’ for Black audiences, began to ‘crossover’ to White teenage fans, resulting in what came to be called *rock 'n' roll*. This mid-1950s genre was renamed *rock 'n' roll* by some radio disc jockeys hoping to make the music acceptable to White American sensibilities”.

⁴ A criação de mitos juvenis através do cinema e sua relação com seu público é discutida por Gillett (1996, p. 15): “Entre vários filmes que lidaram com a vida social geral dos adolescentes (na família, escola e momentos de diversão), dois deles na primeira metade dos anos 1950 lidaram especificamente com o tema do conflito geracional naquele período, *The Wild One* (1954) e *Rebel Without a Cause* (1955). Estrelando Marlon Brando e James Dean, respectivamente, tais filmes proporcionaram personagens com os quais os novos adolescentes poderiam se identificar, personagens cujos estilos de roupa, discurso, trejeitos, expressões faciais e atitude ajudaram a dar forma e justificação a sentimentos até então não realizados. O enredo dos filmes era malfeito, artificial e moralmente enviesado, mas a frustração e a violência presentes foram o bastante para lhes dar crédito. A atitude desafiadora de Brando e a integridade de Dean foram simultaneamente reflexo e modelo para grande parcela da audiência”. A tradução é minha; no original: “Apart from various films dealing with the general social life of adolescents (in family, school and leisure situations), there were two pictures in the first half of the fifties that focused specifically on the generation conflicts of the time, *The Wild One* (1954) and *Rebel Without a Cause* (1955). With Marlon Brando and James Dean, respectively, these pictures provided figures with whom the new teenagers could identify, figures whose style of dress, speech, movement, facial expressions, and attitudes helped give shape and justification to unrealized feelings in the audience. The plot in both films was clumsy, artificial, and morally compromised, but the undercurrents of frustration and violence in each were sufficient to give the films credibility. The sullen defiance of Brando and the exploited integrity of Dean were simultaneously reflections of and models for large segments of the audience”.

⁵ Vale ressaltar que a expressão possui, em si mesma, elemento de crítica ao comportamento daquela geração pois, ao mesmo tempo em que lhes caracteriza como rebeldes, confere-lhes o sentido de não terem contra o que se rebelar. Resumir a questão do fortalecimento da juventude no período do pós-guerra a mero conflito de gerações serve apenas como elemento de empobrecimento desta geração, que parecia querer apenas se rebelar contra a autoridade paterna ou dos mais velhos quando, na verdade, a crítica se referia ao seu próprio momento histórico. Não eram, com certeza, revolucionários, mas foram responsáveis pela abertura de espaços de discussão e contestação que seriam resgatados futuramente.

máximo da noção de conflito geracional que se abatia sobre os Estados Unidos na década de 1950, em especial nos grandes centros urbanos⁶.

Outro aspecto fundamental que caracteriza este período, e que está intimamente ligado ao desenvolvimento do rock, é a discussão sobre os direitos civis nos Estados Unidos. A década de 1950 foi palco do crescimento do movimento negro no país, que se organizou contra a segregação racial legalizada em muitos dos estados do sul. Decisões favoráveis ao movimento foram tomadas pela Justiça Federal em casos que se tornaram famosos por questionarem o status legal do segregacionismo, gerando reações - em muitos casos extremamente violentas - de grande parcela da comunidade branca nos estados afetados pelas sentenças. Nesse cenário, o rock seria criticado como elemento não apenas do conflito geracional que se apresentava no país, mas também como elemento desestabilizador das relações sociais e raciais⁷.

A questão em torno do rock que realmente importava, no entanto, era outra, independente de críticas que o estilo poderia fazer; para a indústria fonográfica, pouco importava a origem das músicas ou a raça dos artistas, desde que fizessem sucesso e aumentassem as vendas de disco no crescente mercado juvenil. Para Altschuler (2004, p. 35), “Rock ’n’ roll também era um grande negócio, e por isso objeto dos promotores do mercado consumidor branco, conforme interpretado pelos profissionais da indústria fonográfica e de difusão. Em busca do lucro eles evitaram controvérsias, exploraram artistas negros, misturaram estilos e promoveram roqueiros brancos”⁸. Observa-se que o

⁶ Mas não apenas nos centros urbanos; nas pequenas cidades e comunidades do interior dos Estados Unidos a ligação entre o rock e a juventude se dava em outros termos: além de uma questão geracional, tal relação demonstrava a ligação entre o estilo musical e a delinquência juvenil. Além do confronto com a família, o rock gerava, para os mais conservadores, um questionamento à moral e aos bons costumes da sociedade norte-americana do pós-guerra.

⁷ Conforme Altschuler (2004, p. 35), “O surgimento do rock ’n’ roll como fenômeno cultural coincidiu com o crescimento do movimento de direitos civis dos negros americanos. Interligado com as políticas raciais dos anos 1950, o rock ’n’ roll foi criticado e acusado de promover integração e oportunidades econômicas aos negros enquanto trazia para o grande público o estilo e valores da comunidade negra. No sul, rock ’n’ roll tornou-se um catalisador para segregacionistas que associavam a música – e a comunidade negra – com comportamentos e pensamentos depravados”. A tradução é minha; no original: “The emergence of rock ’n’ roll as a cultural phenomenon coincided with great ferment in the movement to grant civil rights to African Americans. Enmeshed in the racial politics of the 1950s, rock ’n’ roll was credited with and criticized for promoting integration and economic opportunity for black while bringing to ‘mainstream’ culture black styles and values. In the South, rock ’n’ roll became a lightning rod for die-hard segregationists who associated the music – and African Americans – with depraved beliefs and behavior”.

⁸ A tradução é minha; no original: “Rock ’n’ roll was also big business, and therefore subject to the dictates of the White mass Market, as interpreted by recording and broadcasting professionals. In pursuit of profit they shunned controversy, exploited black performers, bleached the music, and promoted white rock ’n’ rollers”.

rock, mesmo tendo sua origem em cruzamentos culturais que refletiam distinções sociais presentes naquela sociedade, adquire características de um bem cultural que estava acima da estrutura social e política dominante, uma tentativa de eliminação, ou camuflagem, das tensões sociais. É justamente sob este prisma que o estilo musical será exportado para outros países juntamente com diversos bens culturais estadunidenses, materiais e imateriais, através daquilo que passou a se chamar *American way of life*.

Foi também na década de 1950 que os primeiros acordes roqueiros foram ouvidos no Brasil; a primeira gravação do novo estilo foi a versão traduzida para o português de *Rock around the clock*, canção de Bill Haley, na voz da cantora Nora Ney. A segunda metade da década presenciou o surgimento da primeira grande estrela do rock no país, Celly Campello, ao gravar a música *Estúpido Cupido* (versão de *Stupid Cupid*, de Neil Sedaka). Neste período, o estilo foi consumido como produto cultural importado; a imagem que as músicas tentaram reproduzir pouco tinha a ver com a realidade social brasileira, visto que tais canções, na qualidade de reproduções locais de sucessos internacionais, não procuravam representar ou mesmo dialogar com o momento histórico brasileiro, mas sim inserir características de outra sociedade como modelo. Tratava-se não somente da importação de um estilo musical, mas de uma série de características sociais e culturais que impunham limites ao próprio desenvolvimento histórico do estilo localmente⁹.

O rock nacional adquiriu novo status como objeto de consumo e desejo de grande parcela da juventude brasileira na década seguinte. A junção entre música, moda e comportamento foi o mote do programa *Jovem Guarda*¹⁰, produzido pela rede Record entre os anos de 1965 e 1968 e que teve no trio Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléia seus principais astros, sendo que o primeiro foi quem talvez tenha personificado de maneira mais contundente o quê representou a Jovem Guarda no

⁹ A noção de importação, por parte dos países periféricos, daquilo que é consumido nos países desenvolvidos é reflexo de um sentimento de falsa modernidade, conforme Mello e Novais (2000, p. 605): "Essa forma de consciência social, que identifica progresso a estilos de consumo e de vida, oculta os pressupostos econômicos, sociais e morais em que se assentam no mundo desenvolvido. Forma reificada de consciência, acrescentemos, peculiar à periferia, onde é possível consumir sem produzir, gozar dos resultados materiais do capitalismo sem liquidar o passado, sentir-se moderno mesmo vivendo numa sociedade atrasada".

¹⁰ Sobre o programa Jovem Guarda, ver TREECE, David. *Guns and roses: Bossa Nova and Brazil's music of popular protest, 1958-1968*. Popular Music, vol. 16, No. 1 (Jan. 1997), pp. 1-29. Cambridge University Press.

contexto da crescente ampliação dos mecanismos comerciais da incipiente indústria cultural brasileira¹¹.

A televisão, embora seu alcance, no período, ainda estivesse limitado aos centros urbanos, transformou-se em veículo fundamental para a divulgação da música e da moda dos cantores da Jovem Guarda¹². A imagem do artista, aliada a um vocabulário voltado para o público jovem, vendia tanto quanto suas músicas, cujos conteúdos buscavam retratar o cotidiano do seu público alvo¹³. É justamente o retrato deste cotidiano – ou a tentativa de simbolizar aquilo que se queria mostrar como realidade –, presente no conteúdo das canções e nas ações comportamentais dos músicos da Jovem Guarda, que foi utilizado para dar o rótulo de “alienante” ao movimento liderado por Roberto Carlos. No contexto político brasileiro da ditadura de 1964, com os debates sobre o papel do artista enquanto elemento de conscientização política do povo, fazer canções que fugissem da urgência do debate político e da luta cultural contra o regime encaixava-se justamente naquilo que os grupos mais combativos chamavam de

¹¹ Conforme Zan (1997, p. 174-175), “O aspecto mais importante de toda a estratégia [comercial em torno do programa de televisão] foi o conjunto de ações empreendidas pelos produtores, envolvendo as mais avançadas técnicas de comunicação de massa da época, adequadas ao novo meio que se consolidava no país – a televisão –, visando a construção da imagem do animador, cantor e compositor Roberto Carlos. Foi organizada uma equipe de aproximadamente trinta pessoas reunindo maquiadores, secretários, costureiros, empresários, publicitários, jornalistas, etc. Ao longo dos oito primeiros meses de programa, os gastos com esse trabalho somaram meio milhão de cruzeiros. Com o sucesso do programa e a complexidade crescente do negócio, foram criadas duas firmas de administração para dar-lhe sustentação – a Jovem Guarda Empreendimentos e a Jovem Guarda Administração e Participações. Tais medidas tinham como finalidade, a exemplo do que já acontecia em países industrializados, fazer com que através da imagem do artista fosse conquistado um público consumidor juvenil considerado promissor para as empresas envolvidas”.

¹² Sobre o papel da televisão no processo de fortalecimento da indústria cultural no país, escreve Napolitano (1998, p. 98): “Se nas páginas das revistas e jornais o tema da música popular era objeto de reflexão de intelectuais e artistas, num momento de indefinição conceitual e histórica, na televisão a música popular era veiculada não só como objeto de consumo, mas como exercício expressivo cada vez mais cercado pelos interesses da indústria cultural. (...) A televisão surgia como um veículo massivo, ainda semi-artesanal (logo sem controle do processo total de produção), que se oferecia não só como campo de trabalho para o artista, mas como possibilidade relativamente autônoma, de expressar uma opinião política, estética e ideológica. Em contrapartida, a televisão, como espaço de venda, exigia uma definição do produto a ser consumido, um ‘rótulo’ para demarcar o produto veiculado”.

¹³ Sobre o programa *Jovem Guarda* e seus artistas, escreve Zimmermann (2013, p. 82): “Em relação ao formato, o *Jovem Guarda* não era muito diferente de outros programas de auditório daquele período, os quais traziam atrações musicais e caracterizavam-se pelas apresentações ao vivo de diversos cantores e grupos. Uma novidade de forma que se refletiu no conteúdo foi a opção por um trio de apresentadores, Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, em vez de uma dupla, em geral composta por um casal. Seu maior ineditismo, porém, consistiu em difundir maciçamente símbolos da rebeldia juvenil, que até o início dos anos 1960 faziam parte do universo da ‘juventude transviada’. As gírias, as músicas eletrificadas pelas guitarras, o carro e, acima de tudo, a moda funcionariam como uma forma de ‘inventar novos significados culturais’. Essa invenção é empreendida por ‘líderes de opinião’, que podem ser destaques da música pop, reverenciados por seu *status*, sua beleza e, às vezes, seu talento”.

“alienados”. Artistas ligados à MPB¹⁴ dita engajada criticavam não apenas a pretensa despolitização do conteúdo das músicas dos cantores da Jovem Guarda, mas também a forma despolitizada de suas canções: estes artistas não estavam inseridos na “tradição” musical brasileira, pois representavam, com suas guitarras elétricas e discursos modernizantes, a ideia de invasão cultural estrangeira.

Não se pode negar que a moda da Jovem Guarda foi, naquele momento, a resposta da indústria fonográfica nacional ao que acontecia no resto do mundo ocidental; o sucesso de Roberto Carlos e companhia representou a tentativa de reproduzir no país os parâmetros de uma cultura internacional padronizada¹⁵, baseada em “símbolos mundializados”¹⁶. Segundo Napolitano (2001, p. 98),

Pode [sic] dizer que a jovem guarda foi um dos primeiros produtos musicais estandardizados, no sentido que a moderna indústria cultural emprestou ao termo. Nele te-se [sic] uma padronização composicional, timbrística, temática e performática que, aliada ao conjunto da propaganda em torno do movimento, transformará a jovem guarda na contrapartida brasileira à *beatlemania*, onde consumo e comportamento eram as categorias principais em jogo.

Essa busca de padronização lançou nova sonoridade no panorama musical brasileiro dos anos 60, colocando-se o desafio de atingir um padrão tecnológico de produção musical internacionalizado. Se a bossa nova visava atualizar a “técnica” composicional e interpretativa, a jovem guarda (independente da qualidade e da valorização estética das suas canções) tentava atualizar a “tecnologia” que envolvia o produto musical, além de reproduzir (ainda que de forma padronizada) os timbres vigentes na música *pop* internacional.

¹⁴ Embora utilize nesta tese os trabalhos de Marcos Napolitano em torno do que é a MPB, é importante ressaltar o trabalho de Bastos (2009) e sua proposta sobre o significado da sigla, tratada como “impostura conceitual”; segundo Bastos (2009, p. 57-58): “Neste exato ponto, em que a qualificação de ‘popular’ entra em estado de tensão com própria experiência musical (estamos diante de um critério estético – panorâmico, é verdade – em ação, o que muda tudo), convém ressaltar que a própria ‘noção de MPB’ fica desacreditada. Se o ‘popular’ recalcava elementos ‘populares’, oriundos da ‘tradição folclórica’ que até então era reconhecida como o repositório cultural do ‘povo brasileiro’, a ‘noção de MPB’ perde no cerne sua razão de ser. Ao convocarmos as canções para darem parecer sobre o assunto, reconheceremos nela, como a experiência concreta que se espera interpretar, um estado de contradição tal que indica exatamente as dificuldades de se categorizar o ‘povo brasileiro’ – e, assim, a relação entre ‘música popular’ e ‘povo brasileiro’ já não é mais tão unívoca. A ‘noção de MPB’, ao apagar em forma de sigla os significados-chave de seu conceito, não dá conta das contradições aí postas. Sua adoção, pela crítica e pela interpretação histórica, deixa de reconhecer que entre a ‘noção de MPB’ e a experiência musical brasileira há uma lacuna. Desta forma, não seria preciso esperar o desenrolar do processo para entender que a ‘noção de MPB’ é uma impostura conceitual quando comparada com a própria experiência musical que pretende designar”.

¹⁵ Sobre este tema, ver PAIANO, Enor. *O berimbau e o som universal. Lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação de Mestrado, USP, 1994.

¹⁶ A expressão é de Renato Ortiz. Ver ORTIZ, Renato. *Mundialização e cultura*. São Paulo: Brasiliense, 1994.

Mas a Jovem Guarda não era o único programa televisivo que fazia sucesso no período. A TV Record exibia também o programa “O Fino da Bossa”, apresentado inicialmente por Jair Rodrigues e Elis Regina, que era sucesso de público desde seu início em maio de 1965. Sobre o programa, escreve Lunardi (2011, p. 39):

O “Fino” procurava conciliar comunicação e expressão, qualidade e popularidade, tradição e modernidade, mercado e engajamento político e assim consolidava uma ideia de moderna música popular brasileira se remetendo, paradoxalmente, ao legado da Bossa Nova “sem se manter dentro dos seus parâmetros artísticos-musicais mais restritos (economia de gestos, baixa intensidade vocal, despassionalização da *performance*, entre outros)”. (...)

Tornando-se líder de audiência na TV, o programa teve também o mérito de ampliar o público consumidor de MPB, uma responsabilidade atribuída à figura de Elis Regina, mais que de Jair Rodrigues. A explicação para isso deve-se ao jeito de corpo e de cantar de Elis que estava mais próximo ao estilo do rádio da década de 1950, ainda que seu repertório fosse o que havia de mais moderno em termos musicais. Prestigiado pelo público de faixas A e B, “O Fino da Bossa” também adquiriu notoriedade entre o público proveniente do rádio, das classes C e D da sociedade, que a partir desse momento começava a adquirir aparelhos de TV e a consumir sua programação e, por isso, se identificavam muito com Elis Regina.

Sucesso comercial, pelo que se pode observar, não podia ser considerado parâmetro para se classificar determinado artista como “alienado”, visto que tanto “O Fino da Bossa” como o “Jovem Guarda” eram programas com audiência considerável¹⁷. Os debates que cercavam os artistas da Jovem Guarda refletiam a ideia de uma possível quebra na construção de um “padrão” da música popular brasileira, que buscava conciliar o resgate de formas autenticamente nacionais com novos elementos musicais que contribuiriam para manter a “evolução” da MPB. A moda roqueira levada ao público pela Jovem Guarda era justamente o tipo de comportamento que artistas mais combativos da MPB criticavam, por conta de seus aspectos que fugiam daquilo visto como “nacional” e “popular”.

¹⁷ Sobre a discussão acerca do apelo comercial de determinado estilo musical, escreve Napolitano (2001, p. 91): “No começo de 1966, quando *O fino da bossa* vivia ainda a ressaca do seu estrondoso sucesso, já não era nenhuma novidade entre os artistas ‘engajados’ (ou que pelo menos disputavam a atenção dos consumidores engajados) que os interesses comerciais não eram apenas veículos ‘neutros’ ou ‘mal necessário’ para a boa circulação social da música popular, mas um dos seus componentes estruturais”.

A Jovem Guarda em nenhum momento buscou construir ao redor de si a imagem de um “movimento” musical que seguisse determinada matriz ideológica ou estética. Classificar seus artistas como “alienados” ou expoentes do “imperialismo norte-americano” refletia um tipo de pensamento enraizado nos grupos de esquerda que viam na arte uma forma de combate ao regime. O discurso de desconstrução sobre Roberto Carlos e seus parceiros musicais, a bem da verdade, sustentava-se sobre o pretenso fato de que suas canções estavam a serviço da autoproclamada “revolução” dos militares, sendo instrumento, na esfera cultural, de um processo que impediria a conscientização da sociedade acerca do seu próprio momento histórico; tal tese, que parece ter marcado a Jovem Guarda nos anos que se seguiram ao seu sucesso, foi contestada por Napolitano (2001, p. 100):

A tese, consolidada nos anos seguintes, que via na gênese da jovem guarda uma manipulação do “sistema”, comandado pelos novos donos do poder pós-64, contra o projeto de “conscientização” da MPB, também deve ser vista com cuidado. Obviamente, aos militares e conservadores em geral, o produto cultural da jovem guarda poderia ser muito mais instrumentalizável que a MPB, canalizado para a despolitização do ambiente político. Entre esta perspectiva e a existência de uma conspiração cultural há uma grande diferença.

A imagem criada em torno da Jovem Guarda sugere uma disputa que, embora se baseie, pelo menos a princípio, em posições ideológicas, na verdade refletia a busca pelo alcance comercial entre o público que formava a classe média nacional; o sucesso obtido pela “turma” comandada por Roberto Carlos surgia como algo que poderia desestabilizar o “projeto cultural” dos compositores ligados à MPB¹⁸. Disputa, se

¹⁸ Conforme Napolitano (2001, p. 101-102), “A ‘ameaça’ da jovem guarda à MPB deve ser vista na sua ambiguidade: por um lado, corresponde a uma efetiva disputa, entre as duas correntes, por franjas de público comuns, segmentos difusos, sociologicamente falando, que gravitavam em torno da nova mídia televisiva; por outro, foi superdimensionada como um argumento puramente ideológico na disputa por espaço comercial nos meios de divulgação. Vista como uma espécie de trilha sonora das estratégias de alienação e despolitização da juventude, o ‘movimento’ da jovem guarda passou a ser percebida como ameaça à MPB na virada de 1965 para 1966. Como 8º colocado na audiência geral da semana e 1º no seu horário específico (domingo às 17 horas) o *Jovem Guarda* aparece pela primeira vez nas pesquisas do Ibope em janeiro de 1966, com um percentual de 29,3%. Isso não significou, necessariamente, uma migração de espectadores entre os dois programas, até pela diferença de horário e dia da semana. O que parece ter ocorrido foi que o *O fino da bossa* continuou tendo uma audiência relativamente estável (entre 23 e 26%) enquanto a audiência do programa *Jovem Guarda* cresceu notavelmente a partir de abril de 1966 (atingindo um pico de 38% nesse mês), mantendo-se entre 30 e 35% até o final daquele ano”.

realmente havia, era vista em termos do sucesso de público de cada corrente, algo que, para os artistas da MPB, significava o alcance da mensagem veiculada.

O discurso sobre a suposta alienação da Jovem Guarda refletia o posicionamento do conjunto de artistas que buscava subverter as bases da ditadura a partir dos meios de comunicação estimulados por ela. A televisão, configurando-se como elemento massificador cultural na sociedade brasileira do período, não podia ser tratada como instrumento de despolitização do povo (embora grande parcela deste mesmo povo não tivesse acesso a aparelhos televisivos), mas sim como forma de conscientização e divulgação de projetos estéticos e ideológicos. Para a corrente nacionalista da MPB, a utilização do meio de comunicação pelos artistas da Jovem Guarda não refletia o uso político que podia ser feito das aparições e apresentações nos programas televisivos.

Embora não se possa afirmar que os primeiros artistas de sucesso do rock nacional tivessem algum projeto cultural e político, a veiculação do estilo, com suas características próprias, teve importante significado no momento de repressão pelo qual passava o país. Naquelas condições históricas, de fato não havia espaço para o desenvolvimento do estilo musical enquanto possibilidade cultural revolucionária (ou, ao menos, contestadora) visto que as discussões acerca da cultura nacional enquanto elemento politizador na sociedade brasileira encontravam-se, há algum tempo, delineadas. No entanto, será justamente por estarem inseridas em um contexto histórico e político específico que as propostas estéticas defendidas por distintos grupos dentro da MPB encontrarão forte resistência dos que estavam no poder e serão eliminadas através da censura e perseguição de seus expoentes, enquanto que os cantores da Jovem Guarda seguirão caminhos próprios, muitos deles deixando o estilo como uma lembrança do passado. Reside aí outra justificativa para a caracterização do rock dos anos 1960 como estilo “alienado”; o fato de não sofrerem com a perseguição perpetrada pelo regime forneceu a seus músicos a imagem não apenas de despolitizados, mas também de representantes de um estilo “cooptado”, fosse pelo estilo em si, fosse pela visão “descolada” da realidade que retratavam em suas canções.

No entanto, é justamente essa atitude “descolada” um dos principais elementos do rock; enquanto produto característico de uma cultura dominante, o rock é utilizado como possibilidade de negação de suas próprias características. Segundo Grossberg (1983-1984, p. 108-109):

O intuito do rock 'n' roll vai na direção de marcar uma diferença, de inscrever na superfície da realidade social uma divisão entre nós e eles; ele rearticula e reforça uma ruptura permanente no ponto de encontro entre a juventude e a pós-modernidade. Essa diferença não é, entretanto, uma simples divisão entre dentro e fora, hegemonia e revolução. Trata-se de uma estratificação do espaço social. Rock 'n' roll coloca seus fãs como diferentes enquanto parte do sistema hegemônico existente. A divisão encontra-se dentro da cultura dominante. Rock 'n' roll é uma forma de arte feita dentro do sistema hegemônico que posiciona seus fãs como parte externa a ele. Esse “encapsulamento” define uma exterioridade ao estilo musical dentro da cultura dominante através de elementos próprios que constituem alianças afetivas entre seus fãs¹⁹.

Sendo parte do sistema cultural e político dominante, pode-se afirmar que o rock se desenvolve enquanto estilo musical e comportamental que busca, a partir de práticas cotidianas, a subversão dentro do próprio sistema que o molda e o delimita. Conforme Grossberg (1983-1984), a contestação do rock provém tanto de sua articulação interna, sendo um elemento que propicia a seus fãs um espaço próprio a partir do espaço dominante em que é produzido, como de sua utilização a partir das necessidades desses mesmos fãs. A ideia de "affective alliances" entre os roqueiros sugere duas coisas: primeiro, que o estilo – dadas suas características históricas e sociais de produção – é capaz de proporcionar uma saída para a juventude que vive numa sociedade em que a descontinuidade e a fragmentação permeiam as relações sociais²⁰; segundo, que as práticas do cotidiano são o espaço para a crítica dos elementos que constituem esse mesmo cotidiano. É a partir da própria fragmentação da sociedade pós-moderna que o rock proporciona a seus ouvintes uma espécie de elo, algo ao redor do que é possível

¹⁹ A tradução é minha; no original, “Rock and roll's pleasure serves to mark a difference, to inscribe on the surface of social reality a boundary between us and them; it rearticulates and recathects a permanent rupture at the point of the intersection of youth and postmodernity. This mark of difference is not, however, a simple boundary between inside and outside, hegemony and revolution. It is rather a stratification of social space. Rock and roll locates its fans as different while they exist within the hegemony. The boundary is inscribed within the dominant culture. Rock and roll is an insider's art which functions to position its fans as outsiders. This 'encapsulation' defines an exteriority for itself inside the dominant culture through particular practices that constitute affective alliances”.

²⁰ Para Grossberg (2004, p. 317), “O objeto dentro do capitalismo tardio existe na contradição entre essas duas ideias: uma mistificação ideológica que o transforma em uma mercadoria e uma desmistificação estrutural que o devolve ao seu contexto material. Pela sua própria natureza, os objetos da pós-modernidade não podem simplesmente ser consumidos a menos que tenham sido realocados como mercadorias. Assim, a estética pós-moderna do rock 'n' roll não determina a existência da música enquanto mercadoria mas sim como uma disputa constante entre a mercantilização e a fragmentação”. A tradução é minha; no original, “The object within late capitalism then exists in the space of contradiction between these two practices: an ideological mystification which turns it into a commodity and a structural demystification which returns it to the material context. By their very nature, post-modern objects cannot be merely consumed unless they have been recuperated by being re-represented as commodities. Thus, the post-modern aesthetic of rock and roll does not determine the music's existence as a commodity but rather as a constant struggle between commodification and fragmentation”.

encontrar características comuns em um mundo em que a fragmentação constitui a lógica cultural. O prazer, tomado pelo autor como forma de resistência, é buscado nas formas criadas pelo contexto ao qual a juventude procura se opor; conforme Grossberg (2004, p. 318),

Impossibilitada de rejeitar, controlar ou mesmo conceitualizar essa realidade pós-moderna, ela se torna ao mesmo tempo a fonte de opressão e o objeto/contexto de celebração e diversão. Insatisfeita e com raiva da monotonia (repetição), falta de sentido e desumanização do mundo contemporâneo, a juventude celebra essas mesmas condições no seu prazer (tecnologia, barulho, fetiche da mercadoria, repetição, fragmentação e superficialidade). Desânimo e prazer se tornam mutuamente constitutivos. Rock 'n' roll busca seu lugar dentro e contra a mesma pós-modernidade que é sua condição de possibilidade²¹.

Em um ambiente opressor, tanto política como socialmente, o rock representava uma tentativa de buscar espaços de sociabilidade cada vez mais raros, através de características comuns a determinado grupo. Tais características inserem-se naquilo que Grossberg chama de "rock and roll apparatus", uma coleção de objetos (materiais ou não) que, quando coletados e postos lado a lado em um contexto distinto daquele de sua própria produção, constituem uma série de estruturas que passam a ser utilizadas pela juventude. Para Grossberg, a noção de bricolagem adquire novo significado²², no qual os fragmentos coletados, através desse processo, são "reinventados", produzindo novas "estruturas de prazer". Ou seja, o rock toma para si esses elementos diversos e constitui

²¹ A tradução é minha; no original, "Unable to reject, control or even conceptualize this post-modern reality, it becomes both the source of oppression and the object/context of celebration and fun. Repelled and angered by the boredom (repetitiveness), meaningless-ness and dehumanization of the contemporary world, youth celebrates these very conditions in its leisure (technology, noise, commodity fetish, repetition, fragmentation and superficiality). Despondency and pleasure become mutually constitutive. Rock and roll seeks its place within and against the very post-modernity that is its condition of possibility".

²² Segundo Grossberg (1986, p. 55), "Já descrevi implicitamente: rock 'n' roll usa fragmentos do ambiente ao seu redor como material bruto com o qual ele articula uma cultura jovem ou, mais precisamente, uma série de distintas e conectadas culturas jovens dentro dos vários sistemas do rock 'n' roll. Na verdade, rock 'n' roll, em todos os níveis de sua existência, constantemente se apropria de outras fontes, criando suas próprias características pela transgressão de qualquer ideia de divisão e identidade. Este é o estágio da 'bricolagem'". A tradução é minha; no original, "I have already implicitly described: rock and roll selects and uses pieces of its material environment as the raw material with which to articulate a youth culture or, more accurately, a series of different and allied youth cultures embodied within the various rock and roll apparatuses. In fact, rock and roll at all levels of its existence constantly steals from other sources, creating its own encapsulation by transgressing any sense of boundary and identity. This is the stage of 'bricolage'".

algo próprio, que passa a ser utilizado cotidianamente por seus ouvintes como maneira de produzir suas próprias estruturas de diversão e prazer; o estilo parte da noção de fragmentação da vida cotidiana para, a partir de uma série de fragmentos, recriar-se, sendo este processo de constante recriação o que dá a seu público um sentimento de liberdade e de pertencimento a algo.

O sentido fragmentário do rock é um dos fatores que caracteriza sua permanência e seu constante uso como forma de expressão de diferentes grupos em períodos históricos distintos. É também graças a essa característica que o estilo irá, nas décadas seguintes, ser utilizado como parâmetro de classificação de gêneros tão singulares como o *hard rock*, o rock progressivo e o *punk rock* nas décadas de 1960 e 1970. Da mesma maneira que não se pode classificar o rock como algo único, imutável e esteticamente delimitado, não se pode reduzi-lo a uma forma de expressão ideologicamente enviesada. O estilo, ao ser utilizado como elemento de classificação de subgêneros que, em parte ou em sua totalidade, derivam do movimento musical originado na década de 1950, adquire importante papel como elemento de contestação à sua própria época, justamente por ser capaz de reformular-se e, assim, tornar-se elemento de crítica em períodos históricos e sociais distintos. No fundo, a utilização de fragmentos da sociedade em que está inserido como elementos de sua própria constituição e configuração é o que permite ao estilo musical recriar-se, modificar-se, desfazer-se e se refazer como instrumento de crítica. Aquilo que para alguns constituiria uma imagem de alienação é, na verdade, justamente o contrário: o rock não se perpetua por estar acima de seu momento histórico, mas sim por ser capaz de extrair as contradições intrínsecas a este momento e se reformular para poder se transformar em crítica.

O uso feito do rock a partir das experiências de seus músicos e ouvintes reflete mais o uso político que se dá ao estilo do que o estilo em si. A apropriação que se faz do gênero musical é estabelecida a partir da realidade social que serve de base para a criação musical e para a recepção das músicas. Como qualquer outro objeto cultural, se descontextualizado de seu momento histórico de criação, o rock transforma-se em manifestação cultural opaca, observado então como alienado, por não ser representante de seu próprio tempo, e como alienante, por não se configurar como manifestação de crítica, embate e transformação social.

A visão de que o rock representa, simplesmente, uma forma de dominação cultural diminui o estilo musical a simples mercadoria, consumida de maneira indiscriminada. Que ele é uma mercadoria, isso não se pode negar, mas reduzi-lo apenas a isso nos colocaria no papel de reprodutores dessa mesma visão. O contínuo uso do rock e dos demais estilos criados a partir dele denota não um conformismo com aquilo que parece ser imposto pela lógica cultural dominante, mas uma tentativa de utilizar uma forma cultural socialmente aceita e difundida como meio de expressão. O caso brasileiro representa bem essa ideia: a juventude, ou pelo menos parte dela, ao utilizar o rock como sua forma de comunicação, toma para si as características deste estilo e constrói um discurso próprio que é, dadas suas condições de criação, essencialmente político, pois fruto de um processo de crítica e desconstrução das estruturas de poder e de suas representações sociais e culturais.

O caso do rock no cenário cultural brasileiro da década de 1960 exemplifica a ideia do uso do estilo enquanto forma de contestação; se a Jovem Guarda era acusada de ser representante de um estilo cultural “imperialista”²³, fosse pelas próprias músicas, fosse pela moda e pelo comportamento atrelados ao estilo, os tropicalistas utilizarão o rock como uma das formas constituintes de seu movimento musical, com o claro intuito de desconstruir as amarras ideológicas impostas pela vanguarda musical brasileira, composta pelos artistas ligados ao movimento da MPB do período.

Embora os tropicalistas tenham sido caracterizados, em um primeiro momento, como representantes - tal qual os músicos da Jovem Guarda - da “nefasta” influência cultural internacional, o movimento deflagrado por Caetano Veloso, Gilberto Gil e demais artistas representou uma mudança importante para a produção cultural brasileira

²³ Talvez a imagem mais simbólica desta característica imposta a seus representantes seja a “Passeata contra a guitarra elétrica”, realizada em 1967. Sobre a Passeata, escreve Napolitano (2001, p. 185): “No dia 18/7/1967, a ‘passeata’ pela MPB, ‘contra as guitarras elétricas’, saiu do Largo São Francisco, no centro de São Paulo, e seguiu até o ‘templo da bossa’, o Teatro Paramount. Tendo à frente Elis Regina, Gilberto Gil, Jair Rodrigues, Edu Lobo e o conjunto MPB-4, a ‘passeata’ na verdade visava promover o lançamento do novo programa da TV Record, *Noite de MPB*, que deveria suceder *O fino da bossa*. Porém, a passeata acabou sendo vista como uma manifestação ‘ideológica’ contra o iê-iê-iê. Essa interpretação torna-se plausível, tendo em vista as declarações que circulavam na imprensa. Alguns dias antes, Elis, declarou: ‘Está nascendo uma nova frente na música popular brasileira, onde se diz o que se diz para unir os inimigos e vencer o iê-iê-iê’ (apud PAIANO, 1994: 126). Mesmo que, posteriormente, a cantora tenha relativizado o sentido dessa declaração, a provocação somava-se a muitas outras, numa singular disputa por mercado que ao mesmo tempo demarcava uma identidade político-cultural. Aliás, a demarcação desta identidade não deixava de ter um sentido promocional, pois agregava ao ‘produto’ MPB um sentido ‘político’ que nem sempre era perceptível nas canções em si”.

ao inserir as formas do pop internacional na música nacional. Para Celso Favaretto (2000, p. 47-48):

O Tropicalismo também integrou elementos da música *pop*, então moda mundial. A integração se deu devido à preocupação com o consumo e, acima de tudo, devido às possibilidades apresentadas pelo *pop* de, combinando-se com outros elementos, produzir efeitos artísticos de crítica à música brasileira. Assim, não é adequada a ideia de que o *pop* foi integrado apenas por decorrência de sua irradiação internacional. Esta questão não escapou aos tropicalistas, que discutiram os vários aspectos da importação cultural e sentiram a necessidade de se defender dela. Para além das determinações do mercado, sua discussão tinha outro objetivo: evidenciar os “muros do confinamento cultural brasileiro”. A integração da música *pop* contribuiu para ressaltar o aspecto cosmopolita, urbano e comercial do tropicalismo e, ao mesmo tempo, comentar o arcaico na cultura brasileira. O efeito *pop* era adequado para descrever os contrastes culturais, enfatizando as descontinuidades, o absurdo e o provincianismo da vida brasileira. O *pop* foi em grande parte responsável pela vitalidade do tropicalismo, que, assim, distinguiu-se da idealização estetizante que predominava na música brasileira.

Para o autor, ao proporcionar a junção de elementos constituintes da cultura nacional com as novidades importadas do cenário pop internacional, o Tropicalismo não apenas caracterizava o estágio da sociedade brasileira, entre o arcaico e o moderno, mas elaborava uma crítica cultural à configuração elitista que se buscava transmitir através das canções da MPB²⁴. O verdadeiro Brasil, para os tropicalistas, era fruto da junção de uma série de elementos que refletiam a constituição da sociedade brasileira e sua tentativa de alcançar a modernidade sem, no entanto, ser de fato moderna. Nesse sentido, o uso de elementos do rock internacional adquiriu finalidade distinta daquela utilizada pela Jovem Guarda: se, para estes, o estilo representava a modernidade em si, para os tropicalistas ele, ao mesmo tempo, representava a modernidade e o atraso do país. Modernidade porque se contrapunha aos elementos arcaicos constituintes da

²⁴ Para Favaretto (2000, p. 60-61), “As contradições culturais soam expostas pela justaposição do arcaico e do moderno, segundo um tratamento artístico que faz brilhar as indeterminações históricas, ressaltar os recalques sociais e o sincretismo cultural, montando uma cena fantasmagórica toda feita de cacos. A justaposição do arcaico e do moderno não se dá apenas como tratamento moderno dos fatos arcaicos, pois ela já se encontra no material mesmo. Isso se vê na crítica tropicalista, particularmente em seu procedimento estético específico, o cafonismo: ao destacar e exacerbar o mau gosto como dado primário de conduta subdesenvolvida, revela, através do corte e da amplificação dos elementos discordantes, as modalidades que caracterizam a desinformação da *intelligentsia* brasileira”.

sociedade nacional, e atraso porque representava, em certa medida, a dependência do país em relação à indústria cultural.

Percebe-se que o movimento tropicalista refletia, especialmente em suas canções, uma junção de distintos elementos culturais que tinham mais a dizer sobre o país do que sobre o próprio movimento; o resgate de artistas tão distintos entre si como Oswald de Andrade (cujo conceito de antropofagia foi um dos alicerces do Tropicalismo) e Vicente Celestino refletia a constituição da cultura brasileira a partir de elementos díspares. Seguindo esta linha, a utilização, por exemplo, de guitarras elétricas e instrumentos musicais tipicamente brasileiros como o berimbau na canção *Domingo no Parque* de Gilberto Gil, apresentada no III Festival de MPB da TV Record de 1967, representava a impossibilidade de se determinar a música brasileira a partir apenas de elementos nacionais; em outros termos, as apresentações de Caetano Veloso e Gilberto Gil no Festival de 1967, anterior ao próprio movimento tropicalista, trouxeram nova discussão acerca da música brasileira, que não podia fugir ao fato de que as propostas encabeçadas pelos principais nomes da MPB estavam em contraste com a realidade de seu próprio tempo. Segundo Napolitano (2001, p. 240),

Mas um aspecto não pode ser esquecido: ao desempenhar este papel histórico, o “grupo dos baianos” se colocam [*sic*] dentro de um movimento de redefinição do estatuto da MPB, em curso desde a bossa nova. Ao se colocar contra a MPB engajada e nacionalista, o tropicalismo ajudou a romper barreiras que dificultavam a plena realização comercial da canção brasileira: uma ética de “militância cultural” fora do mercado que ainda prevalecia em alguns artistas e a necessidade de restringir os materiais musicais àqueles que identificassem a MPB a uma ideia de “nação” dotada de especificidade estética. Após o tropicalismo, a “militância” cultural e o *star-system* praticamente se confundiam, assim como a identidade “nacional” da MPB passou a ser buscada paralelamente à incorporação das tendências musicais e culturais vinda [*sic*] do exterior (sobretudo da cultura de consumo anglo-americana).

O caminho trilhado pelos tropicalistas partia da constatação de que a inserção do país no rumo da indústria cultural internacional não podia ser ignorada pelos artistas nacionais, visto que tal situação já era, naquele momento, parte constituinte da sociedade brasileira. A música dita nacional-popular, encastelada em seus próprios códigos e se colocando como representante da autêntica cultura nacional, parecia não

dar conta do processo de mudança pelo qual passava o país. Está claro que os artistas da MPB, embora demonstrassem certa repulsa ao sistema de mercado constituído no cenário musical do período, participavam dos Festivais de Música e de programas de televisão, mas sua inserção neste crescente mercado de bens culturais possuía um aspecto ideológico e um posicionamento político que não se encontrava na atitude dos tropicalistas; para estes, a inserção no mercado não podia mais ser questionada, pois era um dado concreto que representava a forma mais abrangente de divulgação das obras dos novos artistas. O Brasil moderno tropicalista não era necessariamente o mesmo pensado pela MPB, embora aspectos do nacional-popular fossem parte do projeto do Tropicalismo musical. Não se podia dissociar os artistas tropicalistas de sua própria formação musical, conforme Napolitano (2001, p. 239):

Ao assumir a canção como produto, a partir do questionamento do seu processo de criação e do seu lugar social, o tropicalismo inaugurou uma fase capital no processo de redefinição da MPB nos anos 60. A partir dele, essa sigla já poderia, potencialmente, englobar quase todas as expressões da canção popular, independente do lugar ocupado por elas na hierarquia de valores culturais. O questionamento da hierarquia cultural-musical vigente e a ampliação do conceito de MPB (na medida em que questionavam a validade da própria sigla) acabaram tornando o tropicalismo musical um momento crucial no processo instituinte de MPB nos anos 60. A vontade de “atualização” da canção brasileira chegava ao seu limite: colocando-se como continuador da “linha evolutiva”, o tropicalismo assumia para si a tarefa de “modernizar” a MPB.

Para o autor, o Tropicalismo, ao se colocar como expoente da mesma MPB que os criticava, assumia não apenas o aspecto de modernizador da música brasileira, mas também uma síntese de todo o processo; para os tropicalistas, o rock tornava-se mais um elemento, dentre outros, que configurava o cenário musical nacional. A junção de um estilo moderno com estruturas ditas arcaicas da sociedade, princípio balizador da produção tropicalista, é observada por Roberto Schwarz como elemento que, além de caracterizar o tropicalismo enquanto produção cultural, servia também como sua imagem enquanto instrumento alegórico do Brasil, um país atemporal e, por isso mesmo, fora da História. Segundo Schwarz (2014, p. 27),

Para a imagem tropicalista, pelo contrário, é essencial que a justaposição do antigo e novo – seja entre conteúdo e técnica, seja no interior do conteúdo – componha um *absurdo*, esteja em forma de aberração, a que se referem a melancolia e o humor deste estilo. Noutras palavras, para obter o seu efeito artístico e crítico o tropicalismo trabalha com a conjunção esdrúxula de arcaico e moderno que a contrarrevolução cristalizou, ou por outra ainda, com o *resultado* da anterior tentativa fracassada de modernização nacional. (...)

A direção tropicalista é inversa: registra, do ponto de vista da vanguarda e da moda internacionais, com seus pressupostos econômicos, como coisa aberrante, o atraso do país. No primeiro caso [ao tratar da produção do Cinema Novo], a técnica é politicamente dimensionada. No segundo, o seu estágio internacional é o parâmetro aceito da infelicidade nacional: nós, os atualizados, os articulados com o circuito do capital, falhada a tentativa de modernização social feita de cima, reconhecemos que o absurdo é a alma do país e a nossa.

Para Schwarz, o Tropicalismo então representava o elemento que validava o atraso nacional, a imagem de um país arcaico inserido em um sistema econômico moderno e modernizante. A miséria característica do país era vista como elemento que confirmava seu atraso e sua realidade, e não como instrumento conscientizador; ou seja, a reprodução da miséria e do arcaico através de uma técnica moderna surgia como legitimador dessa mesma realidade. Ou, nas palavras de Schwarz (2014, p. 28), “A sua ligação ao novo se faz *através*, estruturalmente através de seu atraso social, que se reproduz em lugar de se extinguir”. O passado permanecia no presente, evitando assim qualquer tentativa real de ruptura com esse mesmo passado e de mudança histórica. A mistura gerada pela proposta tropicalista era, em si, a materialização da experiência modernizadora do regime civil-militar, que ao mesmo tempo fora apoiado pelas forças mais conservadoras e retrógradas do país e buscava satisfazer os desejos e necessidades da burguesia urbana pelas novidades culturais e da moda internacionais; para Schwarz (2014, p. 21),

O governo que resultara do golpe, contrariamente à pequena burguesia e à burguesia rural, que ele mobilizara mas não ia representar, não era atrasado. Era pró-americano e antipopular, mas moderno. Levava a cabo a integração econômica e militar com os Estados Unidos, a concentração e a racionalização do capital. Neste sentido o relógio não andara para trás, e os expoentes da propriedade privada rural e suburbana não estavam no poder. Que interesse pode ter um tecnocrata, cosmopolita por definição, nos sentimentos que fazem a hinterlândia marchar?

Muito mais interessante é ver o que veem os seus colegas em Londres, Nova York e Paris: *Hair*, *Marat-Sade*, Albee e mesmo Brecht. Da mesma forma, quando marchavam pelas ruas contra o comunismo, em saia, blusa e salto baixo, as damas da sociedade não pretendiam renunciar às suas toaletes mais elaboradas. A burguesia entregou aos militares a Presidência da República e lucrativos postos na administração, mas guardava padrões internacionais de gosto.

Isto posto, é possível então recorrer à idéia de Schwarz, defendida por Alambert (2012, p. 145), de que o Tropicalismo é uma “(...) ‘dialética sem síntese’, alegoria atemporal do país, que gira em falso (e se repete), criando a ideia de que o atraso e a confusão eram nosso destino e ‘diferença’”. Esta dicotomia, posta em prática não apenas na produção tropicalista mas também nos *happenings* que marcavam as apresentações e aparições dos artistas, era a materialização da ambigüidade do discurso do Tropicalismo que, ao retratar o arcaico e o moderno, no fundo retratava a contradição de seu próprio papel enquanto elemento cultural contestador do conservadorismo nacional e legitimador de práticas comerciais que traziam em si os signos de uma modernização conservadora. Ou, para Schwarz (2014, p. 23-24),

Assim a integração imperialista, que em seguida modernizou para os seus propósitos a economia do país, revive e tonifica a parte do arcaísmo ideológico e político de que necessita para a sua estabilidade. De obstáculo e resíduo, o arcaísmo passa a instrumento intencional da opressão mais moderna, como aliás a modernização, de libertadora e nacional passa a forma de submissão.

O Tropicalismo trazia em si não apenas os signos da cultura pop internacional, mas também os da modernização conservadora, cujo discurso buscava a superação da própria questão sobre a modernização do país. Em certo sentido, o Tropicalismo significava a superação dos debates em torno do que seria essa modernização, pois era a forma cultural de uma sociedade que se queria sem classes, por isso mesmo sem História e pós-moderna. Conforme Schwarz (2012, p. 97-98),

Acentuando o paradoxo, digamos então que as oposições que o tropicalismo projetava superar eram elas mesmas portadoras de ambição superadora, e que nesse sentido era a própria superação

que estava sendo superada, ou, ainda, a própria noção de progresso que estava sendo desativada por uma modalidade diferente de modernização.

Assim, a superação tropicalista deixava e não deixava para trás as oposições acima das quais queria planar. A distância tomada era suficiente para permitir que os termos e conflito coexistissem e colaborassem na mesma canção, no mesmo disco e sobretudo num mesmo gosto, mas não tanta que se perdesse a chispa antagônica, sem a qual iria embora o escândalo da mistura, que também era indispensável e devia ser conservado. A seu modo, era uma distância que, embora mudando a paisagem, deixava tudo como antes, com a dinâmica superadora a menos. (...) O que se instalava, a despeito do alarido carnavalesco, era a estática, ou, noutras palavras, uma instância literal de revolução conservadora.

A produção tropicalista, assim, transformou-se no estilo cultural dominante, intimamente ligado à indústria cultural; o fim propriamente dito da experiência do Tropicalismo significou apenas o término de sua imagem enquanto tal, pois suas características de produção cultural moderna e modernizante permaneceram. O movimento tornou-se aquilo que deveria ser copiado, justamente porque sua produção cultural estava intimamente ligada ao sempre presente atraso econômico, social e cultural do país; como farsa, ele se repete fora de seu contexto original de surgimento, como o “avesso, do avesso, do avesso” cantado por Caetano Veloso na década de 1970. Alambert (2012, p. 150) retrata bem esta “atualidade” do movimento:

Em resumo: os êxitos dos tropicalistas em todos os campos são notáveis. Tanto e de tal forma que, mesmo depois de todas as condições históricas de seu surgimento desaparecerem, podemos dizer que a “verdade tropical” se tornou a ideologia cultural hegemônica no Brasil, e se lançou ao mundo. Por um lado, seu aspecto contestador dos costumes da vida burguesa da periferia do capitalismo desapareceu. Por outro, sua feroz crítica aos pressupostos da esquerda cultural, sempre acusada de “patrulhamento” (crítica que em seus piores momentos pouco se diferenciava da histeria anticomunista da própria ditadura), e sua apologia da indústria cultural como uma realidade tanto inescapável quanto atualizadora permitiram a sobrevivência da “forma tropicalista” e sua escalada vertiginosa ao topo do poder hegemônico.

Parte significativa do que foi produzido pelo Tropicalismo, e reproduzido após sua eclosão, tem ligação direta com a Jovem Guarda, cujo papel de destaque se dá em

dois campos: primeiro, por materializar, através das canções e da moda surgida com seus expoentes, a noção de uma cultura “jovem”²⁵; e segundo, por lançar no país as bases do próprio rock, a partir da divulgação em escala mundial, nos primeiros anos da década de 1960, da *beatlemania*. A presença do rock nas canções tropicalistas acompanhou a evolução do estilo no cenário internacional, fruto das mudanças culturais presentes no mundo ocidental a partir do biênio 1967-1968, com o movimento da contracultura e dos hippies. Se, para a Jovem Guarda, os primeiros anos dos Beatles representavam o modelo de rock que seria produzido no país, os tropicalistas utilizariam em suas composições as inovações estéticas do estilo presentes no disco *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band*. Outras influências, tais como a obra de Jimi Hendrix, também estavam presentes no caldeirão musical apresentado pelos músicos tropicalistas, em especial no repertório da banda paulistana Os Mutantes.

Embora participantes de muitos dos eventos relacionados ao Tropicalismo tendo, inclusive, gravado o álbum *Panis et Circensis*, Os Mutantes não podem ser caracterizados, *a priori*, como uma banda emblemática do movimento. Ao contrário de Caetano Veloso, por exemplo, que tinha em mente a ideia de “linha evolutiva” da MPB, os membros originais da banda (os irmãos Baptista e Rita Lee) engajaram-se com maior afinco na construção de um tipo de rock com características brasileiras, sendo que os álbuns lançados pelos Mutantes²⁶ enveredaram para a incorporação dos novos elementos do rock internacional em sua própria obra. Se Caetano Veloso e Gilberto Gil, exilados pelo regime no final da década de 1960, foram pouco a pouco deixando de ser tropicalistas – no sentido da experimentação estética gerada pelo movimento –, Os Mutantes mantiveram esta linha em suas músicas nos anos que se seguiram à explosão – e fim – do Tropicalismo²⁷. Pode-se dizer que a banda seguiu os passos do ecletismo

²⁵ Conforme Napolitano (2001, p. 256-257), “O tropicalismo, com seu apelo visual *psicodélico*, de cores e formas acentuadas, era uma ponta de lança privilegiada para testar e promover novas tendências da moda ‘jovem’. Para os tropicalistas, por sua vez, o patrocínio era a oportunidade para se firmarem no cenário da cultura de consumo. Ainda que fosse para ‘subvertê-la’, como anunciavam, o fato é que essa ‘subversão’ ia ao encontro de um mercado ‘jovem’ em expansão, consolidando a estética de consumo ‘jovem’ com atitudes de ruptura comportamental e cultural que marcaram, particularmente, o ano de 1968”.

²⁶ A banda lançou cinco discos com Rita Lee: *Os Mutantes* (1968), *Mutantes* (1969), *A Divina Comédia ou Ando Meio Desligado* (1970), *Jardim Elétrico* (1971) e *Mutantes e seus Cometas no País dos Baurets* (1972). Tais discos representam a fase mais ligada ao rock ‘n’ roll e às experimentações da contracultura do período, embora os dois últimos tragam em suas composições elementos do rock progressivo – especialmente o inglês – que seriam definitivamente incorporados ao som do grupo no álbum *Tudo Foi Feito Pelo Sol*, de 1974.

²⁷ O tipo de música produzida pelo grupo é discutida por Harvey (2002, p. 110): “Através de um estilo eclético que seria depois classificado como ‘pós-moderno’, Os Mutantes questionaram as hierarquias culturais que privilegiavam alta cultura sobre baixa cultura, ou cultura de massas, chique sobre kitsch.

musical dos tropicalistas sem ser, *stricto sensu*, tropicalista, visto que sua abordagem musical estava longe da noção de “som universal” do Tropicalismo. Os Mutantes estavam interessados em fazer rock brasileiro, inserindo no país o desenvolvimento que o estilo vinha construindo em outros países, em especial Estados Unidos e Inglaterra; nesse sentido, a junção entre rock e contracultura – algo que será, posteriormente, utilizado por Raul Seixas -, fundamental para se entender os caminhos do rock internacional, foi posta em prática pelos Mutantes no início dos anos 1970. Segundo Santos (2010, p. 62-63),

A posição do Mutante [falando sobre Arnaldo Baptista] expressou o novo modo vivido ou almejado por uma parcela da juventude. A luta nesse contexto da década de 1970 era pelo pacifismo, pela revolução sexual, pelo feminismo e para as questões ecológicas, na qual a relação existente entre o homem e a natureza era significativa. Essas bandeiras expressavam o novo caráter assumido pela política naquele momento. (...) Encarou-se as drogas, especialmente o LSD, como uma maneira de transcender a realidade e elevar o espírito para outras dimensões. E os Mutantes entraram de “cabeça” nessa perspectiva. Já no início da década de 1970, substituíram a garagem do bairro paulistano da Pompeia por um sítio da serra da Cantareira onde Arnaldo decidiu morar, e os ensaios do grupo realizaram-se nesse sítio, que transformou-se numa espécie de comunidade hippie, na qual as experiências alucinógenas vinculavam-se às das músicas.

Os tipos de experimentações estéticas criadas pelo grupo em suas canções e performances representavam, para o rock brasileiro, importante elemento de consolidação do estilo na cultura nacional. Utilizando novas técnicas possibilitadas pela evolução tecnológica musical, Os Mutantes inauguraram no país uma série de elementos

(...) Através da fusão da consciência política da MPB com a estética comercial da Jovem Guarda, Os Mutantes provaram que formas culturais massivas podiam ser críticas através de um registro sofisticado. O grupo aceitou a inevitabilidade da reificação da música popular pela indústria cultural, ressaltando de forma crítica a dinâmica do mercado em sua música em vez de reivindicar uma certa pureza buscada por parte dos artistas da MPB. Utilizando bricolagem, pastiche e ironia, Os Mutantes introduziram alternativas críticas à austeridade das músicas de protesto. Assim os membros da banda se apresentaram como candidatos apropriados à colaboração com o Tropicalismo”. A tradução é minha; no original, “In an eclectic style that would later be referred to as ‘postmodern’, Os Mutantes questioned the cultural hierarchies that privileged high culture over low or mass culture, chic over kitsch. (...) By fusing the self-consciousness of MPB with the commercial, mass aesthetics of Jovem Guarda, Os Mutantes proved that mass forms could be self-critical in a sophisticated register. The group accepted the inevitability of reification in mass-mediated popular music, critically underscoring the dynamics of the market in its music instead of claiming the kind of purity sought by some of the MPB crowd. Using bricolage, pastiche, and irony, Os Mutantes introduced critical alternatives to the austerity of the protest ethos. Thus its members were appropriate candidates for collaboration in *tropicalismo*”.

que seriam posteriormente utilizados por novas bandas de rock. O que os tornava únicos naquele momento histórico era a visão que tinham da cultura nacional, intimamente ligada à visão dos demais tropicalistas, e o posicionamento estético em relação ao rock, o quê os distanciava da Jovem Guarda. Segundo Harvey (2002, p. 111), “Nos anos 1960, a Jovem Guarda produziu *covers* de músicas norte-americanas e britânicas. Os Mutantes continuaram com esta prática, mas fizeram de sua relação com elementos da indústria cultural internacional um tema central em sua obra”²⁸.

Embora os artistas ligados à Jovem Guarda tenham seguido caminhos distintos daquele iniciado após o sucesso do estilo (e a inserção de Roberto Carlos na vertente da MPB próxima ao brega, com o improvável título de “Rei” da música romântica, comprova tal distanciamento), pode-se dizer que o tipo de rock produzido pelos Mutantes representou o estágio posterior ao que havia sido feito pela Jovem Guarda. Como já dito anteriormente, o tipo de som produzido pelo trio acompanhou a evolução do rock nos grandes centros exportadores da música, algo que só foi possível graças à abertura proporcionada pela Jovem Guarda e pelos artistas ligados ao estilo rock ‘n’ roll que surgiram antes. A roupagem tropicalista com a qual o rock dos Mutantes era apresentado representava, em certo sentido, a continuação da problemática anteriormente suscitada pela música da Jovem Guarda. Pouco importava se, para estes, o rock não era parte de um movimento musical ou de um projeto estético maior; o que de fato tinha significado era que o posicionamento “alienado” impingido sobre a “corte” de Roberto Carlos remetia ao mesmo debate observado acerca da música dos Mutantes, “alienada” por estar fora de determinado padrão estético. Dessa maneira, as inovações e o novo som produzido pela banda não eram diferentes, aos olhos dos críticos, do que já havia sido produzido no campo roqueiro nacional. A escolha por este estilo como forma de expressão levou Os Mutantes ao tipo de execração crítica já feita anteriormente contra a Jovem Guarda, em parte por conta da proposta de fazer rock brasileiro. Segundo Stroud (2000, p. 107-108),

No entanto as influências estrangeiras importadas, que tanto consternavam os músicos nacionalistas de esquerda, estavam no centro das novas tendências que invadiram o cenário

²⁸ A tradução é minha; no original, “In the 1960s, Jovem Guarda produced ‘covers’ (versions) of British and North American songs. Os Mutantes continued this practice, but the group made the implications of its position in relation to these foreign culture industries a central theme”.

musical brasileiro na década de 1960. Primeiro o *iê-iê-iê*, e depois a Tropicália, utilizaram sem receio as mudanças culturais trazidas com a ascensão da comunicação de massa e do fenômeno do rock/pop que tomavam o mundo. O sucesso da Jovem Guarda e do *iê-iê-iê* a partir de 1965 enfureceram a esquerda brasileira, pois refletiam o que eles consideravam um sacrifício da identidade nacional em nome de um comercialismo descarado. Não havia convergência entre os dois posicionamentos já que eles se chocavam em relação a temas como posse e autenticidade da música brasileira em um equivalente musical ao debate “Tupi or not Tupi”.²⁹

Mesmo suscitando certas discussões sobre o papel que a música naquele momento tinha em relação à construção de uma identidade nacional, percebe-se que a mistura de estilos e influências tinha alcançado outro patamar através dos tropicalistas³⁰. Tal fato pode ser percebido em discos lançados na década de 1970 por artistas que, anteriormente, tinham refutado qualquer tipo de influência estrangeira em sua obra; por exemplo, Elis Regina, que na década de 1960 mostrava-se contrária ao estilo de música feito pela Jovem Guarda³¹, em seu disco *Falso Brilhante*, de 1976, utilizou elementos do rock - em especial a guitarra, tida como vilã na década anterior – para dar forma às suas canções. Percebe-se que, para os puristas da canção, a disputa dos “corações e mentes” do público brasileiro fora perdida, o que não significava, necessariamente, que o cenário musical nacional rendera-se aos mandos do regime civil-militar de 1964. A questão entre alienação e engajamento, característica do final dos anos 60, deu lugar a

²⁹ A tradução é minha; no original, “Yet the imported foreign influences that so dismayed the musical nationalists of the left were at the heart of new trends sweeping Brazilian music in the 1960s. First *iê-iê-iê*, and then Tropicália, willingly embraced the wholesale cultural changes brought about by the rise of mass communication and the rock/pop phenomenon then taking the world by storm. The massive success of Jovem Guarda and *iê-iê-iê* from 1965 onwards infuriated the Brazilian left, reflecting what they considered to be a sacrifice of national identity in favor of unabashed commercialism. There was little common ground between the two opposing factions as they clashed over the issues of ownership and authenticity of Brazilian music in a musical equivalent of the ‘Tupi or not Tupi’ debate”.

³⁰ Para Napolitano (1998, p. 101): “Na tentativa de se estabelecer como uma vanguarda, ao mesmo tempo, dentro e fora das estruturas (leia-se da indústria cultural), o tropicalismo acabou por tocar no problema da tradição e do caráter cada vez mais comercial do produto ‘MPB’. As experiências musicais tropicalistas, sintetizadas no disco-manifesto *Panis et Circensis* de 1968, tentaram realizar uma espécie de inventário das ‘reliquias’ do Brasil. Nesse sentido apontaram para uma outra relação com a tradição brasileira, não só a musical, mas com a tradição cultural como um todo. Este procedimento de ‘inventariar’ o passado, afastava o tropicalismo da busca da ‘autenticidade’, das raízes e tradições que deveriam fundamentar a cultura ‘nacional’. Ao estilizar o conceito de tradição, assumindo inclusive as artificialidades da cultura de consumo como parte da ‘tradição’ cultural brasileira, o tropicalismo se apropriava do passado na forma de fragmento esvaziado de conteúdo específico: samba, baião, temas esquerdistas, violas. Eram apenas elementos entre outros possíveis e válidos: boleros, valsas, temas ‘cafonas’, arranjos vanguardísticos, música aleatória, poesia concreta, rock, e outros tantos”.

³¹ Vale a pena citar uma fala de Elis Regina sobre a Jovem Guarda, transcrita por Lunardi (2011, p. 49): “De volta ao Brasil, eu esperava encontrar o samba mais forte do que nunca – ela confessou. O que vi foi essa submúsica, essa barulheira que chama de iê-iê-iê, arrastando milhares de adolescentes que começam a se interessar pela linguagem musical e são assim descaminhados”.

um novo tipo de questionamento iniciado pelos tropicalistas: de que forma combater a ditadura a partir de sua realidade político-econômica? A indústria cultural e o conceito de arte massificada eram dados concretos do período, e cabia ao artista utilizar, da melhor maneira possível, esses elementos não mais para conscientizar o “povo” de suas necessidades ou de seu papel “revolucionário”, mas para fazer a crítica do seu próprio período histórico que, afinal, marcava as possibilidades de sua produção musical.

As possibilidades anteriormente abertas pelo Tropicalismo davam o tom daquilo que se produziria no país nos anos seguintes. O resgate, proporcionado pela produção dos tropicalistas, de estilos e formas musicais “esquecidos” - propositalmente ou não, pouco importa – pelos que se postavam como autênticos artistas da MPB, aliado à inserção de uma gama sem fim de outros elementos, dariam o tom da produção musical nacional pós-Festivais. Pode-se dizer que a sigla MPB adquire novo significado após as mudanças postas em prática pelos tropicalistas: tem-se um mosaico popular brasileiro, uma mistura de estilos e movimentos fragmentados que, postos em conjunto, refletiam as características adquiridas pela música brasileira. Esse mosaico musical, cuja interligação seria possível através da atuação da indústria cultural, representava o produto no qual a MPB havia se configurado após as transformações internas sofridas durante sua institucionalização. O campo musical que se pretendia moderno era, na realidade, manifestação concreta das mudanças pós-modernas que se visualizavam na sociedade brasileira, mediado, para o bem e para o mal, pelas transformações sociais perpetradas pelo mercado de consumo de bens culturais no país.

Não se pode negar a importância que a indústria cultural teve nesse processo³². Dialeticamente, ao mesmo tempo em que representava, em termos comerciais, a vontade do regime em controlar as formas culturais às quais a sociedade brasileira tinha

³² Tal processo já se observava durante a época dos Festivais de Música. Segundo Napolitano (2001, p. 313), “Enquanto a indústria fonográfica aperfeiçoava ainda mais sua relação institucional com os festivais para sondar públicos, criar novas demandas e incorporar tendências musicais tornadas ‘moda’, as empresas de televisão inflacionavam a tela com a organização de inúmeros festivais da canção. Percebendo que a demanda por esse tipo de programa crescia, em prejuízo dos programas musicais seriados, as televisões procuraram controlar todas as fases de sua organização, na expectativa mesmo de consolidá-los como um gênero televisivo de maior estabilidade no tempo”. Percebe-se uma clara relação entre a organização e transmissão dos Festivais e o sucesso comercial das músicas apresentadas, já que tais eventos possibilitavam a apresentação de artistas de diversos estilos, ao contrário de programas voltados para tipos de músicas específicos que, no final, delimitavam as oportunidades de surgimento de novos – e rentáveis – nomes no campo musical brasileiro.

acesso³³, abria espaço para artistas contrários ao projeto político da própria ditadura³⁴. Este jogo de concessões, que não ficava imune à censura imposta pelo regime, foi parte constituinte da produção musical brasileira durante grande parte do período da ditadura. Se, por um lado, o surgimento de novos músicos, possibilitado, em grande medida, pelos debates estético-ideológicos do final dos anos 60, refletia o abrangente escopo musical adquirido pela MPB, por outro, aqueles artistas que ficaram marcados como expoentes da vertente engajada da música brasileira continuaram sob intensa vigilância dos órgãos de controle. A censura se impôs como elemento delimitador da dinâmica do mercado, cerceando a produção artística e o seu consumo. Tratava-se de uma realidade, de certa forma, inexistente durante a época dos Festivais, cujo sucesso comercial não estava atrelado ao apoio a uma ou outra corrente ideológica. Como mostrou Napolitano (2001), a MPB – e não apenas ela, mas toda a produção musical nacional do período – estava entre “o fórum e a feira”, ou entre aquilo que o artista queria cantar e aquilo que o público queria ouvir. Em termos comerciais, para os que organizavam as competições dos Festivais de Música pouco importava o conteúdo do que era dito, desde que fosse dito de uma maneira que contemplasse o crescente mercado de bens culturais.

³³ Segundo Stroud (2000, p. 94): “Os generais estavam determinados a introduzir uma sofisticada rede de comunicações em todo o país que atuaria como um anexo de seu programa político de autoritarismo centralizado e que também seguiria os padrões já estabelecidos por redes de comunicações nos países de capitalismo avançado daquele período. Tudo era parte de uma estratégia de modernizar o Brasil e criar a imagem de um país que deveria ser levado a sério pela comunidade internacional. A televisão foi selecionada para exercer papel central nessa revolução no campo das comunicações; e para este fim a EMBRATEL foi criada em 1965, estabelecendo 24 centros televisivos em cidades de médio e grande porte para monitorar a programação e a distribuição”. A tradução é minha; no original, “The generals were determined to introduce a sophisticated communication network nationwide to act as an adjunct to their political program of centralized authoritarianism as well to create a communication system of a similar standard to those of the advanced capitalism nations at the time. All this was part of the ongoing strategy to modernize Brazil and create the image of a nation to be taken seriously by the international community. Television was selected to play a pivotal role in this communications revolution; and to this end EMBRATEL was created in 1965, establishing twenty-four television centers in large and medium-sized Brazilian cities to monitor programming output and distribution”.

³⁴ É válido fazer menção à citação de uma propaganda utilizada em artigo de Napolitano (2010, p. 389): “Na propaganda de aparelho de som da alta tecnologia, publicada na revista *IstoÉ*, em 23 de junho de 1977, lia-se a seguinte chamada: ‘Para ouvir canções de protesto contra a sociedade de consumo, nada melhor do que um Gradiente financiado em 24 vezes’”. A propaganda traz elementos interessantes de análise: primeiro, verifica-se que as grandes empresas, embora ligadas ao modelo econômico da ditadura, possuíam certo nível de autonomia em relação não apenas a seus próprios produtos como também à sua forma de divulgação; segundo, há uma tentativa clara de reforçar na sociedade brasileira a noção de prazer individual e consumo, já que um aparelho de som podia ser comprado em 24 vezes, situação que facilitava a aquisição deste bem; e terceiro, reforça a ideia de que a ditadura havia, de fato, fechado os espaços públicos de contestação, pois o aparelho de som, instalado na casa de cada um, permitia que o indivíduo, e talvez seu círculo íntimo, escutasse as tais canções de protesto. O ato de indignar-se, mediado pelo mercado, encerrava-se na própria pessoa, escutando sozinha aquilo que anteriormente era dito para grandes plateias e multidões.

Mas o que sobrara no cenário musical brasileiro após o fim da “feira”? No caso do rock, teremos, como citado no caso dos Mutantes, uma tentativa de criar uma espécie de contracultura nacional, fruto não apenas do cenário internacional, mas também da ressaca sofrida pela cultura brasileira após o AI-5; o cerceamento dos espaços públicos de discussão e confronto com o regime, bem como a repressão política e cultural exercida de maneira sistemática pela ditadura abriram espaço para questionamentos distintos daqueles da época dos Festivais. A ideia de revolução cantada em verso e prosa fora violentamente extirpada pelos militares, e o que sobrara dela parecia não encontrar mais espaço no cenário cultural brasileiro. O vácuo causado por essa eliminação seria preenchido por questionamentos voltados para temas menos abrangentes, mas nem por isso menos políticos. Segundo Dias (2004, p. 102), ao tratar das possíveis revoluções que se colocavam frente à juventude no período: “Revolução social *versus* revolução comportamental. Caminhos que se excluíam – quem fosse de esquerda não deveria consumir drogas, uma coisa de alienado; enquanto para o *hippie*, política era um jogo sujo e desprezível, e a grande missão era transformar a própria vida”. A confusão entre o engajamento e a alienação, o posicionamento político e o desbunde marcaram sobremaneira a década de 1970, pois criou-se a idéia de que qualquer luta por mudanças comportamentais não era algo revolucionário, já que não tinha a intenção de modificar politicamente a sociedade – no caso do Brasil, as drogas eram vistas como instrumento de alienação porque retiravam a possibilidade de luta contra a ditadura. No entanto, no contexto citado por Dias, as drogas, em especial as alucinógenas, eram parte de uma experiência que abria as “portas da percepção”, as quais levavam o indivíduo a questionar a si próprio e a tudo a seu redor. O rock foi o principal meio utilizado para expressar os novos posicionamentos na década de 1970; além dos Mutantes, cuja obra deu início a esses temas, duas outras bandas merecem destaque: os Novos Baianos e os Secos e Molhados.

Formado pelos músicos Pepeu Gomes, Moraes Moreira, Luiz Galvão, Paulinho “Boca de cantor” e Baby Consuelo no final dos anos 60, os Novos Baianos realizaram, tanto na parte estética como no terreno comportamental, uma transformação no cenário musical brasileiro. Mesclando ritmos nacionais, como o samba, com as guitarras roqueiras de Pepeu Gomes, o grupo construiu um repertório cuja classificação possível girava em torno da palavra contestação. Seu estilo musical representava não apenas uma ruptura, mas uma desconstrução do que se conhecia até então; de certa forma, era uma

continuação do que a Tropicália havia feito no final da década anterior. Exemplo disso é a canção “Samba da minha terra”, gravada originalmente por Dorival Caymmi em 1957, que possui duas partes nitidamente distintas; no começo, algo que resgata um ritmo tipicamente brasileiro; em seguida, o uso das guitarras cria um ambiente roqueiro, modificando o estilo escutado até aquele momento. Outras canções, como “Preta pretinha”, e “Besta é tu”, juntam estilos como uma espécie de colagem sonora cujo objetivo era construir uma sonoridade distinta do que era produzido naquele momento.

Mais do que nas músicas, os Novos Baianos ousaram em suas atitudes, criticando através de suas ações o conservadorismo instalado no país desde o golpe de 1964. Segundo Dias (2004, p. 108-109),

Os Novos Baianos, Luiz Galvão, Moraes Moreira, Paulinho Boca de Cantor, Baby Consuelo e Pepeu Gomes, *mandavam* ver produzindo um som que bebia direto na fonte da contracultura e no tropicalismo, combinado com suingue e malandragem. Eles não só embalam os sonhos da geração pé-na-estrada, como também *entraram de sola* no movimento *hippie*, vivendo em comunidade “[...] num amplo apartamento em Botafogo, com suas guitarras, baterias, almas e bagagens. Nos cômodos eles armaram tendas de panos coloridos, e cada um tinha a sua ‘casa’, cuidava dela, recebia seus amigos, namorava, ficava sozinho. Elétricos, lisérgicos, canábicos e talentosíssimos, os Novos Baianos faziam música dia e noite, tinham incontáveis amigos e a geladeira sempre cheia – e sempre vazia”.

O grupo representava, através de suas ações, o tipo de inconformismo surgido na década passada em torno dos valores tidos como normais pela sociedade; a vida em comunidade, com regras definidas entre seus integrantes, em pleno momento de maior rigidez da ditadura militar, significava assumir um posicionamento amplamente contestatório. Embora não fosse feita à sombra de determinada postura ideológica, como fora recorrente na década de 1960, a contestação das comunidades alternativas surgidas nos anos iniciais da década de 1970 em relação ao sexo, às drogas e às atitudes tinha um objetivo claramente político, como outra banda do mesmo período iria demonstrar no palco.

O grupo Secos e Molhados teve uma carreira meteórica; lançou seu primeiro disco em 1973, o segundo em 1974, e em 1975 o vocalista Ney Matogrosso decidiu

seguir carreira solo. A banda inovou em vários aspectos, sendo dois fundamentais para entender sua importância para o cenário cultural do período: o primeiro, baseado na mistura entre letras que beiravam o poético e sons que iam do vira português (como em “O vira”) ao rock; o segundo, talvez o mais importante, tinha como base a imagem do grupo em si, com suas roupas, sua maquiagem e o jeito que o vocalista Ney Matogrosso realizava sua performance no palco. Segundo Baiana (1980, p. 143),

Mas a base mesmo, a pedra de toque e a própria essência do grupo e provavelmente o fator número um de seu sucesso – é o lado visual, o uso de uma certa androginia, casual na medida em que não é uma bandeira, um argumento, mas um dos muitos lados de “poder reinventar tudo, a cara, as roupas”, que João Ricardo coloca.

O objetivo primordial é um só, claro, flagrante: chamar a atenção de uma platéia altamente massificada, usar do insólito visual para chocar, alertar e, a partir disso, descobrir (...).

Os Secos e Molhados, com sua atitude no palco, as danças com conteúdo claramente sexual de Ney Matogrosso e suas maquiagens ambíguas traziam à tona um questionamento direto à sociedade brasileira, calcada em elementos altamente conservadores. Embora não fizesse críticas abertas ao regime, a postura dos integrantes da banda ressaltava suas críticas à sociedade que, através especialmente de sua classe média, sustentava a ditadura. Segundo o próprio Ney,

Sempre fui muito recatado, mas descobri que, com aquela maquiagem, liberava um lado meu mais agressivo, contestador. O Brasil era um país careta, submetido a uma ditadura militar agressiva. Claro que fiquei surpreso com a repercussão. Eu sabia que estava provocando. Volta e meia recebia ameaças. Cheguei a receber informações, antes de subir no palco, de que seria assassinado naquela noite. Queriam que eu entrasse em carros que nunca entrei. Uns carros que apareciam para me apanhar na saída do teatro. Diziam que era para me proteger³⁵.

Mais do que chocar a plateia, a intenção do grupo era fazê-la refletir sobre o que estava vendo, numa experiência que englobava não apenas a música, mas a apreciação

³⁵ MATOGROSSO, Ney. Entrevista para a revista TPM. Disponível no site http://www2.uol.com.br/neymatogrosso/imp_jan07_01.htm. Consultado em 18 de dezembro de 2014.

das letras e do que viam no palco. Através da provocação aos seus ouvintes os Secos e Molhados buscavam conscientizar seu público; contra qualquer ranço autoritário, os integrantes do grupo se colocavam como autênticos libertários, cujas posições atingiam um grau extremamente politizado quando confrontadas com os costumes conservadores enraizados na sociedade brasileira. O ecletismo presente na obra das duas bandas era permeado, em medidas distintas, pelo rock; mais do que um estilo musical, ele se tornara parte de um estilo comportamental, sendo utilizado como elemento constituinte de uma forma distinta de contestação. Não se tratava de simplesmente tentar reproduzir no país experiências culturais que haviam surgido em outros países, como Woodstock, por exemplo³⁶; os Novos Baianos e os Secos e Molhados buscaram, o primeiro grupo em maior medida, aliar de maneira mais efetiva a relação entre música e comportamento, característica que nascera junto com a explosão do rock 'n' roll nos Estados Unidos.

Além das bandas citadas anteriormente, dois outros artistas também representam o ciclo que o rock teve no país na década de 1970: Raul Seixas e Rita Lee. Raul talvez represente o artista que melhor traduziu o rock em termos nacionais. Enquanto cantor e compositor, ele tinha músicas que abrangiam duas grandes vertentes do estilo: de um lado, trazia todo o ritmo do *rockabilly* dos anos 50; de outro, realizava uma mistura de ritmos, transformando o estilo estadunidense em algo à brasileira que refletia sua própria sociedade. Exemplo máximo desse conjunto musical que era sua obra está presente na canção “Let me sing, let me sing”, apresentada no VII Festival Internacional da Canção da Rede Globo, em 1972; Raul conseguiu juntar aspectos básicos do rock, como as guitarras e o ritmo contagiante, que chama as pessoas para a dança, com características da música brasileira, ao trocar as guitarras pelo baião no meio da canção.

A letra de “Let me sing, let me sing” reflete o ambiente político e cultural do país no período; ao pedir que lhe deixassem cantar seu rock 'n' roll e fosse embora, Raul Seixas pede passagem para sua música e seu estilo, sem nenhum tipo de censura. Ao cantar “Não quero ser o dono da verdade / Porque a verdade não tem dono não”, o

³⁶ Embora alguns festivais de música no período tenham trilhado o mesmo caminho daquele tipo de evento, como mostra Santos (2010, p. 129): “Outro evento explicativo da cena musical *underground* dos anos 1970 foi o Festival de Águas Claras, realizado em janeiro de 1975 na cidade de Iacanga, interior de São Paulo. Além desse primeiro, houve mais três edições: em 1981, 1983 e 1984. Conhecido como ‘Woodstock Brasileiro’, esse primeiro evento contou com a participação dos Mutantes – já sem Rita Lee e Arnaldo Baptista, Som Nosso de Cada Dia, Terreno Baldio, Apokalypsis, Walter Franco, Ursa Maior, Jorge Mautner, Rock da Mortalha, O Terço, etc. Esse festival sinalizou no Brasil o ambiente da contracultura, com prevalência do pacifismo e da busca pelo amor”.

compositor se mostra contra qualquer tipo de autoritarismo que possa lhe impedir de se expressar. Sua fala não se volta apenas aos militares no poder, mas a qualquer grupo que pudesse ser contra seu estilo roqueiro; como uma provocação, Raul não apenas coloca o título da música em inglês, mas abusa do idioma em diversos momentos, gritando frases como “Let me sing, let me sing, let me sing my rock ’n’ roll / Let me sing, let me swing, let me sing my blues and go”, ou ainda “Let’s do it one more time, go!”. Se lembrarmos que alguns anos antes tudo que vinha dos Estados Unidos era considerado parte do “imperialismo ianque”, a postura de Raul Seixas vai de encontro ao posicionamento que muitos grupos de esquerda defendiam na década anterior. Em outro momento, ele canta: “Não vim aqui querendo provar nada / Não tenho nada pra dizer também / Só vim curtir meu rockizinho antigo / Que não tem perigo de assustar ninguém”, desconstruindo a imagem do artista engajado, que tem algo a dizer.

Raul Seixas desenvolveu nos anos 1970 uma carreira que se inseriu nas mudanças pelas quais a juventude e os movimentos de oposição à ditadura passavam; se por um lado ele criticava abertamente os hippies da década anterior, por terem sido tão facilmente cooptados pelo sistema capitalista, por outro ele se mostrava contrário ao posicionamento das esquerdas tradicionais, cujo autoritarismo sobre o indivíduo era tão maléfico como aquele posto em prática pela ditadura. Raul procurava com suas letras e atitude libertária incentivar comportamentos que, juntos, pudessem modificar a sociedade, mas sem qualquer atitude autoritária sobre as pessoas; talvez a frase que melhor sintetize seu pensamento é “Faz o que tu queres pois é tudo da lei”³⁷. Seu projeto de Sociedade Alternativa³⁸ representava uma tentativa de sair do controle do sistema, ou fugir de suas regras. O cantor lutava para não ser classificado a partir de estereótipos, como afirma em sua canção “Metamorfose Ambulante”:

Prefiro ser essa metamorfose ambulante

Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante

Do que ter aquela velha opinião formada sobre tudo (...)

³⁷ A frase não é de Raul Seixas; ela foi tomada de Aleister Crowley, nascido na Inglaterra em 1875 e cujos escritos sobre magia e ocultismo tiveram importante influência em Raul durante parte de sua trajetória artística.

³⁸ Sobre este ponto, ver BOSCATO, Luiz Alberto de Lima. *Vivendo a sociedade alternativa: Raul Seixas no panorama da contracultura jovem*. Tese de Doutorado, USP, 2006.

Eu quero dizer agora o oposto do que eu disse antes

Eu prefiro ser essa metamorfose ambulante³⁹.

Em certo sentido, o artista buscava uma liberdade que, inalcançável em termos políticos e por meio da ação coletiva, devia ser encontrada por outros meios. Por ser uma ação que partia de uma tomada de consciência do indivíduo em relação ao seu próprio poder de contestação, ela gerava a possibilidade de que a noção de liberdade surgisse em qualquer lugar, através de qualquer pessoa. Raul deixa isso claro na canção “Mosca na sopa”

Eu sou a mosca que pousou em sua sopa

Eu sou a mosca que pintou pra lhe abusar

Eu sou a mosca que perturba o seu sono

Eu sou a mosca no seu quarto a zumbizar⁴⁰

A imagem da mosca como algo que incomoda e está sempre presente realça a importância das atitudes individuais como possibilidades de contestação à ordem vigente. A repressão imposta pela ditadura poderia atingir um ou outro “subversivo”, mas tratava-se de um sentimento que parecia estar incutido nas pessoas, e que por isso possibilitava que sempre surgisse alguém para dar continuidade à contestação, como pode ser observado em outro trecho da canção:

E não adianta vir me dedetizar

Pois nem o DDT pode assim me exterminar

Porque você mata uma

³⁹ Música “Metamorfose Ambulante”, lançada no disco *Krig-ha, Bandolo!*, pela gravadora Philips em 1973. A letra foi consultada no site <http://letras.mus.br/raul-seixas/48317/> em 05 de novembro de 2015.

⁴⁰ Música “Mosca na sopa”, lançada no disco *Krig-ha, Bandolo!*, pela gravadora Philips em 1973. A letra foi consultada no site <http://letras.mus.br/raul-seixas/48320/> em 05 de novembro de 2015.

Se Raul Seixas ficou marcado, além de “maluco beleza”, como espécie de pai do rock nacional, a maternidade do estilo ficou a cargo de Rita Lee. Integrante da formação original de Os Mutantes, a cantora lançou-se em carreira solo a partir de divergências musicais e criativas com os outros integrantes do trio. Embora seus primeiros discos como artista solo não tenham tido tanto sucesso – *Build Up*, de 1970; *Hoje é o primeiro dia do resto da sua vida*, de 1972; e *Atrás do porto tem uma cidade*, de 1974, esse com a banda Tutti Frutti –, o lançamento do álbum *Fruto proibido*, em 1975, marcou não apenas uma nova fase na carreira da cantora, mas também um importante elemento de afirmação do desenvolvimento do estilo roqueiro no cenário cultural nacional.

“Dançar para não dançar” é a música que abre o disco, e sua primeira estrofe é clara em relação àquele tempo de perseguição política e “patrulha ideológica”⁴² em torno do papel que o artista deveria ter contra o regime:

⁴¹ Música “Mosca na sopa”, lançada no disco *Krig-ha, Bandolo!*, pela gravadora Philips em 1973.

⁴² A questão da patrulha ideológica esteve no centro do debate artístico e cultural brasileiro a partir de final da década de 1970, especialmente após a publicação de uma entrevista com o cineasta Cacá Diegues no jornal O Estado de São Paulo em 31 de agosto de 1978. No texto, Diegues discute em especial a questão da liberdade de criação do artista frente a qualquer projeto ideológico que se sobrepunha a um projeto estético. Segundo o próprio Diegues, em entrevista publicada após o texto de 1978: “Sendo mais objetivo, eu estava preocupado não só com a cobrança que era feita a certos artistas, como também com todas as tentativas de supervalorização de um determinado produto cultural a partir de algumas características superficiais, aparentes, que fechavam com posições políticas. Isso estava me preocupando, como me preocupa até hoje. Na medida em que o país se democratiza (pelo menos aparentemente) e algumas camadas da população podem se manifestar mais livremente, eu vejo uma tendência no sentido de uma supervalorização de formas aparentes, superficiais, da manifestação política através da obra de arte. Hoje me preocupo muito mais com essa tentativa de restauração política e cultural que é uma tentativa de abrir a porta da ditadura com a chave da nostalgia e que eu considero um fenômeno gravíssimo do ponto de vista político-cultural”. Jorge Mautner, em outra entrevista, faz uma análise mais direta sobre a origem do problema: “Bem, em termos de Brasil, a Patrulha Ideológica vem do CPC. Ela deve vir dos centros mais dogmáticos que começaram a dizer que a arte tinha que ser uma arte revolucionária, uma arte marxista, uma arte engajada, não alienada. Com esse começo de dogmatização, a arte começou a ser controlada. (...) A Patrulha Ideológica assusta muito porque a grande revolução, não uma revolução linear, é a revolução sexual, a revolução de espírito. E mais, a Patrulha Ideológica é a visão do embuste, do poder estabelecido dentro da esquerda. Eles são agentes, eles são poderosos agentes soviéticos”. As duas entrevistas foram publicadas em Pereira e Hollanda (1980, p. 17 e p. 124-125). Fernando Gabeira, ao retornar ao país após anos de exílio, discutiu alguns pontos sobre este assunto em entrevista concedida à Heloisa Buarque de Hollanda e Carlos Alberto Messeder: “Talvez exista uma tendência em fazer críticas, mas eu vejo isso como Patrulha Ideológica, como expressão e a extensão de uma luta política e vejo isso com muita simpatia. Se alguém, amanhã, vier me dizer: ‘Você é o cara que usa tanga’, eu direi: ‘Uso, e o fato de eu usar tanga e você ser contra é um problema político, vamos discutir’. De maneira que tudo o que se refere às questões que estão enfiadas nesse tópico Patrulhas Ideológicas, ou se refere à política corporal, ou se refere a uma política de relação da classe média com o movimento operário, que tem de ser discutida em termos políticos. Se as críticas que são chamadas ‘críticas ideológicas’ forem colocadas num nível alto de discussão, acho que pode ser uma coisa positiva

Dance, dance, dance

Gaste um tempo comigo

Não, não tenha juízo

Dê-se ao luxo de estar sendo fútil agora⁴³

A pretensa futilidade à qual a cantora se refere pode ser vista como uma resposta às tais patrulhas que grupos mais engajados faziam em relação à obra de músicos que não tinham o objetivo de atingir diretamente a ditadura. No entanto, a questão de dançar representava uma saída possível em tempos de fechamento e repressão; a liberdade para dançar ou fazer algo que trouxesse a sensação de estar livre era não apenas uma possibilidade, mas uma necessidade. A liberdade do indivíduo, embora fosse uma atitude que não proporcionava a ideia de união de todos em torno, digamos, de um objetivo político no sentido estrito, marcava um posicionamento frente ao ambiente repressivo do cotidiano. Em outra estrofe, a artista deixa isso evidente:

Dance, dance, dance

Faça como Isadora

Que ficou na história

Por dançar como bem quisesse⁴⁴.

O “dançar como bem quisesse” marcava o ponto central de uma atitude de afronta e confronto em um tempo em que ir contra comportamentos pré-estabelecidos

para nós”. A entrevista foi publicada em Gaspari, Hollanda e Ventura (2000, p. 142). Ainda sobre este assunto, escreve Ridenti (2000, p. 220): “Esse tipo de cobrança política levou Cacá Diegues a criticar, em 1978, o que chamou de *patrulhas ideológicas* esquerdistas. A expressão popularizou-se nos meios artísticos e intelectuais, foi encampada por Caetano Veloso, Gilberto Gil e outros, dando origem até a um livro sobre o tema, com depoimentos de vários artistas e intelectuais, das mais diversas correntes (Pereira e Hollanda, 1980). Henfil respondeu, criando o termo *patrulha odara*, em referência à canção *Odara*, de Caetano, que interpretava como alienada e alienante. Num contexto de abertura política, em que o campo das artes já estava dominado pela indústria cultural, o tema das *patrulhas* foi moda na imprensa durante uma temporada”.

⁴³ Música “Dançar pra não dançar”, lançada no disco *Fruto Proibido*, pela gravadora Som Livre em 1975. A letra foi consultada no site <http://letras.mus.br/rita-lee/79672/> em 05 de novembro de 2015.

⁴⁴ Música “Dançar pra não dançar”, lançada no disco *Fruto Proibido*, pela gravadora Som Livre em 1975.

podia ser punido como um crime. Uma possível tentativa de viver – e sobreviver – neste tipo de situação era fazer das próprias atitudes situações de questionamento; em outro sentido, divertir-se proporcionava um sentimento de libertação, algo que poderia abrir novos caminhos, conforme o trecho seguinte: “Sinta o corpo / Você está solto / E pronto pra vir...”⁴⁵.

Estar solto – tanto para dançar no ritmo da música como não estar preso nas dependências de algum presídio da ditadura – proporcionava o sentimento de poder fazer aquilo que se queria fazer; significava, em um contexto autoritário, desafiar as regras impostas pelo próprio sistema, bem como outras regras de comportamento impostas por outros grupos. Na canção “Agora só falta você”, do mesmo álbum, a artista deixa tal posicionamento ainda mais claro:

Um belo dia resolvi mudar

E fazer tudo o que eu queria fazer

Me libertei daquela vida vulgar

Que eu levava estando junto a você⁴⁶

Novamente a questão da liberdade se colocava frente ao indivíduo na forma de escolhas individuais e de sua própria atitude. A vida vulgar, calcada em um comportamento que representava seguir determinadas regras de conduta, era deixada para trás frente à decisão individual de buscar o próprio prazer, sentimento que, se era visto por alguns como alienante, no fundo era a representação de um comportamento questionador, como mostra o trecho a seguir: “E em tudo que eu faço / Existe um porque”⁴⁷.

O porquê, se não representava algo para os demais, tinha total sentido para quem realizava determinada ação. Além disso, tal comportamento ressaltava o prazer que se

⁴⁵ Música “Dançar pra não dançar”, lançada no disco *Fruto Proibido*, pela gravadora Som Livre em 1975.

⁴⁶ Música “Agora só falta você”, lançada no disco *Fruto Proibido*, pela gravadora Som Livre em 1975. A letra foi consultada no site <http://letras.mus.br/rita-lee/48495/> em 05 de novembro de 2015.

⁴⁷ Música “Agora só falta você”, lançada no disco *Fruto Proibido*, pela gravadora Som Livre em 1975.

tinha ao ser livre para agir de acordo com suas vontades e de acordo com sua consciência:

No ar que eu respiro

Eu sinto o prazer

De ser quem eu sou

De estar onde estou⁴⁸

Mas a busca por prazer e liberdade, ao mesmo tempo em que denota a satisfação do indivíduo com sua situação, expressava também o problema que a falta da noção de grupo gerava em cada um. Daí a frase cantada por Rita Lee logo após o trecho citado acima, uma espécie de chamamento que completaria o ciclo de busca por liberdade e prazer: “Agora só falta você”. A busca individual só se tornaria completa se acolhesse outras pessoas, algo que o rock parecia fazer, como a música “Esse tal de Roque Enrow” demonstra. Construída como uma espécie de diálogo entre uma mãe, preocupada com as decisões de sua filha, e um “doutor”, a canção trata de dois tópicos importantes para se entender o quê representava o estilo na vida de muitos jovens do período: primeiro, o conflito geracional entre pais e filhos, que poderia também ser traduzido como o conflito cultural entre duas visões acerca do papel que a música brasileira deveria ter; e segundo, o fato de que o estilo musical havia se transformado de passageiro em permanente no cotidiano de uma parcela da juventude do período. Transformar o rock ‘n’ roll no personagem “Roque Enrow”, “alguém” que surgia para desvirtuar a filha, satiriza o comportamento dos que viam o estilo como algo nocivo que vinha de fora e que tirava as pessoas do caminho “correto”, tanto comportamental como político.

O sentimento sobre o rock construído pelos outros fica claro quando a artista canta o seguinte trecho:

Quem é ele? Quem é ele?

⁴⁸ Música “Agora só falta você”, lançada no disco *Fruto Proibido*, pela gravadora Som Livre em 1975.

Esse tal de Roque Enrow

Uma mosca, um mistério.

Uma moda que passou.

Ele! Quem é ele?

Isso ninguém nunca falou⁴⁹

O rock podia ser isso ou aquilo, mas ninguém sabia ao certo o que de fato ele era; a cantora buscava descaracterizar a opinião dos que eram contra o estilo a partir do desconhecimento deles sobre o que de fato representava o rock. Tratava-se, ao mesmo tempo, de um discurso que tentava desconstruir o gênero musical a partir da ignorância sobre ele. A própria mãe, que tinha como uma de suas opiniões o fato dele ser uma moda, admite posteriormente que o estilo não era tão passageiro como se supunha:

Ela dança o dia inteiro

Doutor!

E só estuda prá passar

E já fuma com essa idade

Doutor!

Desconfio que não há

Mais cura prá esse tal de:

Roque Enrow!⁵⁰

A “doença” do rock, que havia contaminado sua filha a ponto de transformá-la em um caso preocupante, não tinha cura, pois já tinha infestado parcela considerável daqueles jovens que cresciam sob a ditadura. Tanto em termos comportamentais como

⁴⁹ Música “Esse tal de Roque Enrow”, lançada no disco *Fruto Proibido*, pela gravadora Som Livre em 1975. A letra foi consultada no site <http://letras.mus.br/rita-lee/48508/> em 05 de novembro de 2015.

⁵⁰ Música “Esse tal de Roque Enrow”, lançada no disco *Fruto Proibido*, pela gravadora Som Livre em 1975.

forma de escape da dura realidade que os cercava, o estilo firmava-se aos poucos como forma de expressão ligada à juventude – ou parte dela, pelo menos. O artista de rock, coisa passageira na carreira dos músicos da Jovem Guarda e parte integrante do grande mosaico tropicalista, começava a se firmar com Raul Seixas e Rita Lee; a cantora mostra essa faceta na canção “Corista do rock”:

Disseram que o palco não é mais aquele lugar

Mas do jeito que a gente me olha de frente

Como eu vou parar?

Pois eu sou corista num grupo de rock

Que tem pra valer

Um ponto de vista que não se limita

De ser ou não ser

Prefiro ser os dois⁵¹

O uso da palavra corista para caracterizar a cantora de rock elevava o estilo a outro patamar; como alguém que fazia parte de um coro, ou ainda que liderava o coro, ela se colocava como porta-voz de um grupo de seguidores que repetia o que ela dizia, pois acreditava naquilo. O palco tornava-se o local da “pregação” e, embora violado pelas atitudes de censura da ditadura, configurava-se como elo entre o artista e seu público. Criava-se um ambiente de troca entre a plateia, que olhava o artista de frente, e o músico que utilizava a música tanto para se expressar como para cantar o que seus seguidores queriam ouvir. Não cabiam nessa relação atitudes de doutrinação, pelas quais o artista se posicionava de uma maneira ou de outra e impunha a seu público seu próprio ponto de vista; entre o “ser ou não ser” isto ou aquilo, a cantora se colocava como intérprete das mais variadas visões e versões, em um comportamento que, em vez de limitar, libertava. No trecho abaixo a cantora reafirma seu compromisso contra o tipo de patrulha cultural que alguns tentavam impor:

⁵¹ Música “Corista de rock”, lançada no disco *Entradas e Bandeiras*, pela gravadora Som Livre em 1976. A letra foi consultada no site <http://letras.mus.br/rita-lee/82881/> em 05 de novembro de 2015.

Não venha me dizer do meu compromisso

Com isso ou aquilo

Se o que a gente quer

Não deixa de ser um belo motivo

Pra se festejar de modo indiscreto

O que vai nascer⁵²

A artista procurava deixar claro que não aceitaria nenhum tipo de questionamento ou imposição sobre seu modo de ser ou de pensar; além disso, sua posição ilustrava a ideia de querer “festejar de modo indiscreto”, ou seja, sem pudor ou qualquer outro tipo de censura, aquilo que estava por vir. Um posicionamento válido e possível numa época em que qualquer tipo de conagração e qualquer opinião podiam ser vistos como subversivos. Nesse sentido, ao artista cabia, em um primeiro momento, lutar para poder se expressar e se fazer ouvir:

O que eu era ou sou por enquanto

É tudo aquilo que eu digo e canto

Com um pouco de espanto

Num palco ou num canto⁵³

O que o artista era ou havia se tornado era justamente aquilo que ele expressava, pois a liberdade de se expressar era o que marcava seu posicionamento político e ideológico frente à repressão. O espanto era natural em situações de censura e perseguição, mas não devia impedir quem cantava de se expressar no palco, para multidões, ou em algum canto, para alguns poucos ouvintes.

⁵² Música “Corista de rock”, lançada no disco *Entradas e Bandeiras*, pela gravadora Som Livre em 1976.

⁵³ Música “Corista de rock”, lançada no disco *Entradas e Bandeiras*, pela gravadora Som Livre em 1976.

Nesse sentido, percebe-se que a forma de viver o estilo musical que se cantava tornara-se tão ou mais importante quanto o próprio conteúdo das canções. Assim, o uso do rock como forma de expressão se enquadrava na proposta apresentada pelos artistas citados anteriormente; ao mesmo tempo, percebe-se que o rock tornara-se parte constituinte da obra desses músicos, algo que refletia a cena musical brasileira da década de 1970. Mesmo com a permanência de muitos nomes da década anterior no campo da MPB – e os antigos tropicalistas enveredaram por este caminho, em maior ou menor escala –, ficava evidente que novos artistas surgiram e incorporaram estilos alternativos à cultura brasileira, grande parte deles ligado ao rock, ou a uma derivação dele.

Fruto desta mistura de estilos musicais que inundou o mercado fonográfico nacional na década é o surgimento de inúmeros novos artistas oriundos do Nordeste, como Fagner e Belchior, dentre outros, que começavam a se firmar no cenário do período. Segundo Morelli (2009, p. 82-83), ao retratar o tipo de música feita por esses artistas:

Na verdade, a música desses novos compositores-intérpretes de MPB, vindos do Nordeste do Brasil para São Paulo ou para o Rio de Janeiro nos anos iniciais da década de 1970, não deixava de refletir as influências da música típica de sua região de origem, ainda que misturadas a inúmeras outras influências musicais de origens as mais diversas – inclusive, para a maioria deles, a forte influência da chamada música jovem internacional, principalmente do *rock and roll*.

Percebe-se que o rock, aos poucos, assumia importante papel enquanto elemento constitutivo da obra de uma nova geração de músicos nacionais. Não se pode, no entanto, afirmar que o estilo alcançou o auge na década de 1970 no Brasil, embora houvesse artistas que enveredaram de forma clara por este gênero musical, como os anteriormente citados. O vácuo representado pelo fim do Tropicalismo – ou poderíamos dizer pela sua inserção no conjunto maior da MPB –, aliado ao tipo de censura cultural e política imposta pelo regime a artistas mais visados, possibilitou o desenvolvimento de novas formas de se fazer música no país a partir da confluência de distintos gêneros e estilos. O rock, nesse contexto, apresentou-se como uma das possibilidades para a

configuração do cenário musical na década, abrindo novas possibilidades anteriormente iniciadas pela Jovem Guarda e pelos tropicalistas.

No cenário internacional, no entanto, o surgimento do punk, a partir da segunda metade da década de 1970, serviu como elemento representativo de crise e renovação do rock. A explosão do movimento na Inglaterra, com bandas como os Sex Pistols e The Clash, abriu um leque de possibilidades não apenas no cenário musical anglo-saxão, mas também no cenário brasileiro, como analisaremos no próximo capítulo.

3 – O papel do punk como antessala do BROCK (1975-1982)

O que havia sido imaginado como uma grande festa para comemorar o jubileu de prata do reinado de Elizabeth II no Reino Unido no ano de 1977 foi, no campo da música internacional, marcado pelo lançamento da música “God save the Queen”, de uma banda formada por filhos da classe operária inglesa¹. Os Sex Pistols surgiram aos olhos do público no ano de 1975, quando assinaram contrato com a gravadora EMI e lançaram a canção “Anarchy in the UK”, que retratava de maneira direta os sentimentos de uma juventude que não acreditava nas promessas de um sistema econômico que só lhes proporcionava pobreza e miséria:

I wanna be anarchy

And I wanna be anarchy

Oh, what a name

And I wanna be anarchist

I get pissed, destroy²

Anarquia era a resposta oferecida pela banda à situação econômica e social da Inglaterra do período. Tratava-se de uma atitude, como a própria letra demonstra, cujo intuito era destruir as bases de um sistema que proporcionara aquela realidade mas que, ao mesmo tempo, dependia do próprio sistema para se fazer ouvir. O contrato com a EMI, uma das grandes gravadoras britânicas, reafirmava o caráter ambíguo que o punk carregaria consigo durante sua curta existência: tratava-se de um movimento contrário ao que existia, mas que, ao mesmo tempo, necessitava dos elementos que criticava para

¹ Os integrantes dos Sex Pistols na época do lançamento da música eram Steve Jones, Paul Cook, John Rotten e Sid Vicious. Rotten e Vicious tornaram-se a imagem não apenas da banda, como do movimento punk; suas atitudes representavam nos palcos o que o punk queria passar ao mundo: rebeldia, destruição, inconformismo. Vicious tornou-se ele próprio a imagem iconoclasta do punk, morrendo de overdose de heroína em 1979.

² Em tradução livre, “Eu quero ser anarquia/ E eu quero ser anarquia/ Oh, que nome/ E eu quero ser anarquista/ Fico bravo, destruo”. Música “Anarchy in the UK”, lançada como *single* pela gravadora EMI em 1976.

ter sucesso. Tal ambiguidade está presente em outro trecho da canção: “I am an antichrist, I am an anarchist / Don’t know what I want / But I know how to get it”³.

É interessante notar que mais importante do que ter um objetivo – que, afinal de contas, era desconhecido – era a maneira que se agia para alcançá-lo. Em outras palavras, a atitude era fundamental, mas o que se conseguiria com ela parecia não ter tanta importância. Daí poder afirmar que o punk, embora iconoclasta em sua essência, não propôs nada que substituísse aquilo que se queria destruir; a destruição já citada anteriormente era a evidência de uma posição que, embora crítica, nada tinha de revolucionária. A utilização de uma grande gravadora, símbolo da indústria cultural fonográfica, como meio de se fazer alguma crítica somente era viável a partir dos interesses econômicos da própria gravadora. Tais interesses, no entanto, entrariam em choque com o moralismo da sociedade inglesa da época: após participarem de um programa da rede BBC no final de 1976 no qual os membros da banda mostraram em rede nacional a face do movimento⁴, a EMI rompeu o contrato com os Sex Pistols no

³ Em tradução livre, “Eu sou um anticristo, eu sou um anarquista/ Não sei o que quero/ Mas sei como consegui-lo”.

⁴ A banda havia sido convidada a se apresentar no programa *Today*, apresentando por Bill Grundy. O evento é narrado por Miller (1999. p. 329-330): “Dirigindo-se à banda, Grundy colocou uma questão óbvia: ‘Vocês são sérios?’. ‘Sim, claro’, respondeu Glen Matlock com uma falsa seriedade. ‘Vocês são sérios?’. ‘Mmmmm’. Confuso e sem saber como prosseguir, Grundy começou de novo: ‘Beethoven, Mozart, Bach e Brahms estão todos mortos...’. ‘São todos nossos heróis’, desdenhou Lydon. ‘Achem que eles fazem a cabeça de outras pessoas?’ disse Grundy. Lydon, resmungando, quase inaudível, “Bem isso é problema deles’. Grundy: ‘É o quê?’. Lydon: ‘Nada. Uma palavra rude. Próxima questão’. Uma palavra hostil: isso era algo que podia ser levado adiante. Grundy pediu a Lydon que falasse mais alto. O que ele havia dito? Lydon respondeu. ‘Merda’. Grundy desafiou Steve Jones a ‘dizer algo escandaloso. Jones: ‘Seu filho da puta’. Grundy: ‘Vamos lá, de novo’. Jones: ‘Seu filho da puta nojento’. Grundy: “Que rapaz inteligente’. Jones: ‘Seu canalha filho da puta’. Grundy: ‘Bem isso é tudo por hoje...’. Como um momento histórico frente a nossos olhos, essa transmissão patética dificilmente pode ser comparada a grandes eventos do rock ‘n’ roll das décadas de 1950 e 1960, quando primeiro Elvis Presley e depois os Beatles incendiaram vastas audiências nos Estados Unidos e na Inglaterra. Como comparação, poucas pessoas viram os Sex Pistols no programa *Today*. Mas não importava. Um tabu moderno havia sido violado. Profanidades haviam sido indiscriminadamente televisionadas. Pior que isso, haviam sido ditas em um período do dia – a hora do chá – quando inocentes crianças poderiam estar vendo televisão”. A tradução é minha; no original: “Addressing the band, Grundy popped an obvious question: ‘Are you serious?’. ‘Oh yeah’, answered Glen Matlock with mock earnestness. ‘You are serious?’. ‘Mmmmm’. Bemused and evidently uncertain how to proceed, Grundy began again: ‘Beethoven, Mozart, Bach, and Brahms have all died...’. ‘They’re all heroes of ours’, sneered Lydon. ‘Suppose they turn other people on?’ parried Grundy. Lydon, muttering, was barely audible: ‘Well that’s just their tough shit’. Grundy: ‘It’s what?’. Lydon: ‘Nothing. A rude word. Next question’. A rude word: now there was something to run with. Grundy asked Lydon to speak up. What had he said? Lydon complied. ‘Shit’. Grundy next challenged Steve Jones to ‘say something outrageous’. Jones: ‘You dirty bastard’. Grundy: ‘Go on, again’. Jones: ‘You dirty fucker’. Grundy: ‘What a clever boy!’, Jones: ‘You fucking rotter!’. Grundy: ‘Well that’s it for tonight...’. As a moment of history in the making, this pathetic telecast scarcely stands comparison with the great rock and roll events of the Fifties and Sixties, when first Elvis Presley and then the Beatles electrified vast audiences of viewers in America and England. By comparison, virtually no one had seen the Sex Pistols on the *Today* show. It didn’t matter. An elemental modern taboo had been

começo de 1977 dada a péssima publicidade que o evento teve; para o grupo, porém, isso pouco importava: além de marcarem sua posição em rede nacional (e os músicos sabiam que, por representarem um novo produto no meio musical, muito de seu valor de mercado vinha da imagem que vendiam para seu público), os Pistols ganharam cerca de 40000 libras de multa com a rescisão do contrato. Nacionalmente conhecidos, não levaria muito tempo para que conseguissem novo acordo com uma gravadora, A&M Records que, como a EMI, rompeu o contrato após 10 dias de sua assinatura, rendendo mais 75000 libras para a banda.

Finalmente um novo contrato foi assinado com a Virgin Records, pela qual foi lançado o single “God save the Queen”, a versão punk do hino britânico. Numa época em que a monarquia inglesa era uma instituição amada e idolatrada por grande parte da população, espécie de reserva moral do país, lançar um ataque tão contundente à rainha representava, em certa medida, profanar algo tido como puro e intocável. Indiferentes a todo o entusiasmo criado com a comemoração do jubileu de prata, os Pistols cantaram de forma direta o que pensavam sobre aquele símbolo:

God save the Queen

Her fascist regime

It made you a moron

A potential H bomb⁵

A música não poderia começar de maneira mais direta: seguindo o protocolo das comemorações, a banda saúda a rainha, mas não pelos mesmos motivos dos demais. Dada a experiência europeia com os regimes fascistas do período entre guerras, talvez não haja comparação pior do que a feita por eles. Parece claro que se trata de uma analogia sem sentido, mas para alcançar seu objetivo isso pouco importava; a acusação era válida porque proporcionava o tipo de ataque que os Pistols queriam fazer: as

violated. Profanities had been indiscriminately televised. Even worse, they had been uttered at an hour – teatime – when innocent children might well be listening”.

⁵ Em tradução livre: “Deus salve a Rainha/ Seu regime fascista/ Ele o transformou em um idiota/ Uma potencial bomba H”. Música “God save the Queen”, lançada como *single* pela gravadora Virgin Records em 1977.

instituições que se mostravam como representantes de uma sociedade forjada na democracia, na liberdade e no igualitarismo simplesmente não eram nada disso. O Estado de bem-estar social não trouxera mudanças sociais para todos, deixando aos mais pobres todo o ônus da manutenção de suas falsas promessas. Ao mesmo tempo, no entanto, em que transformava as pessoas em “idiotas”, que pareciam acreditar no que lhes era oferecido, o sistema estabelecido fornecia as bases para que os indivíduos pudessem tomar consciência de sua situação e atacá-lo frontalmente, como o movimento punk fazia.

Mas a posição representada pela banda era, no mínimo, contraditória; atacar a rainha, alguém que na verdade não possui poder nenhum no sistema político britânico, representava, ao mesmo tempo, a miopia do movimento e sua clareza ao observar o que se apresentava como alternativa naquele momento. Tal fato fica claro no seguinte trecho da música:

God save the Queen

She ain't no human being

There is no future

In England's dreaming⁶

O fato de dizer que a rainha não era um ser humano podia chocar pessoas mais sensíveis que viam na monarca um símbolo de retidão, alguém que se colocava acima de disputas políticas, mas o fundamental da análise da banda sobre seu próprio período histórico residia no fato de afirmarem que não existia futuro nos sonhos da sociedade inglesa. Em outros termos, na verdade não existia futuro para qualquer sociedade parte do sistema capitalista, como descreve Gallo (2010, p. 288):

O tom apocalíptico da fala punk, que a princípio não comportava aspirações políticas formais e institucionais, ao menos não aquelas já conhecidas, denunciava, entretanto, a podridão da

⁶ Em tradução livre: “Deus salve a Rainha/ Ela não é um ser humano/ Não há futuro/ Nos sonhos da Inglaterra”.

sociedade, na medida em que nela a vida se desenha como aceitação da miséria e da opressão. O fundamento desta recusa deve-se, então, à constatação de que as promessas sobre um reino de bem estar social no futuro, jamais se realizarão numa sociedade de consumo e de prazeres edênicos, na verdade desfrutados por poucos. A estética punk que privilegia o sujo, o escuro, a violência, visa representar o produto mais puro da civilização moderna enquanto dejetos. O mundo em que vivemos, então, é experimentado como distopia. Não há felicidade, nem futuro, e ao contrário do que cultivavam os hippies na sua esperança pela harmonia vindoura, o punk adere à revolta, ao desespero e à tristeza profunda como marcas distintivas.

O mote punk de que não existia futuro para a sociedade em que viviam representava não apenas uma visão objetiva de seu próprio tempo, mas também sua incapacidade de buscar algo que a substituísse. Nesse sentido, a destruição proporcionada pelo discurso de bandas como os Sex Pistols concentrava-se nos símbolos de um sistema que, no fundo, nada mais eram do que isso: apenas símbolos que, se destruídos, seriam substituídos por outros. O que estava por trás de tais símbolos permanecia intacto, sendo que apenas sua superfície era criticada. Uma análise esclarecedora, embora posterior, do período e do próprio movimento punk foi feita pelo artista David Bowie na gravação do programa VH1 Storytellers, da emissora VH1, em agosto de 1999; antes de apresentar a canção “China Girl”, Bowie narra um episódio ocorrido em Berlim, cidade em que viveu durante a segunda metade da década de 1970:

Eu me lembro de uma manhã após uma noite particularmente maluca em que nós dois nos encontramos em uma cafeteria que costumávamos frequentar para discutir os eventos da noite anterior, e Iggy, ou Jim, contou sobre um evento extraordinário. Ele disse que havia ido a um clube punk... era o aniversário da construção do muro, uma noite que você com certeza se lembraria, e ele havia ido a um clube punk onde acontecia uma festa de aniversário, e eles construíram uma réplica exata do muro de Berlim, e à meia-noite 50 punks selvagens e alucinados se jogaram nesse muro e o destruíram com suas bocas, dentes e punhos. Mas ele disse que o que aconteceu depois foi o que mais o impressionou porque depois que tudo isso aconteceu, depois que eles destruíram o muro, havia pequenos grupos nos cantos chorando copiosamente, as lágrimas escorrendo em seus rostos. Eu pensei que aquilo era algo tocante, e uma memória real de Berlim, pelo menos da Berlim que eu conheci naquela época⁷

⁷ A tradução é minha; no original: “I remember one morning after a particularly mischievous night out we both met up at a coffee bar we used to frequent and discuss the doings of the night before, and Iggy, or Jim, related the most extraordinary event. He said he had been to a punk club... it was the anniversary of

Embora narrado mais de duas décadas após seu acontecimento, o evento serve como uma maneira de se entender o que era parte da atitude punk; a destruição de uma réplica do muro representava o fato de que o movimento, por incapacidade ou impossibilidade, focava suas ações em símbolos, e não nos objetos ou situações reais através dos quais tais símbolos eram configurados. Toda a selvageria destinada ao ataque ao muro de mentira não estava direcionada ao próprio muro ou ao que levaria à sua construção. Mas como afirma Bowie, o mais interessante era o pós-ataque: o choro copioso dos punks após seu ato marcava o fato de que, conscientemente ou não, eles sabiam que sua atitude de afronta não surtiria efeito nenhum. O muro feito por eles próprios poderia ter sido derrubado naquela noite e naquele lugar, mas o muro real, cuja destruição estava fora de seu alcance, permaneceria intacto, bem como toda a estrutura econômica e política que o mantinha em pé.

A atitude niilista do movimento punk era marcada pelas ações dos integrantes e seguidores das bandas, algo que constituía não apenas elemento de ligação entre eles, mas também algo que os diferenciava do que vinha sendo produzido no campo da música rock. Os temas encarnados pelos hippies da década anterior, aliados aos experimentalismos musicais e à celebração da música pela música das bandas do rock progressivo da década de 1970 foram tão combatidos quanto a própria sociedade que proporcionou a transformação dos artistas de rock em grandes investimentos da indústria fonográfica; em um estudo pouco conhecido, publicado logo após a eclosão do movimento punk, Pedrosa e Souza (1983, p. 10) tratam desta relação dos punks com o rock produzido até então:

Quanto ao público, este sentia o distanciamento cada vez maior da essência do *rock 'n' roll*: o conteúdo dessas bandas já não mais se identificava com os valores e estilos de vida da grande maioria dos jovens, tanto os de classe média (sendo que parte desta já em vias de proletarização) como os de classe popular. Os temas mais abordados pelos principais grupos de *rock* dessa época

the building of the wall, a night you must remember, and he went to a punk club that was holding an anniversary party, and they built an entirely accurate replica of the Berlin wall, and at stroke of midnight 50 savage mented punks let on this wall and tore it to pieces with their mouths and teeth and fists. But he said it was the aftermath that was the most affecting because after all this had happened, they demolished the wall, there were small groups standing around in the corners pitifully crying, tears streaming down their faces. I thought that was an incredibly moving thing, and a real memory of Berlin, the Berlin I knew at the time, anyway”.

A apresentação está disponível em <https://www.youtube.com/watch?v=1jymvDe03A8>. Consultado em 30 de março de 2015.

foram viagens oníricas, misticismo desembocando algumas vezes no terror, a consciência cósmica, o intimismo, construções épicas, tudo isso banhado por milhares de instrumentos sofisticados, efeitos visuais, até de raio *laser*, enquanto que a realidade dos jovens não era essa pois ao invés de possuírem *limousines*, gravadoras e mansões como os *superstars*, eles viviam o desemprego, a falta de perspectiva de vida, de lazer e a violência nas ruas.

O inconformismo e a atitude de ataque eram dirigidos a tudo aquilo que não fizesse parte do ambiente social e do cotidiano dos que seguiam o punk; percebe-se, então, a necessidade de se criar uma série de símbolos e elementos de sociabilidade que constituiriam as características do movimento e que seriam utilizados como forma de relacionamento entre os membros dos grupos e de distinção entre eles e os outros. Nesse sentido, a caracterização se daria, em um primeiro momento, através do vestuário dos punks, algo que os diferenciaria do resto da sociedade que tanto criticavam e queriam destruir. Jaquetas de couro, roupas rasgadas, *piercings*, correntes no pescoço, cabelos arrepiados, moicanos, suásticas, tatuagens e outros símbolos se transformaram em elementos de reconhecimento: membros de uma mesma gangue se vestiam de forma distinta de membros de outra gangue, mesmo que tivessem em comum o fato de serem adeptos do punk rock. Sobre a questão da identidade entre os jovens punks, escrevem Pedroso e Sousa (1983, p. 15):

O posicionamento rebelde contra a sociedade consumista e moralista, a ligação com o *punk-rock* e a falta de lazer fez surgir a identificação entre os indivíduos, se apegando a comportamentos e linguagem, ou seja, a um universo simbólico. Essa identificação, além de funcionar como resposta ao repúdio da sociedade pelas idéias e atitudes *punks*, consolida uma postura que tem como fator mais importante a integridade para que os seus valores fossem preservados, contra a tentativa de fazer moda pelos meios de comunicação e como forma de dar prosseguimento à sua contestação.

Vê-se assim um processo de delimitação e definição do estilo *punk* desembocando na identidade *punk*, baseada essencialmente numa postura violenta, anárquica, onde a ideia de *punk* passa a ter o sentido de podre, sujo, escrachado.

A formação das *gangs* se deu como uma forma de assegurar uma coesão e uma organização para preservar e legitimar a identidade, provocando uma socialização desta e por isso mesmo exigindo uma definição mais explícita da postura *punk*.

A estética punk dizia tanto sobre o estilo musical quanto sobre o estilo de vida que o acompanhava, o que, de certa forma, servia como elemento de distinção entre os que simplesmente se vestiam como punks e os que viviam como punks. Nota-se que a moda que surgia era, em certa medida, absorvida por parte da juventude do período que, no entanto, mantinha distância dos demais elementos comportamentais do movimento. A indústria fonográfica utilizou essa distinção entre estar punk e ser punk na década de 1980, quando as características menos perigosas e revoltadas do movimento foram transferidas às bandas da chamada *new wave*, mistura musical que deveu parte importante de sua imagem e sua moda aos punks da década anterior.

Ser punk significava levar ao extremo as características que marcavam as relações entre os indivíduos adeptos do movimento, tanto do lado dos músicos como do lado da plateia. Segundo Friedlander (2006, p. 357),

Outras reações às exortações provenientes da música e do palco vieram na forma de dança, ou o que Robert Christgau chamou de “porrada voadora”. Com o *ethos* machista da classe trabalhadora, os jovens da plateia se lançavam na pista de dança, parando a cada quatro ou cinco minutos para uma troca de socos rápida com seus companheiros punk. (...) Neste mundo turbulento de provocações e energia física, banda e público cimentaram seu relacionamento como membros de uma mesma comunidade. Interessante observar que este fenômeno assemelhava-se ao que aconteceu com as bandas de San Francisco nos anos 60, só que o meio foi agressivo e violento em vez de filosófico e caloroso.

A menção aos anos 60 feita por Friedlander é interessante pois demonstra a diferença básica existente entre a atitude punk e a juventude da década anterior; se a geração “flower power” pautava-se pela busca de uma nova forma de sociabilidade baseada no amor ao próximo, na busca de um novo tipo de sociedade e na abertura da mente para novos tipos de experiências sensoriais, o movimento punk estava focado apenas na negação do real, como se este tipo de ataque simplesmente bastasse para colocar-se à parte do que acontecia a seu redor. Afirmar que não havia futuro, através de gritos ensandecidos, agressões verbais e físicas, parecia ser o suficiente para uma juventude que vivia o recrudescimento conservador de sua sociedade e que se via como negação daquilo que criticava, como os Sex Pistols mostraram em outro trecho da canção “God save the Queen”:

Don't be told what you want

Don't be told what you need

There's no future

No future, no future for you

(...)

When there's no future

How can there be sin

We're the flowers

In the dustbin

We're the poison

In your human machine

We're the future

Your future⁸

Além de frases que incitavam seus ouvintes a não se conformarem com os desejos e vontades de outros, já que não havia futuro e, por isso mesmo, não podia haver pecado que seria condenado posteriormente, vale ressaltar a imagem que a banda fazia de si própria e, por conseguinte, do movimento que representava. De forma categórica afirmavam não haver futuro, mas, ao mesmo tempo, afirmavam que eles eram o futuro, não apenas dos que escutavam a canção, mas de todos. Ou seja, ao se colocarem como o futuro perante uma sociedade para a qual não havia futuro algum, os punks negavam sua própria condição de possíveis agentes da mudança permanecendo, assim, como parte integrante do mesmo sistema que buscavam criticar e, sem saber de que maneira, destruir. Talvez o que melhor sintetizou o posicionamento punk frente à

⁸ Em tradução livre: “Não aceite que te digam o que você precisa/ Não aceite que te digam o que você precisa/ Não há futuro/ Sem futuro, sem futuro para você/ Quando não há futuro/ Como pode haver pecado/ Nós somos as flores/ Em sua lata de lixo/ Nós somos o veneno/ Na sua máquina humana/ Nós somos o futuro/ Seu futuro”. É interessante notar o paralelo que se cria com a geração anterior dos hippies, quando a banda afirma que eles eram as flores na lata de lixo; como se sabe, a geração dos hippies ficou mundialmente conhecida por seu pacifismo, sendo o uso de flores algo comum para demonstrar esta posição. Ao afirmar que eram as flores na lixeira, os Sex Pistols declaravam que o movimento hippie não servia como sua forma de expressão.

sua sociedade seja a gravação da música “My way”, versão de Paul Anka da canção francesa “Comme d’habitude”, anteriormente gravada por Frank Sinatra e Elvis Presley, lançada pelos Sex Pistols em 1978, com o baixista Sid Vicious nos vocais⁹. Vale notar que a versão mais conhecida de Elvis para a música havia sido lançada em 1977, dois meses após a morte do cantor, como *single* póstumo; se a versão dos Sex Pistols desconstruía, por sua atitude punk, noções como autenticidade, show business e o próprio punk, o vídeo de Elvis servia como imagem da decadência do rock que, pela fama, pelo dinheiro e pelos excessos, havia encontrado seu fim melancólico – tanto Elvis como o estilo que o cantor representava – pela regravação de sucessos de outros tempos.

Como autêntico *crooner*, Sid Vicious aparece na tela em uma apresentação na famosa casa de show Olympia, em Paris, sendo logo ovacionado por uma plateia que mistura senhores e senhoras da aristocracia francesa e jovens que parecem saídas de alguma apresentação dos Beatles durante a *beatlemania* da primeira metade da década de 1960. Com um andar ao mesmo tempo displicente e irônico, vestindo terno branco, calça de couro e ostentando uma corrente em seu pescoço, Vicious começa a cantar de maneira quase ininteligível, como se estivesse bêbado, fora de tom em alguns momentos, enquanto a música é tocada em um ritmo lento, criando um estranhamento entre o cantor e a própria melodia. Enquanto canta, a plateia aplaude aquilo que parece ser uma apresentação memorável. O gestual do cantor também causa certa estranheza, pois as caretas e gestos que ele faz nada têm a ver com a maneira como Sinatra e Elvis se apresentavam.

Em determinado momento, no entanto, o ritmo muda, com a introdução das guitarras e a aceleração características do punk; a forma de cantar também se modifica, com a letra sendo em alguns momentos gritada pelo artista. A transformação no palco, que no fundo representa a maneira punk de se fazer música, é aplaudida em especial pelas mulheres presentes na plateia, tanto as mais jovens como as representantes da velha aristocracia.

Embora contida durante grande parte do tempo, se comparada com os shows punks em que as bandas interagiam com a plateia de maneira violenta, a apresentação

⁹ O vídeo da música pode ser visto no site <https://www.youtube.com/watch?v=HD0eb0tDjIk>. Consultado em 31 de março de 2015.

termina com o artista revelando sua essência punk frente àquela audiência que parecia não saber o que fazia ali: enquanto a música continua tocando, Vicious tira um revólver do bolso de seu paletó e começa a atirar na direção dos que o aplaudiam segundos antes, matando inclusive uma das fãs mais deslumbradas com seu desempenho. Ao final, ele joga o revólver no chão, entre as flores atiradas em sua direção durante a música, faz alguns gestos e sobe as escadas ao fundo do palco, dando as costas para o público e para a câmera¹⁰.

Ao analisarmos o vídeo e a música, podemos verificar alguns aspectos que marcaram o movimento musical punk, bem como sua relação com a indústria fonográfica; a escolha da canção exprime de maneira clara a imagem que se queria passar à sociedade. O título faz menção à atitude dos músicos ligados ao movimento punk de mostrar que agiriam, em qualquer situação, de acordo com suas próprias vontades e desejos, não se importando com as possíveis reações dos demais. A letra como um todo parece se encaixar perfeitamente na atitude centrada no indivíduo e em suas próprias ações, como pode ser observado em alguns trechos:

But through it all, when there was doubt,

I ate it up, and spit it out.

¹⁰ Grossberg (1986, p. 59) faz uma interessante análise da versão dos Sex Pistols para a canção: “Como podemos analisar o efeito do punk como uma resposta à pós-modernidade? Podemos começar analisando o que, em minha opinião, é a mais emblemática de todas as canções punks - Sid Vicious (e os Sex Pistols) cantando ‘My Way’. A música é composta de duas partes: primeiro, uma versão completamente horrível (maravilhosa!) e desafinada da música original de Sinatra que reduz sua honestidade e sinceridade ao absurdo e à artificialidade; segundo, uma versão completamente punk (rápida, barulhenta, grotesca, etc) na qual a letra claramente reflete a violência e o horror do ‘meu jeito’ no mundo contemporâneo. O objetivo da música, seu efeito, não é substituir uma versão pela outra, ou oferecer a reescrita punk como a nova expressão autêntica. A óbvia paródia da primeira parte representa tanto a versão ausente de Sinatra e a versão punk como igualmente problemáticas, igualmente indecisas. A canção transforma o punk em apenas outro estilo, outra escolha musical. Alguém pode agora também fazer uma cópia da versão de Sid Vicious - uma corrente sem fim de signos em que não há sentido autêntico e expressão sincera”. A tradução é minha; no original, “How then are we to understand punk’s effect as a response to postmodernity? We might begin by considering what is, in my opinion, the most emblematic of all punk songs – Sid Vicious (and the Sex Pistols) singing ‘My Way’. The song is composed of two parts: first, a thoroughly awful (wonderful!) and off-key cover of Sinatra’s original version which reduces the latter’s honesty and sincerity to absurdity and artificiality; second, a thoroughly punk version (fast, noisy, grotesque, etc.) in which the lyrics clearly reflect the violence and horror of ‘my way’ in the contemporary world. The point of the song, its effect, is not to substitute one version for another, or to offer the punk rewrite as the new authentic expression. The obvious parody of the first part renders both Sinatra’s absent version and the punk version equally problematic, equally undecidable. The song makes punk into just another style, another musical choice. Someone can now do a cover of Sid Vicious’s version as well – an endless chain of signs with no point at which some authentic meaning and sincere expression are given”.

I faced it all, and I stood tall,
And did it my way
(...)
For what is a man, what has he got,
If not himself, then he has not
To say the things he truly feels,
And not the words of one who kneels¹¹

Através da escolha de uma canção que ficara famosa na voz de grandes intérpretes, os Pistols mostravam sua atitude de desprezo em relação ao que parecia socialmente estabelecido; ao desvirtuar o sentido da canção, fosse através da interpretação de Vicious, fosse por sua performance no vídeo, a banda deixava à vista de todos sua visão de mundo e sua relação com a indústria do entretenimento. As concessões ao comercialismo existiam, mas seriam feitas de acordo com a vontade dos músicos. Eles não estavam ali para mudar o mundo, não seguravam alguma bandeira política através da qual conscientizariam a sociedade de seus próprios erros e males; o punk, pelo menos a versão desta banda, colocava-se como elemento de distúrbio e estranhamento. O choque causado pela interpretação de uma canção que nada tinha a ver com a estética do movimento fica claro quando Vicious simplesmente atira na plateia, matando os que o aplaudiam. Mesmo obtendo sucesso comercial e de público, a banda agia de acordo com seus próprios interesses; nada mais punk do que eliminar aqueles que fizeram do punk um sucesso.

Além de retratar a importância da atitude como elemento de construção da imagem da banda, a música é, em certa medida, seu próprio epitáfio. Ao cantar o trecho abaixo, Vicious deixava claro que o punk estava morto, e que suas ações passadas seriam seu testamento para o futuro:

¹¹ Em tradução livre: “Mas através de tudo, quando havia dúvidas/ Eu mastiguei e cuspi tudo/ Eu enfrentei tudo, e permaneci de pé/ E fiz o que quis/ Pois o que é um homem, o que ele tem/ Se não ele mesmo, ele nada tem/ Dizer as coisas que ele realmente sente/ E não as palavras de alguém que se ajoelha”. Música “My Way”, lançada como *single* pela gravadora Virgin Records em 1978.

And now the end is near,
And so I face the final curtain.
My friend, I'll say it clear,
I'll state my case, of which I'm certain¹²

O estilo que parecia ter chegado ao fim com o começo da década de 1980, no entanto, não se restringira apenas aos Sex Pistols; a mesma Inglaterra que fora palco da ascensão e queda de uma estética niilista e violenta seria também o celeiro de uma vertente politizada do punk, cuja principal banda foi The Clash. Formada em 1976, a banda teve como formação clássica Joe Strummer nos vocais e guitarra, Mick Jones na guitarra, Paul Simonon no baixo e Topper Headon na bateria. O primeiro álbum da banda, lançado em 1977 com o título *The Clash*, embora classificado como representante do movimento punk, apresentava características distintas do Sex Pistols, tanto em termos musicais como em conteúdo: em vez de roupas rasgadas e da atitude de confronto e choque, a banda buscou construir um repertório que retratava de maneira mais aprofundada o colapso social e econômico que marcava a Inglaterra do período. Na canção “White Riot”, por exemplo, há uma espécie de chamamento para que as pessoas se rebelem contra a ordem estabelecida:

Black people gotta lot a problems
But they don't mind throwing a brick
White people go to school
Where they teach you how to be thick
An' everybody's doing
Just what they're told to
An' nobody wants
To go to jail!¹³

¹² Em tradução livre: “E agora que o fim está próximo/ E eu encaro a cortina final/ Meu amigo, vou deixar claro/ Vou expor meu caso, do qual estou certo”. Música “My Way”, lançada como *single* pela gravadora Virgin Records em 1978.

O “convite” era feito em especial à comunidade branca, visto que os negros, também explorados, pareciam ter consciência de que algo devia ser feito em relação à sua situação. Nota-se um problema de raça que, no entanto, não se restringia à ideia de classe, já que a música era direcionada justamente aos brancos que não detinham o poder; os negros são citados como indivíduos que já haviam tomado consciência de sua situação e que não tinham muito a perder, ao contrário dos brancos, que, mesmo tendo pouco, não queriam ir para a prisão por questionarem a ordem. O discurso da banda é claro e direto, em relação ao que se devia fazer e contra quem se devia rebelar:

All the power's in the hands
Of people rich enough to buy it
While we walk the street
Too chicken to even try it¹⁴

Embora fosse, ainda, uma crítica pouco contundente e, em certa medida, sem muita substância, a posição da banda se distanciava daquela dos Sex Pistols, pois está presente na canção não apenas um sentimento de que algo estava errado, já que o movimento punk como um todo deixava isso bem claro; mas, em vez de simplesmente afirmar que não existia futuro, ou que eles eram anarquistas e queriam anarquia, os membros do The Clash, ao lançar o chamamento para a revolta, deixavam claro que sua posição inseria-se em um contexto de mudança do sistema estabelecido. Segundo Friedlander (2006, p. 362):

O Clash, através de suas letras e do ativismo político, escolheu apresentar sua crítica ao imperialismo, ao racismo e a um sistema econômico abusivo em termos pessoais e políticos

¹³ Em tradução livre: “Negros têm vários problemas/ Mas eles não se importam em jogar um tijolo/ Brancos vão para a escola/ Onde te ensinam a ser idiota/ E todos estão fazendo/ O que lhes é ordenado/ E ninguém quer/ Ir para a cadeia”. Música “White Riot”, lançada no álbum *The Clash*, pela gravadora CBS em 1977. A letra foi consultada no site <http://www.azlyrics.com/lyrics/clash/whiteriot.html> em 27 de outubro de 2015.

¹⁴ Em tradução livre: “Todo o poder nas mãos/ De pessoas ricas o suficiente para comprá-lo/ Enquanto andamos nas ruas/ Com medo de tentar”. Música “White Riot”, lançada no álbum *The Clash*, pela gravadora CBS em 1977.

concretos, em oposição ao ódio inconsciente e não direcionado refletido nas situações e histórias chocantes dos Pistols. Os Pistols se contentavam em atacar e expor; o Clash quis exercer algum impacto em seu público.

Eles criticavam não apenas o posicionamento daqueles que nada faziam para quebrar o modelo no qual estavam inseridos, mas também o modelo em si, fosse pela doutrinação ensinada nas escolas, fosse na figura dos que comandam as engrenagens do sistema. A análise da banda foi além na canção “I’m so bored with the USA”, do mesmo álbum, na qual a crítica voltava-se contra a política internacional dos Estados Unidos:

Yankee dollar talk

To the dictators of the world

In fact it’s giving orders

An’ they can’t afford to miss a word¹⁵

A menção ao poder econômico dos Estados Unidos e sua relação com a manutenção de ditadores ao redor do mundo, subservientes às suas ordens, realçava quem, de fato, devia ser atacado. Tratava-se de uma análise mais elaborada mas que, no entanto, não oferecia, ainda, saídas objetivas sobre o que se podia fazer, além de indicar o que devia ser combatido. Como a própria banda afirma em outro trecho: “I’m so bored with the USA/ But what can I do?”¹⁶.

A relação da banda com o movimento punk seria modificada nos dois álbuns seguintes, sendo que o disco lançado em 1979, intitulado *London Calling*, revelaria um grupo que não se colocava mais como apenas mais um expoente daquele estilo musical. Através da experimentação com estilos tão distintos como rock, swing, *rockabilly*, entre

¹⁵ Em tradução livre: “Dólar americano fala/ Com os ditadores do mundo/ Na verdade ele está dando ordens/ E eles não podem se dar ao luxo de perder uma palavra”. Música “I’m so bored with the USA”, lançada no álbum *The Clash*, pela gravadora CBS em 1977. A letra da canção foi consultada no site <http://www.azlyrics.com/lyrics/clash/imsoboredwiththeusa.html> em 27 de outubro de 2015.

¹⁶ Em tradução livre: “Estou tão cheio dos Estados Unidos/ Mas o que eu posso fazer?”. Música “I’m so bored with the USA”, lançada no álbum *The Clash*, pela gravadora CBS em 1977.

outros, mas sem descuidar da imagem punk, presente na capa do disco, que mostra um dos integrantes quebrando sua guitarra no palco, a direção musical tomada pelo Clash representava a abertura de novos campos para as bandas do movimento. A presença de elementos do reggae jamaicano mostrava a influência dos politizados rastafáris em partes da sociedade inglesa, em especial entre os jovens da classe operária.

Percebe-se que o repertório da banda, além da diversidade musical, enveredava por questões mais abrangentes; na canção “Lost in the supermarket”, por exemplo, a banda reflete sobre o vazio que se cria dentro dos indivíduos numa sociedade baseada na ideia de consumo:

I'm all lost in the supermarket

I can no longer shop happily

I came in here for that special offer

A guaranteed personality¹⁷

O indivíduo encontrava-se inserido em uma sociedade baseada no consumo, na qual qualquer objeto podia ser transformado em mercadoria. As inúmeras propagandas veiculadas diariamente procuravam vender não apenas um produto, mas também a falsa ideia de que o consumo traria felicidade. O que a banda procurava demonstrar, no entanto, era justamente a ideia oposta: estar perdido no supermercado não significava indecisão sobre o que comprar, mas a consciência de que aquele lugar não representava nenhum tipo de resposta para os problemas econômicos e sociais de seu tempo. A sociedade de consumo procura tratar cada um como alguém com suas próprias especificidades, oferecendo produtos que poderiam se encaixar em sua individualidade. Parece óbvio, porém, que este sentimento criado a partir do consumo é falso; a “oferta especial” feita especialmente para determinada pessoa procurava criar a sensação de que o consumo deste ou daquele produto completaria o indivíduo quando, na verdade, tais “ofertas” apenas realçavam uma sociedade massificada, na qual a produção em massa

¹⁷ Em tradução livre: “Estou perdido no supermercado/ Não posso mais fazer compras feliz/ Eu vim aqui por conta daquela oferta especial/ Personalidade garantida”. Música “Lost in the supermarket”, lançada no álbum *London Calling*, pela gravadora CBS em 1979. A letra foi consultada no encarte do álbum.

de mercadorias buscava tornar iguais aqueles socialmente diferentes. O consumo torna-se não apenas uma forma de esconder a realidade, mas também de sobreviver a ela:

I'm all tuned in, I see all the programmes

I save coupons from packets of tea

I've got my giant hit discoteque album

I empty a bottle and I feel a bit free¹⁸

Mesmo estando inserido nesta sociedade, através dos programas que assistia e dos cupons de desconto que guardava, o indivíduo parecia não fazer parte dela. Seguir a moda vigente, comprando o disco com os grandes sucessos da música disco do final da década de 1970, além de ressaltar esse estranhamento em relação ao que faz – ou se vê obrigado a fazer –, ilustrava bem a ideia da inserção da cultura no sistema de produção de bens de consumo. Mesmo o punk, focado na agressividade e no combate ao *status quo*, transformara-se, ao longo de sua existência, em uma mercadoria, justamente pelo sucesso que ele havia obtido entre parcela considerável da juventude do final dos anos 70. A canção citada anteriormente retratou não apenas o sentimento do indivíduo em relação ao sistema de produção de mercadorias, mas também a visão da banda em relação à sua própria condição neste sistema. Segundo Gallo (2010, p. 288-289):

Uma atitude punk, irreverente, logo se tornou caricatural e, com a emergência de novos grupos *no wave* [sic], converteu-se também em objeto de consumo da indústria cultural de massa, revertendo todas as expectativas iniciais que o movimento havia tecido sobre si mesmo enquanto rebeldia incorruptível. Este momento foi registrado pelo documentário dirigido pelo diretor Scott Crary, “Kill Your Idols” EUA, 2003, que ele elegeu como marco destas transformações dramáticas no punk o ano de 1972, com o surgimento da banda Suicide, em Nova York. A partir disto, os novos grupos teriam abandonado os princípios fundamentais das origens do punk como uma ideologia, um espírito de rebelião, para fazer do punk um gênero, uma moda.

¹⁸ Em tradução livre: “Eu estou ligado, eu vejo todos os programas/ Eu guardo cupons de pacotes de chá/ Eu tenho meu disco de hits de discoteca/ Eu esvazio uma garrafa e me sinto um pouco livre”. Música “Lost in the supermarket”, lançada no álbum *London Calling*, pela gravadora CBS em 1979.

Uma preocupação detida no visual, a produção de uma música palatável, a presença certa nas badaladas festas de celebridades, se converteram em atitudes corriqueiras que nada apresentavam em comum com o espírito de ruptura anunciados pelos grupos dos primeiros tempos.

No caso do The Clash, parecia claro que o tipo de música que produziam era, de fato, uma mercadoria, o que não os impedia de tentar criticar o sistema através de seus próprios meios de reprodução. A sátira era um instrumento útil para que esse objetivo fosse alcançado, como podemos observar na música “Revolution Rock”; utilizando elementos da música reggae para criar um som mais palatável, inclusive com uma batida dançante, a banda esconde sua mensagem de rebelião, confundindo o ouvinte acerca de suas reais intenções. Se o título traz a mensagem sobre uma música que busca não se conformar com aquilo que estava socialmente estabelecido, a letra em si trata não do aspecto libertador e revolucionário da canção, mas da revolução que o ritmo provocava enquanto novo produto comercializado nas lojas de disco, conforme o trecho abaixo:

Everybody smash up your seats
And rock to this brand new beat
This here music mash up the nation
This here music cause a sensation
Tell your ma, tell your pa
Everything's gonna be all right
Can't you feel it?
Don't ignore it
Gonna be alright¹⁹

¹⁹ Em tradução livre: “Todos destruam suas cadeiras/ E dancem ao som desta nova batida/ Esta música mistura a nação/ Esta música causa uma sensação/ Fale para sua mãe, fale para seu pai/ Tudo vai dar certo/ Você não sente isso?/ Não ignore/ Vai dar certo”. Música “Revolution Rock”, lançada no álbum *London Calling*, pela gravadora CBS em 1979. A letra foi consultada no encarte do álbum.

Confundiam-se as atitudes em torno do que a música poderia causar; ao mesmo tempo em que afirmava que tudo daria certo, a banda cantava que as pessoas podiam quebrar suas cadeiras e que o ritmo iria misturar a nação. Tal mistura, que em princípio poderia ser entendida como a junção do rock com o reggae, podia ser lida de forma mais abrangente; ao propor algo novo a partir desta colagem de estilos, a banda deixava clara sua intenção de fundir a trajetória de luta e revolta dos dois estilos que, embora transformados em mercadoria, possuíam sentido social e político. Não se podia ignorar o fato de que eles eram um bem de consumo, mas ao mesmo tempo não se podia desconfigurar seu significado real, algo que fica claro quando o vocalista canta “Don’t ignore it”.

Colocar-se como parte da engrenagem que produzia sucessos comerciais não parecia ser um problema para a banda, visto que participar da indústria fonográfica era uma maneira de se fazer ouvir e de divulgar sua mensagem. Isso fica claro no trecho abaixo:

Any song you want
Playing requests now on the bandstand
El Clash Combo
Paid fifteen dollars a day
Weddings, parties, anything
And Bongo Jazz a speciality²⁰.

A banda admitia ser parte de um sistema econômico que transformava suas músicas e suas performances em produtos comercializáveis, mas não parecia se importar com essa situação. A ironia utilizada nesta constatação, ao afirmar que tocam em casamentos, festas ou em qualquer tipo de confraternização apenas ressaltava o fato de que eles, e o movimento musical no qual se originaram, eram parte integrante e

²⁰ Em tradução livre: “Qualquer música que você quiser/ Tocando pedidos agora no palco/ El Clash Combo/ Ganhando 15 dólares por dia/ Casamentos, festas, qualquer coisa/ E Bongo Jazz uma especialidade”. Música “Revolution Rock”, lançada no álbum *London Calling*, pela gravadora CBS em 1979.

fundamental de um modelo econômico que, ao mesmo tempo em que os transformava em mercadorias, era utilizado como meio de divulgação de sua arte e de suas ideias. Embora autores como Gallo critiquem esta posição de incorporação ao modelo vigente, outros autores, como Grossberg, caminham na direção oposta, situando o punk não apenas como um bem cultural que foi incorporado pela indústria fonográfica, mas também como estilo musical e comportamental que se formou e se desenvolveu justamente a partir de sua condição de mercadoria. Segundo Grossberg (1986, p. 58),

O que é punk? (Escute os primeiros álbuns dos Sex Pistols, The Clash ou dos Ramones). A música é alta, rápida, simples e mordaz. Mas o punk é o que ele fez e como ele fez. Primeiro, ele desafiou o controle das assim chamadas “grandes” companhias de discos que vinham, desde os anos 60, dominando o mercado de rock ‘n’ roll. Ele não era, entretanto, anti-capitalista; em grande parte, ele substituiu pequenos capitalistas pelos grandes e, se Malcolm McLaren (empresário dos Sex Pistols) é tomado como exemplo, ele utilizou técnicas capitalistas para vencer o sistema (por exemplo, os Sex Pistols foram pagos por uma série de companhias de discos sem lançar um único disco). Isso não é uma crítica: não há nada de errado em usar o rock ‘n’ roll como uma forma de trabalho e mobilidade econômica²¹.

O punk representava uma colagem de elementos tão distintos entre si, como a utilização da suástica nazista e do símbolo da anarquia ao mesmo tempo, por exemplo, que nos impedem de classificá-lo como algo autêntico. Não que isso seja um problema, pois esta falta de autenticidade simplesmente comprova a tese de que o movimento como um todo era uma mercadoria, e sabia vender-se como tal. Os Sex Pistols, juntamente com seu empresário, entendiam melhor que qualquer outro grupo a importância que a imagem tinha como elemento fundamental para a veiculação de suas músicas, e como esta imagem construída através da mídia e da indústria cultural constituía a crítica a este mesmo sistema, e não sua resignação a ele. Atacar a “falta de autenticidade” em uma sociedade em que a remodelação e o reuso de estilos

²¹ A tradução é minha; no original: “What is punk? (Listen to the first albums by the Sex Pistols, The Clash, or the Ramones). The music is loud, fast, simple and abrasive. But punk is what it did and how it worked. First, it challenged the control of the so-called ‘major’ records companies which have, since the sixties, dominated the economics of rock and roll. It was not, however, anti-capitalist; for the most part, it substituted small capitalists for big ones and, if Malcolm McLaren (manager of the Sex Pistols) is taken as an example, it used capitalist practices to beat the system (e.g., the Sex Pistols were paid by a number of record companies without ever releasing a record). This is not a criticism: there is nothing wrong with using rock and roll as a form of economic work and mobility”.

socialmente aceitos e consolidados são a base da indústria do entretenimento, transforma-se em uma discussão sem sentido e sem fim, que serve apenas para tirar o foco do problema principal: a questão da transformação da arte em mercadoria e a mercantilização de todos os aspectos da vida social do indivíduo.

As capas dos *singles* dos Sex Pistols eram feitas pelo artista Jamie Reid, cuja estética seguia o posicionamento do movimento punk sobre sua própria condição de mercadoria na sociedade pós-moderna. As colagens proporcionadas por Reid em seus trabalhos com a banda refletiam a constituição do estilo enquanto amálgama de outros estilos e enquanto reconfiguração de objetos culturais os mais distintos, a partir da pulverização e colagem de suas características. Tal abordagem fica clara quando se analisa, por exemplo, a capa do *single* “Anarchy in the UK”: a bandeira do Reino Unido, conhecida como *Union Jack*, aparece rasgada em diversos pedaços que são postos juntos com alfinetes e outros prendedores de metal. Se o punk havia surgido para destruir as convenções da sociedade inglesa, ao mesmo tempo ele se colocava como reorganizador de tais convenções, à sua maneira; daí a presença dos alfinetes como elementos de colagem da bandeira. A ideia que transparece nesta capa não é a da destruição total daquilo que o punk colocava-se contra, visto que não se tratava de – e, naquelas condições históricas, não podia ser – um movimento revolucionário que queria alterar as bases da sociedade em que estava inserido. Na questão da crítica cultural posta pelo estilo, a abordagem era a mesma; sem conseguir se impor como alternativa estrutural, o punk impunha-se, através das colagens e reconfigurações de suas músicas e de sua imagem, como crítica através da utilização do próprio meio que se propunha a criticar. Conforme Garnett (1999, p. 23),

A maneira mais direta pela qual o trabalho visual de Reid se relaciona com a música dos Pistols se dá nos termos de sua montagem, de sua pilhagem descentrada de fragmentos de detritos da cultura pop. Os Pistols tomavam seus *riffs* de um estoque de protótipos de músicas rock 'n' roll e, ao fazer isso, literalmente os destruíam, junto com os últimos vestígios de conceitos como ‘autenticidade’, ‘competência’, ‘originalidade’, ‘sentido’, ‘arte’ e ‘significado’. Reid tomou seu material do lixo popular da cultura dos tablóides e da propaganda de massa, e ele adicionou a

isso um elemento vital na forma de sua apropriação da linguagem do ‘alternativo’, ou para usar uma frase daquele período, da imprensa política ‘agit-prop’”.²²

Percebe-se que o conjunto entre música e a imagem criada a partir dela constituíam parte fundamental para se entender o movimento punk; se as bandas, e em especial os Sex Pistols, recriavam em suas canções elementos tomados do rock, alterando-os e deformando-os a partir de uma proposta estética e comercial próprias, a utilização das obras de um artista plástico servia como forma de completar o “pacote” punk, no qual estilo musical, comportamento, moda e visual se inter-relacionavam e refletiam a relação criada com outros objetos a partir de sua cópia, destruição/recriação, paródia ou descarte. Nesse sentido, o punk colocava-se como imagem perfeita daquilo que era a própria essência de sua criação: a noção de massificação da cultura, através da produção homogênea de bens culturais para consumo através do empréstimo e do deslocamento de objetos que, se em suas origens históricas e sociais podiam ser totalmente distintos entre si, na ordem do capitalismo tardio transformavam-se em inofensivos detalhes utilizados para se compor algo que parece novo, mas sem significado. Em termos musicais parecia ocorrer o mesmo processo, conforme Grossberg (1986, p. 60):

Ele utilizou cada signo como se não houvesse sentido por trás; seu lema era “Xpose”. Ele demonstrou que qualquer coisa podia ser deslocada, tratada como um fragmento sem sentido, história ou que expressasse algum tipo de sentimento. Estilo se transformou, não em uma identidade, mas em uma medida de seus efeitos. Qualquer coisa podia ser transformada em punk, qualquer coisa podia ser usada pelo punk, então punk podia ser usado e esgotado. Estava implícito nesta prática que o estilo punk era ele mesmo artificial. No entanto estilo era tudo o que o punk possuía; ele demonstrou, em suas atitudes, na sua superfície por assim dizer, que atitude, estilo e aparência são tudo aquilo que existe²³.

²² A tradução é minha; no original: “The most direct way in which Reid’s visuals relate to the Pistol’s music is in terms of their montage form, their decentered pillaging of fragments of pop-cultural detritus. The Pistols pilfered their riffs from a repository of stock rock ‘n’ roll prototypes and, in doing so, literally trashed them, along with any last vestiges of ‘authenticity’, ‘competence’, ‘originality’, ‘meaning’, ‘artiness’ and ‘significance’. Reid appropriated his materials from the trash populism of tabloid culture and downmarket advertising, and he added to this a vital element in the form of his appropriation of the language of the ‘alternative’, or to use a phrase of the time, ‘agit-prop’ political press”.

²³ A tradução é minha; no original, “It treated every sign as if there were no meaning behind it; its motto was ‘Xpose’. It demonstrated that anything could be excorporated, treated as a fragment without meaning, history or feeling. Style became, not an identity, but a measure of its effects. Anything could become

A abordagem de Grossberg leva em consideração a caracterização do punk enquanto fenômeno cultural explícito de seu próprio tempo, ou seja, o estilo, de certa forma, reproduzia as características econômicas e sociais de sua época de produção. Nesse sentido, a música produzida pelas bandas era parte integrante de algo maior, a própria imagem criada pelo movimento a partir da reprodução de elementos distintos que constituíam sua produção que, claramente, era artificial, pois os elementos culturais que a constituíam eram fruto da artificialidade de seu próprio tempo histórico que, para Fredric Jameson, refletia a noção de crise de historicidade, ou a incapacidade do sujeito de reconhecer-se como ser histórico e de reconhecer sua própria História²⁴. Frente a esta condição imposta, a juventude buscava alternativas que lhe permitissem expressar-se, não apenas através do punk, mas da música rock em geral.

Se a condição de existência do rock encontra-se inserida no contexto da pós-modernidade, como já foi descrito por Grossberg no primeiro capítulo, pode-se afirmar que seu uso reflete, em certo sentido, sua impossibilidade revolucionária²⁵. Retrato de uma sociedade em que a imagem é tudo, o rock apresenta-se para seus fãs como uma miragem, uma tentativa de unicidade em um mundo descontínuo. O estilo musical fornece a seus fãs algo etéreo, uma cortina de fumaça que se dissipa quando a música termina. Isso se torna mais claro quando analisamos concertos de rock que proporcionam, pelo prazo de duas horas, uma falsa sensação de que os que estão ali pertencem a algo maior que si próprios. Essa "falsa realidade" representa dois aspectos da sociedade pós-moderna: a incapacidade cada vez maior de se definir o que é real e o

punk, anything could be used by punk, and so punk was there to be used and used up. Implicit in this practice was the fact that punk style was itself artificial. Yet style was all that punk had; it demonstrated, in its attitude, on its surface so to speak, that attitude, style and surface is all that there is".

²⁴ Para Jameson (1997, p. 52), "Se, de fato, o sujeito perdeu sua capacidade de estender de forma ativa suas protensões e retenções em um complexo temporal e organizar seu passado e seu futuro como uma experiência coerente, fica bastante difícil perceber como a produção cultural de tal sujeito poderia resultar em outra coisa que não um 'amontoado de fragmentos' e em uma prática da heterogeneidade a esmo do fragmentário, do aleatório".

²⁵ Segundo Grossberg (2004, p. 318), "Rock 'n' roll apresenta-se como uma forma de resistência para gerações sem fé na revolução. As práticas de resistência do rock 'n' roll - sua forma política - não são nem uma rejeição direta à cultura dominante nem uma negação utópica (fantasia) das estruturas de poder. Ele se utiliza das mesmas práticas que a cultura dominante usa para resistir às formas de resistência a ela: incorporação e apropriação em um processo dialético contínuo que reproduz os limites da existência. Como sua resistência reside, no entanto, no espaço político e econômico da cultura dominante, sua revolução é apenas um 'simulacro'". A tradução é minha; no original: "Rock and roll practice is a form of resistance for generations with no faith in revolution. Rock and roll's resistance - its politics - is neither a direct rejection of the dominant culture nor a utopian negation (fantasy) of the structures of power. It plays with the very practice that the dominant culture uses to resist its resistance: incorporation and excorporation in a continuous dialectic that reproduces the very boundary of existence. Because its resistance remains, however, within the political and economic space of the dominant culture, its revolution is only a 'simulacrum'".

que é construído²⁶; e a impossibilidade de analisar criticamente as formas culturais, visto que esta "falsa realidade" apresenta-se como mera imagem, o que leva o indivíduo apenas à sua superfície²⁷. E é justamente nesta superfície que a juventude procura elementos que lhe possibilitem criar, segundo Grossberg (1983-1984), uma relação de afetividade entre seus membros; em outras palavras, se a realidade passa a ser construída a partir da imagem que se faz dela, ou a partir daquilo que ela parece ser – de sua capa, por assim dizer –, a fuga dela deve se dar a partir dessa própria superfície que é, também, constituída por uma série de fragmentos desconectados. Frente a esta situação, o rock toma para si esses elementos diversos e constitui algo próprio, que passa a ser utilizado cotidianamente por seus ouvintes como maneira de produzir suas próprias estruturas de diversão e prazer; o estilo parte da noção de fragmentação da vida cotidiana, proporcionada pela lógica do pós-modernismo, para, a partir da reunião de fragmentos, recriar-se, sendo este processo de constante recriação o que dá a seu público um sentimento de liberdade e de pertencimento a algo.

As relações de afetividade, tais como descritas por Grossberg (1983-1984), tornam-se uma resposta da juventude à ideia de que não há futuro possível numa sociedade marcada pela repetição e fragmentação da vida cotidiana. Ao contrário de Jameson (1997, p. 37), que trata da ideia de "esmaecimento do afeto na cultura pós-moderna", Grossberg busca reconhecer na lógica da pós-modernidade o desenvolvimento da afetividade como resposta necessária e possível. A juventude procura construir, através dessas relações, uma possibilidade de fuga e de fortalecimento de sua própria condição de existência e resistência nessa sociedade²⁸.

²⁶ Grossberg(1988, p. 136-137) trabalha bem a ideia da construção da realidade a partir de imagens: "Não é apenas o fato de que a realidade falha em mostrar seu significado, ou que ela não possui mais significado, mas que ela tem qualquer significado que seja dado a ela; a realidade desapareceu na forma de imagens. (...) Não é apenas uma questão de como a mídia representa a realidade (se ela reflete ou forma nossas interpretações, ou se ela repassa razoavelmente as informações), mas se a distinção ainda é funcional. A habilidade para distinguir realidade e imagens se tornou não apenas cada vez mais difícil, mas cada vez menos relevante". A tradução é minha; no original: "It is not merely that reality fails to give up its meaning to us, or even that it no longer has any meaning, but that it has *any* meaning we give to it; reality has disappeared into its images. (...) This is not merely a question of how the media represent reality (of whether they reflect or shape our interpretations, or of whether they fairly distribute information) but, rather, of whether the distinction is functional any longer. The ability to distinguish reality and image has become not only increasingly difficult, but increasingly less relevant (...)".

²⁷ Como a noção de achatamento descrita por Jameson (1997).

²⁸ Outros autores, como Miller, possuem uma abordagem distinta da de Grossberg, acerca do poder da música como elemento de união da juventude; segundo Miller (1999, p. 335): "Mas ao se comportar desta maneira, os Sex Pistols ajudaram a destruir a ideia de cultura jovem unificada que por tanto tempo tinha fascinado McLaren. No passado, produtores de rock tão diferentes como McLaren e Jon Landau, inspirados nos exemplos de Elvis Presley e dos Beatles, esperavam que o rock 'n' roll pudesse se mostrar

Tal construção de elementos simbólicos, característicos de determinado grupo, acaba por inserir-se em uma questão mais abrangente, sobre a cooptação de qualquer estilo ou forma cultural pela indústria cultural, uma questão importante tanto para os que produzem as músicas como para seus ouvintes. As reinvenções pelas quais o rock tem passado ao longo dos anos, desde seu surgimento, demonstram que o estilo é subversivo nos termos de sua própria aceitação. A maneira como os fãs recebem e decodificam aquilo que ouvem representa toda a diferença entre algo cooptado pela cultura dominante e algo que estabelece uma relação de crítica ao *status quo*²⁹. Mesmo sendo um produto da indústria cultural, a música, ao ser ouvida, terá o significado que seus consumidores quiserem dar a ela, ou seja, eles criam, a partir de suas experiências e das experiências do grupo ao qual pertencem, um sentido que esteja de acordo com seus próprios interesses. A ideia de afetividade representa essa teia de sentidos e experiências utilizadas diariamente para decodificar as músicas que escutam. Daí o rock ser um estilo com uma simbologia própria que, mesmo comercializado em muitos casos, não perde, pelo menos para seu grupo, seu significado real. Segundo Madeira (1991, p. 58), “A cultura rock contém provavelmente o mais importante repertório de signos que codificam valores de rebeldia. Roqueiros de verdade não apenas apreciam a música: deles se espera que se vistam de acordo com a moda rock, utilizando modelos

como uma poderosa força coletiva de mudança social, por mais diferentes que fossem suas ideias sobre que tipo de mudança era desejada. Mas enquanto os Beatles haviam convocado uma geração a ‘estar juntos’ através da música, os Sex Pistols, ao contrário, geraram um conflito sem fim: eles polarizaram e repeliram, inadvertidamente acelerando as forças de fragmentação que já haviam começado a tomar conta da existente cultura jovem global como um todo, e do rock ‘n’ roll em particular”. A tradução é minha; no original: “But by behaving in this way, the Sex Pistols also helped to destroy the unified youth culture that had for so long fascinated McLaren. Once upon a time, rock impresarios as different as McLaren and Jon Landau, inspired by the examples of Elvis Presley and the Beatles, had hoped that rock and roll could inform a powerful collective force for social change, differ though they might about what change was desirable. But where the Beatles had urged a generation to ‘Come Together’ in song, the Sex Pistols instead generated endless conflict: they polarized and repelled, inadvertently accelerating the forces of fragmentation that had already begun to overtake the established global youth culture as a whole, and rock and roll in particular”.

²⁹ Há um intenso e constante processo social entre aqueles que produzem música e aqueles que a consomem; segundo Robinson *et al* (1991, p. 27), “A música ou dá apoio ou interrompe a ideologia dominante e as expectativas do *status quo*. Músicos podem desafiar as convenções de forma e som, e seus usuários (que são também ‘criadores’, dada sua habilidade de sentir e interpretar a música de muitas maneiras) podem ir contra as normas sociais sobre como a música deveria ser sentida. Mesmo quando músicos sucumbem ao lucro e produzem um tipo de música previsível e dentro de formas consagradas, os ouvintes podem se ‘apropriar’ dela, usá-la de maneiras originais, e fazê-la algo seu”. A tradução é minha; no original: “Music either supports or disrupts the dominant ideology and status quo expectations. Musicians can defy conventions of form and sound, and users (who are also ‘creators’, given their ability to experience and interpret music in many ways) can violate social norms on how music should be experienced. Even when musicians succumb to the profit motive and produce the most predictable, formulaic sort of music, users of this music can ‘appropriate’ it, use it in highly original ways, and make it their own”.

reconhecíveis pelo grupo”³⁰. A ideia de tribo, citada por Madeira, é algo que acompanha o rock desde seus anos iniciais, marcando a posição de um determinado grupo frente ao resto da sociedade; o punk inglês, com seu estilo iconoclasta e sua caracterização própria, talvez tenha representado o ápice deste processo de afirmação pela negação, através do qual o grupo constrói um sentido próprio a partir da inexistência de qualquer sentido. Cria-se um processo em relação à música que vai além do simples ouvir; ela é incorporada de tal maneira que se transforma em parte constituinte do ambiente cultural do indivíduo, que se vê representado naquilo que escuta e se expressa socialmente através do estilo musical que segue³¹. Conforme Abramo (1994, p. 82-83):

É então que emergem como personagens expressivos desse novo universo juvenil os grupos articulados em torno do *estilo*. São fenômenos que se desenrolam justamente no cruzamento dos campos do lazer, do consumo, da mídia, da criação cultural e lidam com uma série de questões relativas às necessidades juvenis desse momento. Entre elas, a necessidade de construir uma identidade em meio à intensa complexidade e fragmentação do meio urbano, e que se reflete no peso sinalizador e na velocidade das modas; a necessidade de equacionar os desejos estimulados pelos crescentes apelos de consumo e as possibilidades de realizá-los; a necessidade de situar-se frente à enxurrada de informações veiculadas pelos meios de comunicação; a necessidade de encontrar espaços de vivência e diversão num meio urbano modernizado mas ainda pobre de opções e segregacionista, adverso aos jovens com baixo poder aquisitivo; e a necessidade de elaborar a experiência da crise, com as dificuldades de articular perspectivas de futuro para si próprios e para a sociedade.

Embora escrevendo sobre o momento histórico da juventude brasileira no começo da década de 1980, o trecho citado torna evidente algo que era expresso pelo

³⁰ A tradução é minha; no original: "Rock culture contains probably the most important repertoire of signs coding rebellious values. Real rockers not only appreciate rock music: they are expected to dress according to rock fashion, using the outfits recognized by the tribe".

³¹ A ideia de resistência através da construção de uma identidade cultural própria é desenvolvida por Robinson *et al* (1991, p. 27): "Através disso queremos dizer que os fãs, um grupo especial de usuários, se relacionam com um tipo particular de música e com qualquer coisa que esteja dentro da música (ou as imagens que eles ligam à música) que lhes digam respeito ou que digam algo sobre eles. Aquela música se transforma em 'sua' música e eles fazem dela parte de sua identidade formada (cultural ou subcultural), como os fãs de heavy metal e rap fazem agora com os últimos punks, Rastas e Deadheads. Nesse sentido os ouvintes, bem como os músicos, 'vivem' a música como parte de sua realidade cotidiana". A tradução é minha; no original: "By this we mean that fans, a special group of users, relate to a particular type of music and whatever is within that music (or the images they attach to the music) that speaks to them and of them. That music becomes 'their' music and they make it part of their aggregate (cultural or subcultural) identity, as heavy metal and rap fans do now along with surviving punks, Rastas, and Deadheads. In this sense users, as well as musicians, 'live' music as part of their everyday reality".

movimento punk: a questão do grupo e como suas características são expressas a partir de suas próprias elaborações culturais. Nesse sentido, a música punk encontrou no Brasil um espaço propício para seu desenvolvimento no final da década de 1970 e nos primeiros anos da década de 1980, já que, pelo menos para parcela da juventude oriunda de classes sociais menos favorecidas, o estilo musical, juntamente com um código próprio de vestuário e atitudes que os diferenciavam de outros grupos, oferecia respostas frente a um momento de indefinições, tanto políticas como sociais. O lema “There is no future” parecia ter mais sentido perante as condições históricas da sociedade brasileira do que no próprio ambiente que fora seu local de surgimento.

3.1 - Dias de luta – o punk e a juventude brasileira

A inserção do movimento punk no Brasil, e seu posterior desenvolvimento, foi objeto de análise de poucos autores no meio acadêmico nacional³². Mesmo que tais pesquisas reflitam sobre o tema com o rigor acadêmico desejado, creio ser fundamental, para se entender a influência do movimento no país, partir de um estudo feito não por acadêmicos, mas por um escritor que acompanhou o movimento de perto. Por mais enviesada que sua análise possa ser em alguns momentos, é importante levantar dois aspectos: primeiro, que ela foi escrita em 1982, ou seja, trata-se de um documento produzido no momento em que o estilo era consumido por grupos juvenis brasileiras; e segundo, que ele foi lançado como parte de uma coleção que buscava explicar temas e objetos culturais que se faziam presentes na sociedade brasileira. Trata-se do livro *O que é punk*, de Antonio Bivar, cuja primeira edição foi lançada em 1982 pela Editora Brasiliense e era parte da coleção Primeiros Passos.

³² Além do livro já citado de Abramo (1994), do trabalho de Pedroso e Souza (1983) e do artigo de Gallo (2010), outros autores que analisaram o tema foram KEMP, Kenia. *Grupos de estilo jovens: o 'Rock underground' e as práticas (contra) culturais dos grupos 'punk' e 'thrash' em São Paulo*. Dissertação de Mestrado, UNICAMP, 1993; CAIAFA, Janice. *Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985; SOUSA, Rafael Lopes de. *Punk: cultura e protesto, as mutações ideológicas de uma comunidade juvenil subversiva – São Paulo, 1983/1996*. Assis: Edições Pulsar, 2002; GONÇALVES, Paula Vanessa Pires de Azevedo. *Ser Punk: a narrativa de uma identidade jovem centrada no estilo e sua trajetória*. Dissertação de Mestrado, USP, 2005.

Tratar de um tema “menor” através de uma coleção que buscava explicar assuntos tão complexos como contracultura, utopia, indústria cultural, economia política, revolução ou socialismo, dentre tantos outros abordados, poderia ser visto como uma heresia por alguns estudiosos mais engajados; no entanto, a proposta da coleção e da editora era clara quanto a seus objetivos políticos:

Primeiros passos é uma coleção dirigida, principalmente, aos jovens que sentem a importância da sua participação política no processo de construção de nosso País. Primeiros passos na vida política – na universidade, no colégio, no banco, na fábrica, no comércio, em qualquer atividade – que representem um elo de ligação entre o indivíduo e a sociedade na qual vive e cresce e pela qual deve lutar a fim de torná-la justa, livre e democrática³³.

Nesse sentido, escrever sobre o punk não significava escrever somente sobre o tema em questão; significava, no contexto histórico brasileiro, escrever sobre temas que faziam parte do cotidiano dos jovens do país, e que lhes proporcionavam as ferramentas para construir seu próprio discurso sobre o momento em que viviam. Ao tratar do estilo musical e comportamental que mudara a forma como os jovens se relacionavam com a sociedade ao seu redor, e também da trajetória da música rock, historicamente ligada à juventude, Bivar abria espaço para a discussão sobre as formas culturais de expressão deste grupo que, sendo parte de um ambiente político asfixiante e de um sistema econômico excludente, tinha que criar maneiras próprias de politização e de expressão. Conforme Bivar (1984, p. 95-96),

Estes garotos sabem que o futuro não é nada promissor, tanto para eles como para seus semelhantes, tão pobres e oprimidos quanto eles. Então, unidos na força da adolescência, resolveram botar a boca no trombone, exigindo justiça para todos. Se for perguntado aos *punks* qual é a mensagem do movimento, eles responderão com palavras de manifesto que: “O *punk* surgiu numa época de crise e desemprego, e com tal força, que logo espalhou-se pelo mundo. E que cada um, à sua realidade, adotou o protesto *punk*, externalização de um sentimento de descontentamento que já existia atravessado na garganta de uma certa ala jovem, das classes menos privilegiadas do mundo”.

³³ Esta anotação estava presente na contra capa das obras da coleção.

O mote “There is no future”, emprestado do movimento inglês, reaparecia no cenário brasileiro não como mera cópia ou ideia deslocada de sua matriz social, política e econômica, mas como sentimento generalizado que devia ser adaptado às condições políticas próprias de seu novo local de desenvolvimento. Se a situação de crise econômica podia apresentar semelhanças entre a Inglaterra e o Brasil do final da década de 1970, o mesmo não podia ser dito da situação política de ambos os países; no caso brasileiro, a existência de um regime político de exceção, mesmo apresentando sinais de decadência, transformava o punk em instrumento de contestação de uma parcela da população – os jovens das periferias das grandes cidades – que vivenciava diretamente tanto a crise econômica quanto política do país. Nesse sentido, o punk – tanto o estilo como a música – foi utilizado por esses grupos juvenis como elemento de construção e divulgação de sua identidade e posicionamento político, e não apenas como cópia do que havia sido feito anteriormente; conforme Abramo (1994, p. 98),

As referências produzidas em outros lugares, ao serem “adotadas”, são recodificadas em função das especificidades do novo solo em que se instalam. No Brasil, determinados garotos consideraram que alguns elementos de fora “faziam sentido” para expressar a situação em que se encontravam; também julgaram interessante assumi-los como uma forma de atuação significativa para si. Mas, a partir desses elementos, desenvolveram uma constelação própria de signos, atividades, temas e valores, expressiva da sua situação concreta social e nacional. Para eles, esses elementos serviam para lidar com as questões aqui vividas, específicas do grupo, ao mesmo tempo em que estabeleciam conexões com outros grupos no âmbito internacional.

O punk brasileiro nasceu a partir do movimento inglês, mas se desenvolveu dentro de características próprias, localizadas na realidade social dos que o produziam. Não apenas na questão das atitudes de seus seguidores, mas também no tema da música, as referências seriam outras, como escreve Bivar (1984, p. 101-102):

A imprensa fica sabendo também que uma das características mais notáveis no movimento é a do *punk* não ter afinidade alguma com outro tipo de música que não seja a música *punk*. Não gostam da MPB porque: 1) a canção de protesto brasileira é feita por artistas da classe média (“burgueses”, para os *punks*) que, fazendo sucesso e ganhando dinheiro, romantizam a pobreza e os pobres, autocomiserando o povo; 2) quando são canções de amor só falam de paixões

desencontradas, traições, humilhações, queixumes, temas desinteressantes, chatos, irrelevantes; 3) ou então, vindas do Ceará ou da Bahia, de Pernambuco ou de Minas, do Mato Grosso ou do sertão, são músicas por demais regionais ou típicas, com temas envolvendo religiões, superstições, paisagens distantes ou inacessíveis, palmeiras ao vento, areias ardentes ou o sol de Ipanema. Temas distantes da realidade *punk* e do clima subtropical da cidade onde o movimento vive, quando a maioria quase absoluta deles nem ao menos saiu de São Paulo. Muitos só foram até Campinas, por ocasião de *shows punks* por lá.

A tradição da chamada MPB era descartada pelos músicos e seguidores do movimento não por ser um tipo de expressão cultural nacional que se chocava com a matriz internacional do punk, mas porque o tipo de música feita por seus artistas tinha pouco, ou quase nada, a lhes dizer. Nota-se que há uma tentativa de se caracterizar o movimento punk nacional a partir de elementos comuns aos que participavam dele, sendo a negação do que lhes era indiferente ou fora de seu ambiente social e cultural tópico importante nessa auto-caracterização. Nas palavras de Abramo (1994, p. 104):

Dessa forma, os punks colocam-se na posição contrária à massa que quer apagar os sinais de sua condição através da tentativa de seguir a moda dos shoppings, da “juventude dourada”, a fim de obter o “passe de circulação”.

A construção de um estilo assim diferenciado pode ser vista como crítica à imposição da moda, à valorização da roupa como sinal de *status*, ao mesmo tempo que confirma a noção de sua força para a definição das identidades sociais. É uma forma de tentar escapar ao seu jogo, sair da corrente dos que procuram segui-la, fazer uma moda própria fora do esquema industrial, construindo um modo próprio de se vestir que, por meio da diferença e da espetacularidade, torna-se expressivo de um desejo de oposição ao padrão vigente.

Da mesma forma que o punk inglês construiu sua imagem a partir da utilização de elementos estéticos baseados na ideia de choque e confronto com o social e o culturalmente vigentes, o movimento punk nacional apresentou-se à sociedade com suas roupas e atitudes próprias. A pergunta que se coloca então é: o que queriam os punks brasileiros?

A esta pergunta, Caiafa (1985, p. 95) propõe uma resposta que englobaria o movimento punk como um todo, e não apenas sua versão nacional:

A chave para a compreensão da atitude dos punks não está em nenhuma profundidade que ultrapasse o plano mesmo de sua ação. Não procurar além, olhá-los: o “caos ideológico” não é produto de nenhum equívoco, trata-se de uma estratégia positiva porque por meio dela o grupo produz efeitos de interferência, expressa uma atitude e atualiza um estilo de oposição (ao “sistema” ou, poderíamos dizer, às instâncias magistras, de toda forma ao que vigora nas situações em que interferem porque produzem desconcerto e impõem uma diferença em geral insuportável). Por isso máquina-de-guerra minoritária, pela atuação positiva de produzir acontecimentos a partir da destruição.

Caiafa parte da noção de que a força do punk era fruto de sua atitude, de seu comportamento, e não daquilo que procurava problematizar. Ao mesmo tempo, a própria atitude punk representava a ideia de problematização, pois era a partir de suas ações, e de como agiam para tornar tais ações explícitas, que os integrantes do movimento podiam colocar-se como elemento contrário de sua própria realidade. As formas de interferência citadas pela autora, e mesmo o “caos ideológico” utilizado como forma de caracterização do punk, ao não representarem uma noção de teorização da ideologia punk, apenas reforçavam o próprio caos que originara esse tipo de comportamento. Se faltava algo que desse embasamento teórico ao punk – fosse um manifesto ou uma forma estética socialmente construída – isso se devia ao momento de crise histórica, possibilitado pelo desenvolvimento do capitalismo tardio, que originara também uma crise ideológica. A destruição perpetrada pelo punk se inseria no contexto maior de destruição dos paradigmas do seu momento histórico; daí a autora afirmar que a destruição proposta pelo movimento era a forma utilizada para ir contra a mesma ideia de destruição. Ao igualar sua ação à ação daqueles contra os quais se manifestava, o punk, ao contrário do que se poderia supor, não se transformava em objeto de cooptação, mas sim em instrumento de crítica. É o que acontecia, por exemplo, no uso, aparentemente indiscriminado, de símbolos que não mantinham relação alguma com as ideias do movimento, como é o caso da suástica. Nas palavras de Caiafa (1985, p. 83):

Contudo, essa superaceleração quase cegante dos enunciados, que parece apagar os componentes em prol do efeito resultante, inclui um desejo que os faz investir nesses signos e não em outros, para justamente obter esse efeito de destruição. A suástica estilizada parece mais aterradora. Mal traçada, ela já se denuncia, reconhecível, como é para toda a sociedade: símbolo de abominação universal que acorda o que a humanidade gostaria de esquecer, crimes contra o que

de mais humano, ao mesmo tempo um mínimo irredutível que se ultrapassado é o horror. Destruir o sistema: isso é unânime. O sistema é tudo aquilo que produz sofrimento com suas mentiras e enganos. Recobre uma extensão que quase inclui o planeta. E é no vago dessa noção que paradoxalmente o alvo da ira dos punks se delinea e se expressa num desejo incendiário que aponta para o uso desse tipo de signo.

O que o punk procurava tornar claro com suas atitudes, e através dos signos que utilizava como forma de expressão, era a crise em torno do conteúdo desses mesmos signos; a suástica, utilizada fora de seu contexto histórico, deixava de representar o que ela de fato era. Seu uso, nesse sentido, não se dava como apologia ao símbolo, mas sim como crítica ao esquecimento do que ele representava. Assim, sua utilização servia como forma de reforçar seu significado real; o choque produzido pela imagem era a crítica à distorção, através também de imagens e de sua constante reprodução deslocada e desfocada, do sentido original de objetos histórica e socialmente construídos. O punk reproduzia objetos e signos não como itens de consumo – embora fosse, ele também, uma mercadoria –, mas como crítica a essa mercantilização totalizante, que retirava dos objetos seu significado. A destruição que o movimento punk propunha, então, era a destruição não do mundo em si, mas da imagem ideológica que se construiu dele: um lugar sem história em que nada tem sentido. Admitir que não havia futuro parecia ser o primeiro passo para se criticar o presente; a falta de esperança era o que motivava a mudança do agora. Era isto que levava a música punk ter na aceleração rítmica uma de suas características mais marcantes: aquilo que se queria devia ser conquistado naquele momento, pois amanhã poderia ser tarde demais. No momento político pelo qual passava o Brasil, parecia ser a resposta urgente a um sentimento de lentidão, em que as coisas não aconteciam ou, se aconteciam, nunca chegavam ao fim.

O livro de Bivar, embora mantenha certas semelhanças com a análise feita por Caiafa, tenta construir uma imagem menos densa sobre o movimento. Para o autor, os punks, embora críticos da sociedade em que vivem, pareciam buscar seu espaço nela, o que representava certa impossibilidade de pôr em prática a noção de destruição que tentavam demonstrar através de seu comportamento. Segundo Bivar (1982, p. 97):

A média de idade do *punk* paulistano é a mesma do *punk* em qualquer outro lugar: 18 anos. Existem *punks* de 10, 11 anos. Alguns com 26, 27. Nenhum ainda chegou aos 30, a não ser

aficionados ao movimento. A maioria dos *punks* trabalha. Em bancos, escritórios, lojas, indústrias etc. São *office-boys*, auxiliares de escritório, comerciários, balconistas, recepcionistas (as garotas), operários, feirantes, proletários. Os que não trabalham é porque realmente emprego não está fácil. Todos querem trabalhar. Uma certa manhã na *Punk Rock* – loja nas Grandes Galerias (centro de S.P.) onde *punks* se reúnem – alguém levantou a ideia de que o Brasil devia criar o salário-desemprego. Gordo, do grupo *Anarcoólatras*, fez uma expressão de espanto, riu e disse: “Não diga isso! Se isso acontecer, aí é que ninguém mais trabalha neste país! O que nós queremos é emprego!”.

Por pior e mal remunerados que sejam esses empregos, os *punks* preferem qualquer emprego a emprego algum.

Nota-se pela fala citada que havia um sentimento de busca de algo que só poderia ser encontrado dentro do próprio sistema que era objeto de crítica; havia uma ideia de querer pertencer ao mesmo mundo que se queria chocar, à sociedade que não oferecia futuro. Ao escrever que os *punks* preferiam qualquer tipo de emprego a emprego algum, Bivar acentua a ideia de que os integrantes e simpatizantes do movimento punk buscavam essa inserção no modelo capitalista que gerava os problemas atacados por esses mesmos jovens, inclusive a falta de emprego. A crítica ao modelo no qual buscavam sua inserção refletia uma postura que seria verificada posteriormente entre as bandas do rock brasileiro da década de 1980: a impossibilidade histórica da revolução, da mudança. A contradição entre aquilo que diziam e a maneira como se comportavam deixava essa impossibilidade ainda mais clara, conforme relata Bivar (1982, p. 107):

Como em todo o mundo, o *punk* paulistano também não foge às suas contradições. Pode ser o ciúme repentino de um por outro, por este ter sido considerado fotogênico (depois da exibição do documentário sobre eles no MASP) e convidado a ser ator de cinema (embora ele não tenha aceitado o convite porque o papel e o filme não têm nada de *punk*); ou então é este enciumado daquele, porque um crítico escreveu que aquele tem carisma, e mesmo que não queira (os *punks* são contra líderes e estrelas) ele, inegavelmente, é uma estrela pela própria natureza, simpatia e personalidade. Alguns, mais radicais, acham que o movimento devia parar de dar entrevistas e partir logo para a ação, isto é, derrubar o Sistema. Outros pensam que, sem conhecer o funcionamento interno do Sistema, este será difícil de ser derrubado. Assim como existem os descompromissados, que acham que *punk* só tem graça se é anarquia pela anarquia. Existem *punks* que se ficam duas semanas sem brigar mostram-se tensíssimos. Eles não provocam, mas

se alguém insinua uma provocação, sai de perto que a mesa vira. Brigam pelo prazer de brigar, uma necessidade adolescente e masculina de exercitar a musculatura em formação.

A visão que Bivar constrói sobre o movimento punk é interessante porque ela também é contraditória. Por se tratar de sua reconstrução sobre o movimento, ele busca caracterizá-lo a partir de sua própria interpretação, o que serve, em certa medida, como forma de descaracterizá-lo. Quando ele, por exemplo, reduz a questão da briga – tema que havia sido utilizado por Friedlander (2006) para descrever a influência da origem classista dos seguidores do punk inglês em seu comportamento nos shows – a algo que é próprio do universo adolescente e masculino, ele retira qualquer sentido de resistência que essa ação poderia ter; os punks brigavam porque queriam brigar, fosse por necessidade do indivíduo ou como forma de acabar com o tédio, e não porque utilizavam a briga como forma de se distinguir dos demais e como atitude de crítica à violência da própria sociedade.

A questão da publicidade em torno do movimento também é levantada pelo autor, mas sem rigor crítico sobre seu significado. Embora cite que existiam os que eram contra o “Sistema”, e que por isso os punks deveriam agir diretamente contra ele, e os que queriam utilizar os mecanismos internos do “Sistema” como forma de construir sua própria destruição, Bivar parece dar mais ênfase às brigas internas e atitudes de ciúme entre seus membros como forma de explicitar as contradições do movimento.

Contradições que não eram apenas do movimento, mas que apareciam entre seus seguidores, na sua forma de agir enquanto membros do grupo e enquanto indivíduos fora dele. Parece claro que parte desta contradição era fruto da diferença entre a imagem construída sobre o punk – arruaceiros, violentos, escatológicos, dentre tantos outros adjetivos – e aquilo que ele de fato era e representava, e percebe-se que é esta contradição criada que Bivar (1982, p. 112-114) pretende desconstruir na passagem abaixo:

E os *punks* vão indo, em duplas, trios, bandos, parecendo guerreiros depois da batalha, todos em uniforme negro, a pé, da PUC, nas Perdizes, até o largo de São Bento, passando pelas avenidas Francisco Matarazzo e São João. Uns 200 *punks* (na PUC mais de 600 pagaram ingressos), um espetáculo teatral impressionante. Junto a uma banca de jornal um senhor de meia-idade, com

olhos aterrorizados, segura um pedaço de pau em uma mão enquanto esconde a outra no peito, sob o paletó, como quem apenas espera o momento para sacar o revólver. E os *punks* vão passando. Um pouco mais adiante eles passam pelos quarteirões das putas sem mexer com elas, tranqüilos. Mas ainda assim as mundanas arregalam os olhos, fecham as pernas e se recolhem às paredes, numa expressão entre o pânico e um novo e inesperado recato. E a passeata *punk* continua. São cinco horas da madrugada de sábado para domingo. Os *punks* agora estão passando pela esquina da Ipiranga com a São João, fervilhando de veados. Estes se contém, arrepiados, até passar o último bando *punk*, para então suspirarem aliviados. E tudo bem quando termina bem, já dizia Shakespeare. Mais um pouco e eles passam pelo largo do Paissandu, dobram, atravessam o viaduto Santa Ifigênia e ganham o largo de São Bento. Exaustos mas vivos. Alguns caem nos bancos e dormem, outros caem com suas meninas, abraçadinhos; um vai dormir na porta da igreja e outro, ainda mais longe, na entrada do colégio (colégio e igreja fechados, a esta hora). Aqui uma rodinha deles conversando (Hernan, assim que amanhecer, embarca para Rio Claro, onde trabalha, e não muitas semanas depois para Maceió, de onde veio). Outra rodinha lá na amurada. E enquanto esperam o primeiro metrô eles conversam, comentam o *show* e os lances acontecidos. Lila (das *Skizitas*) está bem acordada e, muito lúcida, argumenta a respeito do vandalismo no banheiro da PUC: “Todos são *punks*, certo. Mas os civilizados deviam ficar entre civilizados e os selvagens com os selvagens”. Nisso, Sardinha, depois de toda a caminhada, tira o coturno para arejar os pés. E lembra: “Ah, hoje quando fui calçar o sapato, senti que tinha uma coisa mexendo dentro. Sacudi e caíram três camundonginhos!”.

E Sardinha, claro, não matou os animaizinhos. Pegou um outro sapato velho e pôs toda a ninhada de camundongos dentro. E deixou lá, vivendo. Amanhece. É domingo. Um a um, todos tomando o rumo de suas casas. Todos são ainda pouco mais que crianças e, embora já trabalhem, continuam morando na casa dos pais. Mas, como é domingo, depois do almoço os *punks* estarão de volta ao largo.

A imagem dos *punks* que Bivar repassa a seus leitores é cheia de referências, a começar pela caminhada que fazem pela região central de São Paulo no meio da madrugada; primeiro, o autor procura mostrar que os seguidores do *punk*, mesmo se movimentando pela noite, quando poucas pessoas podem vê-los, espalham-se de maneira rápida e por vários cantos da cidade, desde a região da PUC até o centro. O autor deixa claro que o movimento, mesmo longe das luzes, não encontrava dificuldades em se fazer presente em diversas regiões, em passar pela cidade e continuar passando, apesar de qualquer coisa; é como se o *punk* já fizesse parte do cenário urbano de São Paulo, em um movimento de conquista de espaço que, feito na escuridão da madrugada, encontrava pouca resistência a seu crescimento. A resistência que se fazia a ele era,

como mostra o autor, uma cena cômica: um senhor de idade com um pedaço de pau na mão e uma arma imaginária dentro do paletó, como se estivesse pronto a atirar ao menor sinal de baderna. A violência, característica logo vinculada aos punks, na verdade surgia do outro, quem justamente acreditava serem os punks violentos³⁴.

A passagem dos punks parecia reverter o que seria a ordem natural das coisas; ao passarem perto das prostitutas, elas não mexem com eles, assumindo, para o autor, uma atitude recatada, algo que não condiz com sua “profissão”. O mesmo acontece quando o bando punk passou pelos homossexuais que estavam parados na esquina das avenidas Ipiranga e São João e que, numa atitude de medo e receio, permaneceram contidos, sem saber o que fazer. Mas os punks não mexem com ninguém, e percebe-se que o receio que existia era fruto da imagem que a sociedade construiu sobre esse grupo de jovens. Isso se confirma quando Bivar cita que sua caminhada parecia um “espetáculo teatral impressionante”, o que reforça o papel que a imagem adquiriu tanto na afirmação do punk como em sua desqualificação por parte da sociedade; se para o autor, entusiasta do movimento, observar aquela caminhada de jovens com roupas e estilos parecidos significava a certeza de que o punk era algo concreto, e que aos poucos conquistava seu espaço, para os que repudiavam o estilo aquela cena apenas reforçava o estereótipo de que eles eram violentos e não tinham respeito por nada.

Trata-se de uma imagem que Bivar busca desconstruir ao construir uma nova narrativa sobre os punks de São Paulo; eles eram tão comuns como este ou aquele jovem da grande cidade. Alguns eram carinhosos, quando dormiam abraçados com suas garotas nos bancos do Largo São Bento; outros, como o caso de Sardinha, demonstravam através de ações banais que possuíam compaixão e sentimentos, ao

³⁴ Sobre a questão da violência, escreve Abramo (1994, p. 108-109): “A violência também é resultado de um efeito em cadeia. Os punks são vistos como elementos anti-sociais, delinquentes, e são bastante perseguidos pela polícia, que os interpela nas ruas e os detém. A polícia invade os shows, leva todo mundo para a delegacia; os adereços – pulseiras, correntes, jaquetas – são apreendidos ou destruídos. Isso tudo provoca mais revolta e vontade de devolver a violência. (...) Toda essa violência, mais do que ‘delinquência pura e simples’ ou ‘rebeldia desgovernada’, ou ainda ‘tendência para a anomalia’, como muitas vezes é interpretada, é uma postura cultivada pelos punks. A atitude aparece como forma de expressar uma carregada insatisfação com a ordem, uma raiva, uma *cólera*, como a expressão do desejo de quebrá-la. Trata-se de uma atuação e é vista por eles como uma postura de ‘combate’. É claro que essa questão da violência é bastante controversa e envolveria muitas outras considerações, mas esta é a dimensão presente nos discursos dos próprios punks”. A questão da controvérsia acerca do uso da violência é expressa por uma das punks quando Bivar (1982, p. 112-114) cita sua fala sobre a distinção entre civilizados e selvagens, mesmo sendo ambos integrantes do mesmo movimento; quando a violência é expressão de uma atitude sem sentido, ela perde todo seu significado para os punks, e se torna apenas mais um elemento no discurso de ataque da sociedade ao próprio movimento.

contrário do que a maioria das pessoas pensava sobre eles. Muitos punks, aparentemente, não possuíam dinheiro suficiente, apesar de trabalharem: tinham que ficar esperando a abertura da estação de metrô para voltarem para casa ou para sua cidade de origem, onde trabalhavam. A casa era, no final das contas, o local onde pareciam se despir de toda a indumentária punk, pois lá era o local de convivência com a família, onde assumiam seus papéis de filhos e filhas. Essa ideia fica clara quando Bivar escreve que após o almoço de domingo com a família, os punks estariam de volta ao largo, pois era no espaço público onde podiam se encontrar e se assumir como punks; era no largo, na praça, na cidade como um todo onde o punk iria encontrar seu local de exposição, seu meio de transmissão e de intromissão no cotidiano daquela sociedade; o mesmo espaço criticado por ser opressor era o local punk por excelência.

A imagem que se cria a partir da leitura do livro de Bivar é a de um movimento comportamental e musical que, fruto das contradições de uma sociedade em crise, não podia escapar dessas mesmas contradições que eram, afinal, os termos de seu surgimento e desenvolvimento. Uma sociedade em que a mudança estava presente nas ações corriqueiras no cotidiano dos centros urbanos, mas que não oferecia as possibilidades para sua própria mudança. Os punks eram filhos dessa ideia de mudança sem fim, ou de um país cujo futuro estaria sempre adiante, sempre por vir. Análise feita em reportagem do jornal Folha de São Paulo (26/09/1982, p. 58) corrobora esta ideia:

Em São Paulo há punks desde 1977, mas só agora eles estão sendo descobertos, adotados e promovidos. Breve estarão socorrendo a genialidade açucarada de publicitários com complexo de Rimbaud. Breve chegarão à novela das 7. Cripto-punks já são facilmente encontráveis em torpes exercícios pelos locais pretensamente “in” da zona sul. Os punks, no entanto, moram na periferia, trabalham, marcam ponto e andam a pé ou de trem de subúrbio. Continuam formando sua rede de comunicação, escavando rizomas nas galerias, becos e quebradas das nossas policiadas superfícies urbanas, imprimindo fanzines, distribuindo folhetos de seus shows, dançando na vertical no sábado à noite. São fundamentalmente honestos. Estão se esforçando para erigir uma antimoral e uma antiestética dos marginalizados. Com certeza não vão modificar a moral corrente dos “normais”. Para eles é irrelevante. Pretendem continuar fabricando sentido à sua maneira.

A relação entre centro e periferia não se dava apenas em termos geográficos, mas também em relação à ideia de punk autêntico e punk de “boutique”: o primeiro era aquele que habitava a periferia, longe da cidade, para onde ia para trabalhar e ganhar o necessário para sua subsistência; o segundo era parte de uma nova moda que se fazia presente em círculos totalmente distintos dos daquele de sua produção original. Uma sociedade que em parte abominava o movimento punk, mas que ao mesmo tempo o celebrava como novidade e o alçava ao status de objeto de adoração momentânea. Eram percepções sobre o punk que, ao final, retiravam do estilo seu significado real, transformando-o em algo inofensivo, objeto distante que era incorporado de acordo com as regras do sistema combatido pelos seus integrantes. Mas, para eles, nada disso parecia ter importância, como mostra o trecho; a honestidade citada servia como parâmetro de discernimento dos punks em relação a seu próprio movimento e à resposta da sociedade em relação a ele. Entre a moral dos “normais” e sua antimoral, o que restava era a tentativa de impedir que sua condição de “marginalizados” fosse escondida atrás do punk fabricado pelo mercado; o sentido real não era aquele distorcido pelos outros, mas sim o que era construído pelos adeptos do estilo. Para a Folha de São Paulo (26/09/1982, p. 58), o punk era mais do que apenas outra novidade:

São anárquicos? Ah, esta vilipendiada anarquia, refúgio dos pecadores... O anarquismo que concebem, como outros sonhadores, é uma espécie de Forma Poética, que não vem do passado mas apenas do futuro. Uma vivência existencial, e não uma política, filosófica ou ética. Uma autodefesa frente a um mundo hostil. Uma afirmação do indivíduo e sua história, postura romântica, com toda a carga subversiva e revolucionária que possui essa palavra, individual e coletivamente.

Mais do que uma proposta, o estilo se configurava como uma resposta às características de uma sociedade que era hostil e que não possibilitava a igualdade entre seus indivíduos. Assim, a atitude anárquica que lhes era imputada não possibilitaria ações revolucionárias contra essa mesma sociedade; o pretense anarquismo era atitude de sobrevivência, mesclado com a tentativa de auto-afirmação dos que seguiam o punk, pois ele se apresentava como instrumento de ligação em um mundo regido pelo individualismo e, ao mesmo tempo, pelo desaparecimento da noção de indivíduo. Em

uma sociedade em que, aos olhos de uma lógica mercantil, todos eram iguais, pois todos possuíam as mesmas possibilidades de ser parte desse mercado, o indivíduo desaparecia, transformando-se em mero espectador e consumidor. Os punks buscavam colocar-se justamente contra essa falsa ideia de valorização do indivíduo: ao se mostrarem como desajustados e “anormais”, criticavam a falsa normalidade que regia as relações sociais a seu redor.

Por esse motivo criou-se, entre os punks, uma espécie de teia social própria, um ambiente cultural ao redor do qual eram construídas suas próprias relações. Bivar (1982, p. 105-106) deixa isso claro nesta passagem:

Quando os *punks* se reúnem no andar deles, nas Grandes Galerias – a qualquer momento do dia, e em maior quantidade no horário de almoço ou nos fins de tarde (depois do trabalho), ou em maior número ainda, nas manhãs de sábado, o movimento revela-se rude, sim (alguém pode chegar com a notícia de que alguém enfiou o canivete em alguém, em alguma quebrada entre a Zona Norte e o ABC), mas ao mesmo tempo o social é intensamente saudável, limpo e jovial. Nesta semana vários *punks* cortaram o cabelo à moicano (alguns perderam o emprego por isso), na semana seguinte quase todos os moicanos aparecem de cabeça raspada. Alguma *punka* chega com o pacote que recebeu dos *punks* da Finlândia, com teipes das bandas *punks* daquele país, fotos, cartas; ou é um *punk* que chega trazendo o pacote que veio da Itália, da Suécia, da Inglaterra ou da Califórnia – com *fanzines*, mais teipes, fotos, botões; ou então é outro *punk* a caminho do correio, onde despachará, para *punks* de qualquer desses países, material sobre o movimento em São Paulo. As cartas que os *punks* trocam são tão francas quanto eles. Mas a cada semana que passa a correspondência internacional aumenta. E eles estão sempre em dia com os últimos gritos do movimento pelo mundo. Em setembro, por exemplo, os *punks* da Finlândia estão apoiando o “Movimento da Liberação do Pênis”.

Formou-se uma cultura punk a partir de referenciais comuns a seus seguidores, que não se restringiam ao seu próprio país; embora os punks criassem *fanzines* e outros meios de comunicação para divulgar suas ideias, ações, formas de socialização e diversão, as trocas realizadas com seguidores do movimento de outros países, e de outros contextos sociais, tinham importância fundamental, ressaltando o caráter internacional do estilo. Ao eliminar possíveis barreiras culturais que poderiam existir entre algo produzido na Suécia, por exemplo, e aquilo que era feito no Brasil, os punks

buscavam construir uma teia de sociabilidade que não podiam encontrar em sua própria sociedade. É importante ressaltar que não existia nenhum tipo de submissão ao que acontecia em outros países; se as novidades do exterior eram recebidas pelos brasileiros com deleite e curiosidade, a produção local também era exportada, tentativa de mostrar aos punks de outras partes do mundo que o movimento no Brasil, apesar de tudo, continuava vivo e na ativa, produzindo suas próprias músicas e seus próprios sentidos.

Mas os espaços próprios eram construídos também no espaço fechado da cidade onde se encontravam; as Grandes Galerias, no centro de São Paulo, transformaram-se em ponto de encontro, de troca e de criação, onde os jovens punks podiam estar juntos, criando seus próprios espaços de lazer e contestação. No Brasil do final da ditadura, a existência de tais espaços refletia não apenas uma necessidade de auto-afirmação, como já citado anteriormente, mas também a crítica ao ainda existente fechamento político característico daquele tempo.

Talvez o momento de maior visibilidade do punk paulistano tenha sido o evento musical que aconteceu no Sesc Pompéia, em São Paulo, no final de semana de 27 e 28 de novembro de 1982: o 1º Festival Punk da cidade, mais conhecido como “O Começo do Fim do Mundo”³⁵. Reportagem veiculada na Folha de São Paulo relata os principais acontecimentos do Festival, dando ênfase, em um primeiro momento, à ação da polícia que terminou na prisão de dezenas de participantes, por suposto tumulto. A notícia traz em si diversas informações que ajudam a entender o que representava o movimento naquele determinado momento, e como ele era visto pela sociedade em geral.

³⁵ O Festival, ao mesmo tempo em que tornou visível ao grande público a existência do movimento punk em São Paulo, serviu também como início do fim do movimento, graças às inúmeras brigas que surgiam entre grupos rivais. Sobre o evento, escreve Alexandre (2013, p. 73-74): “No primeiro dia, tudo correu tranquilamente. No domingo, vieram duas gangues paulistanas absolutamente rivais, a Carecas do Subúrbio e a Punk da Morte, o que deixou o clima tenso. Enquanto a música corria, alguns membros das gangues tentaram esboçar uma briga, rapidamente apartada. Um carro da TV Globo tentou entrar com o equipamento para noticiar o festival e quase foi tombado. Em outros pontos da multidão, dois grupos se estranhavam. A vizinhança, assustada com os canivetes em riste e com a multidão de visual ameaçador, nem esperou por delito e chamou duas viaturas da Polícia Civil para averiguar o evento. Os punks entraram no Sesc e fecharam os portões. Lá de dentro, provocaram os policiais, até que, no meio do show dos Ratos de Porão, a Tropa de Choque da Polícia Militar invadiu o local, com seus cassetes e escudos, e o caos se instalou. Correria, confusão, brigas simultâneas e borrachada nos adolescentes. Quase 25 jovens foram presos e a festa acabou por ali mesmo. Era o fim do I Festival Punk de São Paulo e do movimento punk organizado. Logo depois, as brigas entre as gangues se intensificaram e as primeiras mortes foram registradas; muitas bandas, desanimadas, encerraram atividades, outros endureceram seu som até as raías do hardcore; os shows foram rareando e as oportunidades, sumindo; a polícia foi apertando o cerco e prendendo todo moicano que cruzasse seu caminho – a PM chegou mesmo a montar uma guarita na Estação São Bento do metrô”.

A presença da polícia é citada como resposta às solicitações dos moradores da vizinhança do Sesc, que se sentiram ameaçados pela presença dos jovens. Observa-se, no trecho abaixo, a resposta mais comum da sociedade em relação ao movimento, conforme reportagem da Folha de São Paulo (29/11/1982, p. 21):

Os policiais queriam, contudo, que os jovens permanecessem no interior do teatro, para “garantir a segurança da vizinhança”. Alguns moradores incentivaram a polícia a jogar as bombas de efeito moral e a usar os cassetetes contra os jovens, que eram observados à distância por uma multidão de curiosos. Algumas pedras e garrafas foram jogadas a esmo, até que no início da noite os tumultos terminaram em inúmeras prisões.

A reação natural a um evento tido como violento e contestatório era a violência e a repressão por parte da polícia, algo comum em uma ditadura. Os pedidos dos moradores apenas reforçavam essa ideia de combater o que era “anormal” ou diferente – e, por isso mesmo, perigoso – com bombas de efeito moral e cassetetes. Mas o punk, que já não era tão novo assim, estava nas ruas e nos espaços culturais da cidade; como afirmou um dos participantes do Festival, citado pela reportagem da Folha de São Paulo (29/11/1982, p. 21): “Um dos organizadores do encontro punk, que se identificou apenas como Fábio, tentou inutilmente conversar com o oficial que comandava a operação. ‘Mas ele não ouve ninguém, como muitas pessoas que ainda não entenderam que o movimento veio para ficar, devendo por isso ser entendido pela sociedade’, afirmou”.

A verdade é que, de fato, o punk tinha, através de suas próprias forças, conquistado espaço de destaque no cenário cultural paulistano; embora muitos fossem contra, e achassem que tudo aquilo era caso de polícia, outros tantos eram simpáticos ao movimento, cada qual à sua maneira, conforme o texto da Folha de São Paulo (29/11/1982, p. 21):

Houve quem tentasse parecer com eles. A mocinha de Pinheiros vestiu minissaia e meias coloridas, passou nos lábios batom cor de uva, arrepiou os cabelos com laquê e ajeitou extravagantes óculos escuros. Qual o quê, não deu certo. O estilo punk-chic, desenterrado das

luminosas boutiques da cidade, cedeu sem resistência ao criativo e delirante novo movimento punk paulistano, no Festival “O Começo do Fim do Mundo”, que o Sesc-Pompéia apresentou neste fim de semana.

A referência à incorporação do estilo³⁶ por jovens que não tinham nada a ver com ele é fundamental para se entender de que maneira o punk era visto por outra parte da sociedade; para a menina de Pinheiros, tratava-se de uma mistura de elementos visuais, claramente associados à moda – que, por sinal, já chegara às boutiques da cidade, mas que, ao mesmo tempo, parecia ser já coisa ultrapassada (daí a menção ao “desenterrar” o estilo) – em uma percepção de que o punk era apenas isto: uma moda, algo a mais que poderia ser utilizado de acordo com a ocasião. A inexistência de uma tentativa de entender o movimento punk por parte da sociedade foi assinalada em outro trecho da reportagem do jornal Folha de São Paulo (29/11/1982, p. 21):

Talvez tenha sido o primeiro real contato da São Paulo classe média com este fenômeno gerado nas periferias e subúrbios da cidade. E, se alguém se chocou com a “pobreza” dos meninos, é certo também que muita gente saiu de lá em franco fascínio com o que viu durante a festa. Que reuniu, sob um mesmo céu cinzento, desde os abertos velhinhos da Escola da Terceira Idade até gente de teatro, os intelectuais entediados de sempre, casais avançados, fotógrafos free-lancers.

O encontro entre classe média e periferia era ressaltado – e talvez o nome do Festival, “O Começo do Fim do Mundo”, seja um bom parâmetro para entender de que

³⁶ O tema da incorporação é complexo, pois é um dos mecanismos utilizados pelo modelo de produção cultural capitalista, conforme Aquino (2006, p. 34): “O sistema capitalista gera novas necessidades de consumo ou se apropria de necessidades nunca cogitadas anteriormente. Por esse meio, o sistema avança com voracidade sobre determinadas tendências, ainda que resultantes de manifestações praticadas contra o próprio sistema. Elas acabam sendo transformadas em mais produtos para a venda entre uma enorme massa de consumidores, mesmo que esses consumidores estejam totalmente desinformados a respeito. Queira-se ou não, isso é evidência de alienação. Levando-se em conta que qualquer manifestação de protesto contra o sistema pode ser absorvida pela mídia, que a disseminará na versão mais apropriada a seu ponto de vista, conclui-se que o conhecimento da audiência posterior à manifestação decorrerá unicamente da versão que se produzir a respeito, porque graças à alienação, somos levados a ver o consumo como algo desligado da produção. Em outras palavras, a ver o consumo assim dissociado, inclusive dos fatos que lhe deram origem. A relação fantasiosa gerada entre consumidor e qualquer mercadoria, longe de justificar identidade de si para com o objeto de origem, afasta-o cada vez mais dela ao sabor de recriações do mercado”. O caso do punk inglês é sintomático deste processo, algo que não será observado no caso do punk paulista, cujo comportamento será, em parte, incorporado pelo sistema, mas cujo estilo musical terá de ser readaptado ao modelo pré-estabelecido pelo mercado fonográfico para poder alcançar sucesso.

maneira se dava esse choque social e cultural – através, especialmente, da visão que a classe média criou sobre os punks baseada na noção de pobreza; trata-se de uma característica que inicialmente chocava mais do que a própria atitude dos jovens punks. Mas isso era logo deixado de lado, pois o que se observa é que, mesmo pobres (e essa palavra carrega consigo toda uma ideologia sobre as formas culturais produzidas fora do centro), eles eram inofensivos, sendo admirados até pelos velhinhos da Escola da Terceira Idade. Mais do que isso, transformaram-se em uma espécie de sensação, uma novidade para os intelectuais entediados, que sentiam falta de um novo tipo de manifestação cultural para analisar. No entanto, apenas os punks poderiam saber o que de fato significava tudo aquilo que era odiado, copiado ou admirado pelos demais; nesta teia de sociabilidade criada entre eles, apenas os punks realmente podiam entender o que era ser punk.

Mas havia tentativas da grande imprensa em buscar compreender o que era aquele movimento que atraía grande parcela dos jovens da periferia de São Paulo. Em matéria publicada sobre o movimento, o jornal O Estado de São Paulo (03/10/1982, p. 37) busca traçar um perfil do punk brasileiro a partir da comparação com o punk inglês:

A maioria ainda não atingiu os 20 anos. Quase todos pertencem a gangs agrupadas em torno de bandas de rock punk espalhadas pela periferia da cidade, numa versão paulista dos grupos ingleses que na década de 70 sacudiram o Império Britânico com a **God Save the Queen**, composição do conjunto Sex Pistols que chamava a rainha de fascista. Ao contrário dos hippies, que provinham da classe média e se exilavam nas zonas rurais onde pregavam a paz e o amor, os punks floresceram nos subúrbios, nos bairros periféricos e se dizem conscientes e politizados. Não gostam de guerra mas jamais colocariam uma flor na ponta de um fuzil. Em Londres eles descendem de mineiros, operários e desempregados. Em São Paulo, são office-boys, escriturários, balconistas, a maioria arrimo de família e alguns desempregados à procura de uma colocação.

A percepção inicial do jornal sobre os punks parece clara ao determinar a distinção básica entre eles e os hippies: se estes eram oriundos - pelo menos em sua maioria – da classe média, aqueles têm sua origem nos estratos sociais mais baixos, nas periferias e subúrbios das grandes cidades. Em vez de se isolar nos campos, buscando

construir um novo tipo de sociedade a partir da fuga de sua própria realidade, os punks procuravam se inserir, à força se necessário, no cotidiano da sociedade urbana que os renegava, mas que era ao mesmo tempo símbolo de sua existência. A relação com os ingleses caracterizava não apenas a distinção econômica entre os dois países, mas de certa forma a origem social dos integrantes de cada movimento; enquanto na Inglaterra eram filhos da classe operária do país, no Brasil eram, em sua maioria, trabalhadores de setores comerciais que não a indústria: office-boys, balconistas, etc. A questão do trabalho é importante pois demonstra que os punks brasileiros, por necessidade, buscavam sua inserção no mercado de trabalho, e era justamente essa condição de trabalhadores explorados pelo sistema que lhes permitia construir sua crítica a este mesmo sistema. Crítica esta que acompanhou o fortalecimento do movimento operário brasileiro no começo da década de 1980, conforme texto do jornal O Estado de São Paulo (03/10/1982, p. 36):

Grande parte das bandas fecha com o PT e considera o Lula o autêntico líder do povo. “Assim como nosso rock é compreendido pela massa, porque é feito por elementos que pertencem à mesma condição social, a proposta de Lula também é bem recebida porque ele fala a mesma linguagem dos oprimidos”, garante Sé, 17 anos office-boy, da banda **Neuróticos**, de Vila Maria. (...) Em muitos casacos pretos ao lado de botões com fotos das estrelas do rock punk figura a estrelinha do PT. “O Lula talvez não ganhe porque a classe operária também é marginalizada”, observa Dilma, 17 anos recepcionista, integrante da **Zona X**, de Vila Amália, banda exclusivamente feminina.

A relação que os punks criaram com o recém-criado Partido dos Trabalhadores, centrada na figura de Lula, seguia a relação citada entre a música que faziam e seu público que, para eles, não era composto apenas pelos jovens punks, mas pela “massa”, ou por aqueles que estavam na mesma condição social dos punks. Se o PT era a representação política da vontade das classes populares, a música punk era sua representação cultural, pois feita por pessoas que conheciam e viviam a mesma situação social e econômica. Interessante notar dois pontos importantes na fala dos entrevistados: primeiro, que eles se colocavam ao lado da classe operária na condição de marginalizados, de excluídos tanto do sistema econômico como do sistema político; e segundo, que a ação política dos punks se inseria na via política institucional, ou seja,

suas atitudes não almejavam uma modificação radical da sociedade em que viviam, mas uma mudança possibilitada pelas vias estabelecidas. Parece óbvio que, dado seu discurso, eles não poderiam apoiar partidos como o PMDB ou o PDS, mas o apoio a um partido, mesmo que ligado aos trabalhadores, tornava evidente que a mudança social seria perseguida pelos meios políticos tradicionais, e não por rupturas estruturais.

A reportagem traz como um de seus principais méritos a possibilidade dos jovens punks paulistanos se expressarem diretamente, sem nenhum tipo de filtro. Isso fica nítido não apenas no uso de suas falas, mas também na menção que é feita de muitas das letras das bandas, que tratavam tanto de temas gerais, como as guerras, por exemplo, como do cotidiano dessa juventude. A questão da perseguição da polícia ficava nítida em seus depoimentos, segundo a reportagem de O Estado de São Paulo (03/10/1982, p. 36):

Por volta das 9 horas, Maká, uma das responsáveis pela formação de uma nova banda feminina, ainda sem nome, tentou sair da galeria, mas foi barrada pela segurança do prédio. Começou a discussão, quase a mesma de todos os dias. Chega um polícia. Os punks ficam apreensivos, apesar de não estarem fazendo nada demais. “Essa é a mesma tensão que nos acompanha pela cidade”, desabafa Celso, 16 anos e desempregado que integra a banda **Detenção**, de Vila Mariana. Essa tensão está presente em suas músicas “Polícia de olho/ não se pode caminhar sossegado/ Querem matar-te Detenção... Detenção...Detenção”. Essa marcação policial, conforme explica Bitão, 22 anos, desempregado, componente da **Psykose**, das Perdizes, foi reforçada pelas reportagens de jornais e revistas. “Alguns repórteres não querem ou acham que dá muito trabalho conhecer a realidade, por isso inventam mentiras que já viraram folclore como esta: Punk bate em velhinhas no metrô”, lembra Callegari, da **Inocentes**.

A questão da cobertura dada pela mídia aos grupos punks é ressaltada porque muitos dos veículos de comunicação não apenas criavam perfis falsos sobre os integrantes do movimento, como também realizavam ataques que reduziam os punks a jovens alienados destituídos de qualquer senso crítico, como pode ser observado neste trecho de uma reportagem da revista Veja (edição 76, 04/08/1982, p. 80):

Quem passa nas tardes de sábado pelo centro comercial Grandes Galerias, na Avenida São João, em São Paulo, pode pensar que foi subitamente transportado para a Londres de cinco anos atrás. Uma pequena loja de discos, a Punk Records, no 1º andar do centro comercial é o quartel-general de um grupo bizarro, o dos punks – jovens que imaginam criticar a sociedade usando roupas pretas adornadas por tachas ou correntes, cabelos cortados ou pintados de maneira esdrúxula e atitudes agressivas.

Na Inglaterra, em 1976, eles revolucionaram a música pop, transformaram-se em atração turística e em dor de cabeça para a polícia, pelas arruações que promoviam. Em São Paulo, os punks nativos rejeitam a pecha de desordeiros – no restante, copiam fielmente o modelo importado. Consideram-se injustiçados e garantem que são “filhos da crise do sistema capitalista”. Não aceitam o homossexualismo e abominam qualquer tipo de música que não seja o punk rock, rude e ensurdecador, reproduzido no Brasil por cerca de vinte grupos que levam nomes como Estado de Coma, AI-5 e Lixomania. Seu drinque é o “sangue do diabo”, uma mistura de cachaça com groselha, e jamais consomem drogas porque elas são “coisas dos hippies”. Invariavelmente são adolescentes ou jovens dos subúrbios de São Paulo e, na vida real, trabalham geralmente em funções mal remuneradas.

A reportagem tem o intuito de reduzir o punk brasileiro a mera cópia do estilo criado na década de 1970 na Inglaterra, mas, ao mesmo tempo, não o caracteriza como algo violento e desordeiro. Ao afirmar que se consideravam “injustiçados” pelo sistema econômico que, em crise, marginalizava ainda mais os que viviam nos subúrbios, a revista tenta criar a imagem de que eles eram vítimas que não teriam do que reclamar, pois “na vida real” possuíam empregos. Mas a reportagem termina a frase corroborando o quê os punks mostravam em suas músicas e atitudes: eram empregos mal remunerados, o que refletia a condição de explorados de muitos dos habitantes das periferias.

A crítica aos punks brasileiros, porém, concentra-se no tipo de descrição que é feita pela reportagem em relação ao movimento em si. Além da ideia de cópia do punk inglês, algo que retirava do movimento o fato dele ser algo com identidade própria que refletia a realidade social de sua produção, havia uma tentativa de desqualificar os punks como indivíduos “bizarros”, destituídos de qualquer noção de civilidade e incapazes de terem atitudes críticas. Ao citar que eles “imaginam criticar a sociedade” através das roupas que usavam, a revista tentava retirar desses jovens qualquer possibilidade de atuação contestatória, pois os reduzia a mero produto da sociedade de

consumo, o quê, em certa medida, era uma da própria sociedade contemporânea, na qual tudo podia ser transformado em objeto sem valor crítico, ou simples mercadoria. Se errava na descrição do punk, a reportagem atingia em cheio o mesmo ponto crucial da crítica punk: a transformação de qualquer forma cultural em objeto comercializável. A mesma linha de desconstrução do punk está presente em reportagem publicada pelo jornal O Estado de São Paulo (05/05/1982, p. 19):

Como os outros movimentos, o **punkismo** foi incorporado pela indústria, que passou a produzir discos, livros, objetos de adorno, roupas e tudo o mais que expressasse esse horror aparentemente inconsequente. Os **punks** vomitavam em público, cuspiam e quebravam vitrinas aos gritos de “No future for me... No future for you”, enquanto abandonavam as drogas e enfiavam num mesmo saco Hitler, Mussolini, Kennedy, Freud e Marx. Tentavam escandalizar o mundo com seu comportamento, mas chegaram a ser vistos como um perfeito rebanho para o fascismo.

Todos eles – os representantes da “juventude transviada”, da geração beat, os hippies, os punkers – foram, a seu tempo, “rebeldes”. E no entanto tais rebeldias acabaram, de uma forma ou outra, incorporadas à sociedade como uma peça a mais no sistema, um número a mais na equação das relações sociais. Por que combatê-los, se podemos absorvê-los? – perguntavam-se “os mais velhos”, enquanto, pouco a pouco, os rebeldes – também eles – envelheciam. Os rebeldes mais fiéis à sua rebeldia morreram drogados, em acidentes automobilísticos ou por suas próprias mãos – a morte pelo desgosto ou pelo desespero – e o que sobrou de sua rebeldia?

As notícias e eventos que surgiam sobre o movimento criavam uma imagem difundida não apenas pelos jornais, mas também pela própria sociedade; vale ressaltar que mesmo dentre aqueles que viam os punks como delinquentes, havia os que buscavam compreender o que significava tudo aquilo, como mostra a reportagem do jornal O Estado de São Paulo (05/05/1982, p. 19):

Com argumentos colocados à queima roupa, os **punks** têm informações das crises por que o mundo atravessa por isso mesmo às vezes ganham defensores aparentemente conservadores, como Manoel Salgado, 65 anos, professor aposentado de uma famosa escola dos jardins[sic]: “Quando ligo a televisão e vejo jovens pré-universitários sem saber os nomes dos candidatos a

governador do Estado tenho de admirar essa garotada, de **lay-out** agressivo, mas que no fundo não passa de animalzinhos acuados, sempre atentos ao mundo que os cerca”.

A fala do professor representava uma visão distinta, mas que era ao mesmo tempo cômica. Se, para ele, a ideia de conscientização passava pelo fato de saber quem eram os candidatos a governador, claramente uma referência à ligação entre politização e meios institucionais de se fazer política – as eleições –, os jovens punks deviam ser admirados não apenas porque cumpriam tal papel, mas porque pareciam estar conectados com os temas que os cercavam. Mas não se tratava, pelo menos para ele, de afirmar que isso os tornava rebeldes ou revolucionários; fora a imagem que tentavam passar pela sua maneira de se vestir e agir, eles eram, no fundo, inofensivos. A posição que tentavam marcar perante a sociedade, se podia inicialmente chocar, no fundo não passava de uma imagem construída sobre si mesmos, já que a forma parecia se sobrepor ao conteúdo de sua mensagem, que seria inócua. A bem da verdade, tanto a fala do aposentado como a adesão momentânea da menina de Pinheiros às atividades punk eram representativos de uma mesma caracterização do movimento: sua incapacidade de ser de fato revolucionário, dadas suas condições históricas, e a impossibilidade de rotulá-lo, visto que se tratava de um movimento cultural, em certo sentido, isolado, distante das tradições culturais nacionais. Na mesma reportagem de O Estado de São Paulo (05/05/1982, p. 19), a dificuldade em caracterizar o punk fica clara:

Anárquico, maldito, contestador, fascista, militante? São muitos os rótulos atribuídos aos **punks**. Com orgulho, eles afirmam que o movimento aumenta dia a dia, há mesmo quem arrisque a existência de mais de cinco mil só na periferia de São Paulo. Clemente, que a todo momento diz gostar de si mesmo, conclui: “Aqui fazemos arte, não tem nenhum marginal, nem mesmo trombadinha”.

Os adjetivos utilizados para se referir ao punk e, ao mesmo tempo, desqualificá-lo, eram tantos que a única maneira de explicar o que era o movimento, segundo a fala de Clemente Tadeu Nascimento, um de seus integrantes mais ativos e líder da banda *Inocentes*, era afirmar que se tratava de uma forma de se fazer arte. Mais do que um mero comportamento ou atitude, o punk representava a maneira possível de expressão

artística daqueles jovens, que buscavam uma forma de ruptura com o que havia sido produzido no cenário musical brasileiro até então. O mesmo Clemente foi o autor de um documento considerado espécie de manifesto do movimento punk, e que foi reproduzido em Alexandre (2013, p. 70-71):

Nós, os punks, estamos movimentando a periferia – que foi traída e esquecida pelo estrelismo dos astros da MPB. Movimentando a periferia, mas não como Sandra de Sá, que agora faz sucesso com uma canção racista e com uma outra que apenas convida o pessoal para dançar: ou, na verdade, o convida para a alienação. Nos nossos shows de punk rock todos dançam; dançam a dança da guerra, um hino de ódio e de revolta da classe menos privilegiada. Já Guilherme Arantes diz que é feliz, mesmo havendo uma crise lá fora, porque não foi ele quem a fez; nós também não fizemos esta crise, mas somos suas principais vítimas, suas vítimas constantes – e ele não. Nossos astros da MPB estão cada vez mais velhos e cansados e os novos astros que surgem apenas repetem tudo o que já foi feito, tornando a música popular uma música massificante e chata. Mesmo assim, eles ainda conseguem fazer o povo chorar. Não sei como, cantando a miséria do jeito que eles a veem, do alto, mas que não sentem na carne, como nós. E também choram de alegria, quando contam o dinheiro que ganham. Nós, os punks, somos uma nova face da música popular brasileira, com nossa música não damos a ninguém uma ideia de falsa liberdade. Relatamos a verdade sem disfarces, não queremos enganar ninguém. Procuramos algo que a MPB já não tem mais e que ficou perdido nos antigos festivais da Record e que nunca mais poderá ser revivido por nenhuma produção da Rede Globo de Televisão. Nós estamos aqui para revolucionar a música popular brasileira, para dizer a verdade sem disfarces (e não tornar bela a imunda realidade): para pintar de negro a asa branca, atrasar o trem das onze, pisar sobre as flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer³⁷.

O texto é cheio de referências, e merece ser analisado através do contraponto que faz em relação à trajetória da música brasileira até aquele momento e em relação às formas culturais existentes que não condiziam com a realidade social e econômica dos jovens punks. Percebe-se que Clemente buscava construir um argumento que dividia a produção musical em dois estilos: a MPB e o que era feito pelo movimento punk. Não apenas uma divisão de estilo, mas também uma divisão de classes: a MPB representaria um tipo de música feita por artistas que ficaram ricos cantando para as classes média e

³⁷ O texto de Clemente, intitulado “Manifesto punk: Fora com o mofo da MPB! Fim da ideia de falsa liberdade” foi originalmente publicado na edição de agosto de 1982 da revista *Gallery Around*, cujo editor de estilo era Antonio Bivar, conforme citado em Alexandre (2013, p 70-71).

alta, enquanto o punk, oriundo da periferia, era feito por e para aqueles que sofriam cotidianamente a indiferença da sociedade e a recessão econômica. Segundo essa visão, os jovens punks davam voz não apenas a seus ideais, mas aos problemas sociais e econômicos que marcavam sua própria origem. A posição punk tinha o objetivo de, conforme o texto, movimentar a periferia, dar voz ao povo que havia sido esquecido pela cultura dominante, na qual os astros da MPB se encaixavam. Mesmo artistas que se diziam oriundos da periferia, como a citada Sandra de Sá, eram execrados pelos punks, pois haviam se esquecido de sua origem ao se submeterem às regras do mercado fonográfico. A ação proposta pela artista, a dança pela dança, representava o tipo de atitude que retirava de seus ouvintes toda e qualquer possibilidade de revolta e indignação, algo que as bandas punks tentavam repassar através de seus shows, nos quais não parecia existir divisão entre artista e público, visto que todos estavam na mesma situação de opressão. A resposta esperada dos que seguiam o movimento não se baseava na acomodação, mas na conscientização; a música, enquanto elemento cultural, tinha papel político, algo negado pelos consagrados artistas ligados à ideia de MPB.

Os novos artistas que surgiam, mesmo tendo consciência de que havia uma crise econômica e social instalada no país, pareciam seguir os passos da “velha guarda” da música brasileira, pois a fórmula consagrada era o que lhes proporcionava contratos com as gravadoras e sucesso de público. Tratava-se de um roteiro que deveria ser seguido à risca para que o novo artista alcançasse o mesmo status comercial dos que estavam em cena há anos; mas o que os punks procuravam mostrar era que os excluídos, se antes eram objeto de louvação e admiração, agora eram senhores de seus próprios destinos, com uma forma de fazer arte que era sua. Antes cantados por outros, agora eram personagens com voz própria, que não precisavam de artistas engajados que apenas traduziam seus problemas, sem de fato os conhecerem. A reportagem publicada no jornal O Estado de São Paulo (03/10/1982, p. 36) deixa tal posição clara ao citar a fala de um integrante do movimento punk:

Muita gente não suporta o “rock pauleira” produzido pelos garotos **punks**, que não tem formação musical. Foi essa forma anárquica, porém, que fascinou Robert Christgau, crítico de música da revista **Village Voice**, de Nova York, e que faz vibrar as plateias da Zona Norte de São Paulo. Mas nem todo mundo pensa assim, especialmente os produtores de disco. “Eles apóiam

composições gênero MPB festivais, tentam maquilar a realidade tornando-a bela. Uma grande alienação”, diz Zorro.

A fala de Zorro corrobora o pensamento de Clemente em relação à questão da alienação provocada pela forma estritamente comercial adotada pelos artistas da MPB; a música, que no passado fora instrumento de contestação, tornara-se simples objeto de consumo, massificante e chato, voltado apenas para diversão. Indo na direção oposta, as músicas criadas pelos grupos punks não buscavam enganar ninguém com falsas ideias e propostas vazias; os que cantavam buscavam dar voz àquilo que seus ouvintes queriam ouvir. Não eram palavras de ordem vazias, mas frases com significado claro e direto, um chamamento para a realidade e para a ação.

Mas a crítica feroz à MPB não era, de fato, uma crítica à música brasileira, mas sim aos que haviam feito dela instrumento de alienação e despolitização, na visão de Clemente; ao afirmar que os punks eram “uma nova face da música popular brasileira”, o músico mostrava a intenção do movimento em ser visto como parte do cenário cultural nacional, mas de forma distinta daquela que representava o discurso cultural dominante. Claramente o punk buscava colocar-se como um ramo musical desvinculado da tradição evolutiva da MPB e do modelo implantado com os Festivais de Música da década de 1960; tratava-se de uma nova forma de se fazer música, uma tentativa de aliar forma e conteúdo que servia como instrumento de politização. A ideia de “falsa liberdade” citada por Clemente correspondia não apenas ao momento político do país, em que se discutia a questão da abertura política sem que isso significasse, de fato, o retorno de todas as liberdades cerceadas pela ditadura, mas também ao momento da música nacional, em que os excluídos não tinham instrumentos culturais próprios. Além disso, o que se buscava era o retorno da arte politizada, aquela que servia como instrumento social de mudança, e não como mercadoria despojada de significado.

A realidade que as bandas queriam mostrar, em especial através de suas músicas, era algo que já não cabia no modelo estabelecido; daí o ataque final de Clemente a alguns representantes da MPB, que nada mais diziam aos integrantes e seguidores do movimento punk. Ao afirmar que pintariam de negro a asa branca, atrasariam o trem das onze, pisariam nas flores de Geraldo Vandré e fariam de Amélia uma mulher qualquer, o manifesto deixava claro que seu ataque voltava-se contra determinados ícones da

música brasileira e que o movimento punk significava uma ruptura e a busca por um tipo de música que tinha significado real para seu público. O ataque a Vandré, visto por parcela da juventude da década de 1960 como tipo ideal de artista engajado, retratava a percepção dos punks sobre o papel político do artista: em vez de apresentar-se como um tipo de guia, cujo discurso servia como forma de conscientização, ele devia vir da mesma camada social de seu público, e suas canções deveriam retratar a realidade que ele conhecia. Colocando-se como espécie de porta-voz da periferia, as bandas punks, dada sua origem social, retransmitiam o discurso da classe social à qual pertenciam, ao invés de simplesmente incorporá-lo ao seu próprio discurso, que era, no fundo, uma das características dos artistas da MPB criticados no manifesto.

É válido analisar algumas das letras das bandas que alcançaram visibilidade neste período. Em 1982 foi lançado o disco *Grito Suburbano*, coletânea de músicas das bandas Cólera, Inocentes e Olho Seco, considerado o primeiro registro fonográfico do movimento punk paulista. Gravado como uma apresentação ao vivo, possui o registro de quatro músicas de cada banda, a saber: “João”, “Gritar”, “Subúrbio geral” e “Hheí”, da banda Cólera; “Medo de morrer”, “Garotos do subúrbio”, “Guerra nuclear” e “Pânico em SP”, da banda Inocentes; “Desespero”, “Sinto”, “Lutar, matar” e “Eu não sei”, da banda Olho Seco.

As músicas têm letras curtas e diretas; havia uma certa urgência naquilo que se queria dizer, visível não apenas na letra mas na própria velocidade com que as bandas tocam suas canções, característica fundamental de toda a produção punk. A questão da origem social das bandas ficava clara no título de duas canções, “Subúrbio geral” e “Garotos do subúrbio”, transcritas abaixo.

Subúrbio Geral

Viajante da noite, cidade subúrbio

Na porta dos bares, encostada no muro

Pedindo esmola, com uma perna ferida

Carrega a pistola, que vai tirar sua vida

Assim é que se vive, como um animal

Nas ruas escuras, matando a pau

A noite é deles, do ébrio vagal

Da mulher do muro, do homossexual

Subúrbio geral, subúrbio geral

Garotos do subúrbio

Vagando pelas ruas tentam esquecer

Tudo que os oprime e os impedem de viver

Será que esquecer seria a solução

Pra dissolver o ódio que eles tem no coração

Vontade de gritar... sufocada no ar

O medo causado pela repressão

Tudo isso tenta impedir os garotos do subúrbio de existir

Garotos do subúrbio, garotos do subúrbio

Vocês, vocês, vocês não podem desistir

Garotos do subúrbio, garotos do subúrbio

Vocês, vocês vocês não podem desistir de viver³⁸

Percebe-se que os temas utilizados tratavam do cotidiano que era conhecido pelos músicos, e reconhecido pelo público para o qual cantavam. Na primeira canção a banda descreve a realidade dos que vagavam à noite pela cidade, pois este era seu ambiente, já que durante o dia não havia espaço para estes excluídos. Ao citar que “a noite é deles”, a banda traça o contraste existente entre o cenário fictício que se criava

³⁸ As letras foram consultadas, respectivamente, nos sites <http://letras.mus.br/colera/454281/e> e <http://letras.mus.br/inocentes/210391/>, em 20 de março de 2015.

na cidade durante o dia, e a realidade excludente que se revelava enquanto a maioria dos indivíduos dormia. Ao mesmo tempo, a noite surgia como o lugar onde os “viajantes noturnos” podiam demonstrar sua força, onde “matam a pau” mesmo vivendo como “animais” que dependiam de esmolas para sobreviver. A questão da violência é citada tanto em termos sociais – a violência perpetrada pela sociedade contra os que não se encaixavam nos padrões estabelecidos, e o exemplo da “mulher do muro” e dos “homossexuais” é clara quanto a quem são considerados os desajustados – como em termos de reação ao que sofriam. Mesmo acuado e ferido, o tal “viajante da noite” era capaz de se defender e de atacar, mostrando que sua existência se baseava na sua capacidade de reagir frente aos ataques que sofria por parte dos demais.

A necessidade de reagir frente à sociedade em que viviam era um dos temas da música “Garotos do subúrbio”. Com uma letra mais elaborada, a canção da banda Inocentes levanta questões que não atingiam apenas os “garotos do subúrbio”, mas a sociedade brasileira do período como um todo: a “vontade de gritar” que é “sufocada no ar” exprimia a questão da censura que, mesmo em tempos de abertura política, ainda existia. Não eram apenas os jovens punks que sofriam com esta violência, mas eram eles os que pareciam, naquele momento, sofrer isso de forma mais explícita. O “medo causado pela repressão”, mesmo sendo uma alusão clara às ações da polícia contra aquele grupo, refletia o temor geral da sociedade contra as atitudes violentas e arbitrárias da ditadura. Embora o regime perdesse força, ele ainda existia, e o tipo de mentalidade que ele incutiu nas forças de segurança do país – em especial a questão do uso da violência contra qualquer tentativa de desordem social – permaneceria mesmo com o retorno dos militares à caserna. A repressão, como cita a banda, não servia apenas para reprimir algo que já existia, mas também para impedir que qualquer tipo de ação pudesse vir a ocorrer. Os garotos do subúrbio, mesmo frente a este cenário, não podiam se esquecer das arbitrariedades pelas quais passavam, muito menos desistir de se expressar e de lutar contra todo tipo de repressão. Os garotos não deveriam esquecer também todo o ódio que sentiam em relação à sua situação, e era justamente este ódio que deveriam utilizar como forma de ação; note-se, no entanto, que o ódio que sentiam apenas refletia a repressão que pairava sobre eles. Como afirmavam alguns punks, o movimento era violento porque o mundo ao redor era violento; suas ações, no fundo, eram uma reação ao que lhes era imposto.

Frente a esta situação, a necessidade de se expressar e de tornar pública toda a revolta em relação ao ambiente repressivo ao redor adquiria um sentimento de luta que pode ser observada na música “Gritar”, da banda Cólera:

Falando muito baixo não vai adiantar

Porque para vencer nós temos que gritar

Gritar com forças pra ganhar

Muitos temem a hora de falar

Mas se não há jeito

Nós temos que gritar!³⁹

O ato de gritar transformava-se em atitude de revolta e em forma de expressão de um grupo que não era ouvido, mas que existia e por isso mesmo queria se expressar. Embora possa parecer um tanto romântica a ideia de “gritar com forças para ganhar”, como se a vitória fosse conquistada apenas pela força com que se expressa, ela trazia consigo um sentimento de urgência, de necessidade real de se levantar contra a opressão instalada na sociedade. O medo de falar, fruto da repressão imposta, não devia ser obstáculo à necessidade de se expressar e de se revoltar, atitude que se transformava em necessidade justamente porque sua concretização era ameaçada. Novamente, percebe-se que a atitude punk era uma resposta, direcionada àqueles que tentavam sufocar os que queriam expor a realidade da sociedade brasileira.

Mas esta mesma resposta, embora cheia de atitude, podia ser vazia de sentido, conforme pode ser observado na música “Eu não sei”, da banda Olho Seco:

Eu não sei

Eu não sei

Eu não sei se não posso

³⁹ A letra foi consultada no site <http://letras.mus.br/colera/720304/> em 20 de março de 2015.

Se eu posso
Conquistar o mundo
Não sei, não sei
Eu não sei
Eu não sei
Não sei o que
Se eu posso
Conquistar você
Não sei, não sei
Eu não sei
Eu não sei
Sem cigarro eu não fico
Vai por mim
Já cai do que, do que
Do cavalo, do cavalo⁴⁰.

A música, tocada com poucos acordes, de forma rápida, barulhenta e com a letra gritada, contrasta com sua mensagem. Se a música passa a imagem de ação, a letra sugere a indefinição e a indecisão que retratavam a impossibilidade do punk ser algo mais que um estilo de música ou uma forma de comportamento. Se parecia fácil gritar para ser ouvido ou agir de forma violenta, construir um sentido para essas ações que pareciam banais era algo mais complicado e que demandava uma atitude que fosse mais do que mera contestação. A repetição do “eu não sei” simboliza a falta de um projeto político real ao movimento punk, algo que de fato pudesse alterar a realidade e as relações sociais e econômicas estabelecidas. Ao gritar a frase, o artista exprimia de maneira clara o abismo que se criou entre o comportamento combativo e rebelde do punk, expresso em suas atitudes e na maneira de cantar, e suas ideias sem conteúdo

⁴⁰ A letra foi consultada no site <http://letras.mus.br/olho-seco/411758/> em 20 de março de 2015.

político prático e, em certa medida, conservadoras, já que qualquer indício revolucionário não existia nas mensagens que tentavam transmitir em suas letras.

Mais do que impossibilidade de “conquistar o mundo” ou “conquistar você”, a letra era símbolo da incapacidade interna do movimento punk em ser algo mais do que uma forma de atitude. O disco retrata esta indefinição em relação ao quê de fato era o objeto de contestação dos punks. A música “Pânico em SP”⁴¹, da banda Inocentes, realça esta ideia:

As sirenes tocaram

As rádios avisaram

Que era pra correr

As pessoas assustadas

Mal informadas

Puseram a fugir... sem saber do que

Pânico em SP, pânico em SP, pânico em SP

O jornal, a rádio, a televisão

Todos os meios de comunicação

Neles estavam estampados

O rosto de medo da população

Pânico em SP, pânico em SP, pânico em SP

Chamaram os bombeiros

⁴¹ A música “Pânico em SP” foi relançada pelo grupo Inocentes em 1986, no mini-LP *Pânico em SP*, lançado pela gravadora WEA. Trata-se da primeira banda punk de São Paulo a ter um trabalho lançado por uma multinacional, o que se verifica na nova versão da música, que perde as características da sonoridade punk ao ser inserida no universo musical do rock brasileiro da década de 1980. A inserção no mercado fonográfico, com suas características dominantes de produção, é percebida através das concessões musicais feitas pela banda para ser parte deste mercado já estabelecido.

Chamaram o exército

Chamaram a Polícia Militar

Todos armados

Até os dentes

Todos prontos para atirar

Pânico em SP, pânico em SP, pânico em SP

Mas o que eles não sabiam

Aliás o que ninguém sabia

Era o que estava acontecendo

Ou que realmente acontecia

Pânico em SP, pânico em SP, pânico em SP⁴²

Havia algo no ar, um sentimento de que algo estava acontecendo, mas não se sabia ao certo o que era; o sentimento de pânico podia ser visível tanto no rosto das pessoas como através das ações de repressão dos órgãos de segurança do Estado, mas o quê era esse pânico não ficava explícito na canção. O medo das pessoas, estampado nos meios de comunicação, era uma reação frente a algo desconhecido, e que era temido justamente por não ser declarado. Nesse sentido, a música retratava a reação da sociedade em relação a um movimento que existia, mas que não deixava claro quais eram suas intenções, qual era seu motivo real. Ao cantar que “ninguém sabia” o que “estava acontecendo ou que realmente acontecia”, a banda não exprimia apenas o sentimento geral da população, mas o sentimento do próprio movimento do qual fazia parte; o punk era algo concreto, que estava nas ruas da cidade, mas que não conseguia transformar em ações o sentimento de revolta expresso na imagem transmitida à sociedade. Nota-se claramente que a banda procurava expor algo, por mais irreconhecível que fosse, que estava prestes a explodir, um sentimento de revolta contra

⁴² A letra foi consultada em <http://www.cifraclub.com.br/inocentes/panico-em-sp/>, em 20 de março de 2015.

tudo ao redor que, no entanto, ao não ser definido, apenas reforçava a ideia construída sobre o movimento, de que se tratava de algo sem sentido, fundado em atos de violência que não expressavam nada além da própria ideia de violência. Mas a banda, mesmo sem deixar claro quais eram as mudanças que propunha, ressaltava que a ideia de mudança inerente ao processo de abertura política e redemocratização proporcionada pela ditadura era, em termos práticos, algo inexistente; a violência e a repressão dos anos anteriores continuavam a existir - e a banda deixa isso claro quando canta “Todos armados / Até os dentes / Todos prontos para atirar”- e representavam a falsidade da ideia de reconciliação nacional que estava por trás da tal transição democrática. Os punks podiam não saber como modificar a sociedade, mas sabiam que as mudanças prometidas apenas modificariam sua superfície, permanecendo o restante da mesma maneira.

Talvez o posicionamento mais claro dos grupos punks, e que se reflete na maneira como o disco *Grito Suburbano* foi gravado e produzido, era a crítica direta ao mercado cultural e fonográfico que se instalara no país, do qual não queriam fazer parte mas que, ao mesmo tempo, representava a possibilidade de fazer o movimento crescer e sair de seu gueto. Em alguns depoimentos citados, e no manifesto escrito por Clemente, a posição crítica das bandas tinha como referencial o padrão comercial da música brasileira instituído desde a época dos Festivais da Record, e que se mantinha na década de 1980. O movimento punk buscava quebrar tanto a hegemonia de um modelo de produção musical como a forma de sua distribuição e comercialização, e tentava construir algo novo a partir de uma rede de sociabilidade criada entre os grupos e seus fãs. A importância dos encontros em pontos específicos, das roupas que os distinguiam dos demais, dos fanzines produzidos como instrumento de comunicação e distribuição das bandas que surgiam, da produção de um repertório musical próprio, tudo servia como material constituinte de um movimento que criticava a indústria cultural e buscava, assim, uma forma alternativa de produção e divulgação.

Ao querer desconstruir o sistema existente entre artista, mercado e público a partir da constituição de um sistema próprio que eliminasse a intermediação feita pelo mercado, o punk buscava extinguir qualquer possibilidade de padronização do estilo musical. Ao colocar-se como espécie de porta-voz de um determinado grupo social que não possuía formas culturais reconhecidas pela indústria cultural, o movimento punk

paulistano assumiu um posicionamento que, se por um lado, lhe dava autonomia criativa, por outro impossibilitava sua veiculação para fora de seu próprio círculo de produção e consumo. Se as bandas do punk inglês assumiam suas músicas como um produto, e por isso utilizavam o aparato da indústria fonográfica como instrumento para atingir novos públicos, as bandas do punk de São Paulo permaneceriam como parte de um movimento underground que, embora veiculado por alguns meios de comunicação, ficaria restrito a um segmento de público delimitado. Tratava-se de um posicionamento que não seria mantido pelos grupos punk de Brasília, outro centro cultural onde o estilo musical teve inserção.

As origens do punk de Brasília eram distintas do movimento que se desenvolveu em São Paulo. Em termos sociais, os jovens que integravam as bandas da capital federal eram, em sua maioria, oriundos de famílias de classe média ou classe média alta; eram filhos de diplomatas, funcionários públicos, professores universitários, e por esse motivo tinham uma formação distinta dos jovens punks paulistas. O movimento em Brasília teve início logo após o surgimento do punk na Inglaterra, e os primeiros discos das novas bandas foram divulgados entre os jovens através de amigos que viajavam para o exterior e traziam as novidades do cenário musical internacional para a capital. As embaixadas em Brasília serviam também como polos de veiculação do novo estilo; muitos dos filhos dos embaixadores eram amigos desses jovens, e serviam também como seus divulgadores.

A função que o punk tinha para os dois grupos era um ponto que também os distinguia; enquanto em São Paulo a música e o estilo eram caracterizados como forma de expressão política de um grupo que vivia na periferia e que buscava uma voz para se expressar, sendo geralmente reprimido por conta de sua origem social, em Brasília a música punk tornara-se uma forma de combate ao tédio que lá vigorava e que tornava o cotidiano daqueles jovens algo insuportável. Mesmo sendo a capital do país, existia um sentimento de incapacidade ao redor daquela juventude por conta da ditadura, que ainda exercia seu poder de repressão. Assim, a música, em especial o punk, com seu slogan “Do it yourself”, apresentava-se como maneira ideal de sociabilidade. Dadas suas características de espaço planejado, em que cada bairro configurava-se como espaço autossuficiente, algo que incentivava a não-comunicação entre pessoas de localidades distintas, o punk, enquanto trilha sonora composta por aqueles que buscavam algo que lhes possibilitasse sair do marasmo proporcionado pela disposição geográfica da capital,

apresentava-se não apenas como forma de diversão, mas como espécie de ataque ao modelo urbanístico repressivo em que viviam.

A reunião de grupos de jovens em locais específicos para ouvir as bandas que surgiam e discutir o que acontecia no cenário musical fora da ilha que era Brasília era uma forma de resistir ao cenário repressivo em que viviam. A formação de uma série de grupos, ou turmas, que se encontravam para se divertir representava a necessidade de construir formas de sociabilidade que não eram permitidas de outras maneiras. Ao contrário de São Paulo, em que determinados grupos de jovens não podiam ocupar os mesmos espaços por conta da violência que se criara entre eles, fruto de diferenças de estilo e comportamento, o cenário punk de Brasília representou um processo completamente distinto; se no começo havia certa distância cultural entre os que moravam na Colina e os que moravam em uma das superquadras, por exemplo, os shows e eventos organizados para acabar com o tédio em Brasília logo deram fim a qualquer tipo de diferença que poderia existir entre os habitantes daqueles dois espaços. O punk colocava-se como elemento de ligação daquela juventude, pois lhe dava uma possibilidade de união que a ditadura buscara, por tanto tempo, destruir. A questão que se pode colocar é porque o punk, e não a MPB, foi o elo que serviu como instrumento de manifestação daquela geração.

Ao contrário do movimento em São Paulo, que tinha nos músicos da MPB exemplos de artistas que haviam se integrado ao sistema dominante de produção cultural sem, no entanto, usar de sua posição para criticá-lo, o movimento em Brasília não se colocava contra esta tradição musical brasileira por seu suposto caráter comercial; para aqueles jovens, o fato concreto era que a MPB simplesmente não era a sua música, pois os temas abordados por seus artistas não tinham relação com seu cotidiano. O fato da cidade ser habitada por pessoas de diferentes origens, cada um com sua própria bagagem cultural, facilitou o desenvolvimento de formas de expressão cultural próprias e distintas das hegemônicas. Nesse sentido, estar em Brasília no final da década de 1970 significava, ao mesmo tempo, estar fora dos grandes centros urbanos do país, onde os artistas viviam e onde havia uma cena cultural estabelecida, e ser parte de algo completamente novo e transgressor, pois desvinculado daquilo que era veiculado no resto do país. Conforme Magi (2013, p. 85-86),

Contudo, como essa turma de punks tinha acesso às notícias e aos discos de punk-rock se estes não recebiam os investimentos maciços da indústria cultural brasileira? A jovem capital, inaugurada em 1960, aparecia somente no noticiário como a cidade que hospedava os poderes federais e as suas decisões. Não se imaginava que Brasília pudesse também ser um centro irradiador de informação e troca de discos entre os moradores e os recém-chegados do exterior, cheios de novidades para compartilhar, durante os anos de 1970. Principalmente, os que chegavam de fora traziam muitos discos de rock na bagagem a essa cidade sem tradição de produção musical. A turma produziu, numa cidade tão desenraizada culturalmente, uma música desterritorializada, capaz de se ajustar à realidade de qualquer canto ocidentalizado. As trajetórias dos principais personagens evidenciam as experiências comuns que os uniram numa turma de amigos: muitos haviam morado em importantes cidades dos Estados Unidos e da Europa, assim como a paixão pelo rock e a sensação de estranhamento ao desembarcarem em Brasília. Com a “explosão” do punk-rock veio o empurrão para formarem a própria banda.

O fato de Brasília ser uma cidade planejada, construída para o futuro mas sem um passado próprio, refletia-se nas ações dos jovens punks da cidade. Inseridos em um ambiente de deserto cultural, seus referenciais não podiam ser outros que não aqueles que absorviam de outras localidades. Brasília era um espaço neutro, um lugar em que a realidade não correspondia aos traçados modernistas de seus criadores; um lugar onde o tédio e a inexistência de uma trajetória histórica, composta de movimentos sociais e formas culturais próprias, tornavam qualquer um de seus habitantes verdadeiros estrangeiros. Nesse sentido, a utilização de um estilo musical oriundo de outra cultura não adquiriu sentido de crítica social ou política, como se deu em São Paulo; em Brasília o punk refletiu o desejo da mudança e do novo, ou ainda a necessidade de construir um repertório cultural próprio.

Nota-se outra diferença fundamental entre as bandas punk de São Paulo e as de Brasília, além da já citada origem social de seus integrantes e de seu público⁴³: o movimento que se desenvolveu na capital paulista e nas cidades ao seu redor representava uma atitude de confronto, uma forma de se rebelar contra um sistema econômico perverso que mantinha a distinção entre centro e periferia bem nítida, em

⁴³ Sobre este tema, escreve Essinger (1999, p. 148): “Em Sampa, a primeira surpresa do trio de bandas foi descobrir que existiam punks no Brasil fora de Brasília. Quando a Legião tocou no Napalm, integrantes do movimento paulistano ficavam provocando: ‘Mais forte, filho de general’. ‘Em São Paulo, os conflitos de classe eram bem mais fortes’, reconhece o baterista do Capital. Mas o encontro com os punks se deu sem maiores problemas, se bem que o maior contato era mesmo com as bandas da new wave, como Ira!, Voluntários da Pátria e Azul 29”.

termos sociais e culturais. O punk era, dada suas próprias condições históricas e sociais de surgimento, o tipo ideal de manifestação cultural dessa parcela da juventude, que assimilava as atitudes dos ingleses e as colocava em prática de acordo com sua própria realidade. O uso da agressividade, tanto nas músicas como nas atitudes, era uma forma de resistência e de sobrevivência em uma sociedade que era extremamente violenta com os indivíduos de classes sociais inferiores. Para os jovens das periferias, mais do que uma forma de comportamento, ser punk representava uma atitude de confronto frente a um sistema econômico que não lhes dava espaço ou que não os queria como parte integrante. Em Brasília o punk perdeu esse sentido; ele não se configurou como resistência cultural de um grupo social marginalizado, mas como uma tentativa de se criar uma identidade em uma cidade planejada para ser a imagem de um país irreal. Os punks da capital não tinham contra o quê lutar ou se rebelar a não ser a falta de elementos históricos e sociais que possibilitassem tal revolta; em outras palavras, o movimento que se desenvolveu em Brasília refletiu um processo de esquecimento histórico, segundo o qual qualquer tipo de manifestação cultural se transformaria em objeto de consumo despojado de crítica. O tédio contra o qual se rebelavam não era apenas em relação à falta do que fazer naquela cidade, mas também em relação à falsa ideia de que não havia motivos políticos e econômicos contra os quais podiam se revoltar. Enquanto o punk paulista buscava escancarar as tensões sociais existentes na sociedade brasileira, o punk de Brasília atuava de forma a manter a ideia de que elas não existiam ou, se existiam, escondiam-se atrás do tédio que vigorava no cotidiano dos integrantes do movimento. Não se pode negar que a questão da falta do que fazer e da busca por diversão e prazer foram elementos fundamentais para se entender de que forma se constituiu a cena musical em Brasília no final da década de 1970, mas ao mesmo tempo isso refletiu de que maneira aqueles jovens, embora tentassem se colocar contra a realidade que parecia lhes oprimir, agiam apenas para resolver suas próprias questões, sem qualquer tipo de atitude que atacasse o cenário político mais abrangente.

A análise do cenário musical de Brasília do período mostra que a relação existente entre o punk brasiliense e o paulistano residia, em grande parte, na ideia de criar sua própria banda e escrever suas próprias letras e utilizar esta forma como meio de comunicação entre os membros de um mesmo grupo. No caso das bandas de Brasília, não houve um movimento punk estrito; os jovens utilizavam roupas pretas com alfinetes, correntes e outros adereços, rebelavam-se contra a geração mais velha e um ou

outro tinham uma atitude mais violenta, mas a visão que tinham da música e de sua função social era totalmente distinta daquela das bandas de São Paulo. Esse será um dos principais motivos para o futuro sucesso das bandas de Brasília: por não terem referenciais de classe que pudessem ser expressos em suas canções, as músicas dos grupos brasilienses podiam, digamos assim, ser melhor adaptadas ao modelo comercial cultural vigente. Algumas letras tinham cunho político, não se pode negar, mas a crítica contida nelas atacava os problemas aparentes, e não os mecanismos que geravam tais problemas, pois o ambiente de sua criação – a cidade de Brasília – parecia despojado das contradições econômicas e sociais que marcavam o resto do país.

Além disso, não havia a ideia de movimento musical propriamente dito em Brasília; os jovens mantinham suas relações de sociabilidade através das bandas, dos encontros e das trocas culturais mas, como foi dito, tudo parecia fazer parte de uma tentativa de acabar com a entediante rotina que aquele espaço lhes proporcionava. Conforme depoimento de Pedro Ribeiro, um dos jovens que acompanhou de perto a movimentação em Brasília no período, citado em Marchetti (2001, p. 95):

Uma coisa importante a dizer é que esse negócio de banda nunca teve uma visão mercadológica, era pura diversão, sem maiores pretensões. Era uma válvula de escape para falarmos o que estávamos a fim. Inclusive tinha muitas subdivisões das bandas. Esse negócio de ensaiar na mesma sala gerava isso. Quando uma banda terminava de ensaiar, e nem todos da banda seguinte estavam lá, rolava uma mistura de todos tocando com todos e acontecia de fazer música. Era tudo divertido. Alguns levavam a sério, tipo o Loro e o Renato, mas a coisa era tão despreziosa que não foi nem a fita da Legião, e sim uma fita caseira do Renato tocando violão, que a EMI ouviu antes de contratar a banda.

Uma das características mais marcantes das bandas de Brasília foi justamente seu caráter de espontaneidade, enquanto manifestação cultural sem um projeto estético e político que lhe caracterizasse. Não foi lançado nenhum manifesto ou coletânea com as principais músicas produzidas; a cena musical local foi, no entanto, um laboratório para o que seria o rock brasileiro da década de 1980. Algumas das principais bandas do período foram formadas em Brasília, mas foi nos grandes centros urbanos e culturais do país – São Paulo e Rio de Janeiro – onde encontraram as possibilidades, tanto técnicas

como comerciais, para seu desenvolvimento. O contato previamente estabelecido entre aquelas bandas nos inúmeros encontros e shows realizados em Brasília foi fundamental para que os grupos conseguissem seus contratos com as grandes gravadoras. A banda Os Paralamas do Sucesso, por exemplo, foi uma das primeiras a sair de Brasília e se estabelecer no Rio de Janeiro, onde assinou contrato com a gravadora EMI, e serviu como elo entre a gravadora e outras bandas, como a Legião Urbana. Além disso, a divulgação das bandas ganhava corpo de outras maneiras. Conforme Hermano Vianna, citado em Marchetti (2001, p. 95):

Teve uma época que começou uma troca de fitas. As bandas de Brasília mandavam fitas pra gente e a gente mandava outras. Assim circulavam as notícias. Nesse mesmo período eu conheci o Maurício Valladares. Ele tinha um programa na Rádio Fluminense que se chamava *Rock Alive*. Era o primeiro ano da Fluminense e eu não gostava da rádio. Isso era em 1982. Uma vez escutei o programa e gostei. Um tempo depois o Maurício começou a fazer concursos para distribuir prêmios. Ele fazia uma pergunta e você ligava para a rádio pra responder. Eu sempre ganhava. Aí, o Maurício ficou curioso pra saber quem era o cara que ganhava todas e falou pra eu ir à casa dele pegar um dos prêmios, e eu fui. Nesse dia eu levei uma fita dos Paralamas e, nessa época, ele estava com a Ana Maria Bahiana e o José Emílio Rondeau montando uma revista que se chamaria *Pipoca Moderna*. Eu disse a ele que conhecia um pessoal punk no Rio que se encontrava numa pista de skate, no Campo Grande, e acabei escrevendo uma matéria sobre eles. Depois disso a *Pipoca Moderna* me mandou pra Brasília pra fazer uma matéria sobre a cena de lá. Desde que eu tinha saído, não tinha voltado mais e nunca tinha visto as bandas, porque nenhuma tinha tocado no Rio. Foi engraçado porque fui recebido como um salvador da pátria. (...) Foi depois dessa matéria que escrevi que as bandas começaram a tocar no Rio.

O surgimento de veículos de comunicação voltados para o cenário musical brasileiro que ganhava corpo no começo da década de 1980 e a participação ativa de jornalistas e colaboradores dessas revistas foram importantes pilares que impulsionaram tanto a criação de novas bandas como a divulgação das já existentes. O fato das pessoas que escreviam nessas revistas serem, em sua maioria, jovens – e o caso de Hermano Vianna, irmão de Herbert Vianna, vocalista da banda Os Paralamas do Sucesso, é um exemplo – possuía um significado diferente, pois mostrava que esses colaboradores tinham conhecimento do que estava acontecendo, e muitos deles haviam participado do início desse movimento musical. Havia uma espécie de apoio explícito a esses grupos,

sugerindo que existia uma vontade de que o cenário cultural brasileiro mudasse, incorporando novos estilos e novos agentes culturais.

As bandas de Brasília, ao procurar criar laços com as bandas do Rio de Janeiro e de São Paulo, modificaram o foco que existia entre as bandas ligadas estritamente ao punk; não se tratava de organizar um movimento que, ao querer se auto-afirmar, negava e excluía o resto, como pareciam fazer os punks paulistas. As trocas existentes entre os grupos de jovens brasilienses não eram focadas apenas em um estilo musical, em uma forma de expressão, embora o punk tenha sido, em um ou outro momento, o elo entre eles; a movimentação cultural que se iniciou em Brasília não foi homogênea, como também não seria homogêneo o rock brasileiro da década de 1980 que seria, na realidade, fruto do que as bandas de Brasília iniciaram anos antes.

A heterogeneidade musical, uma resposta ao cenário cultural não apenas da capital, mas também do Brasil, pode ser observada através da análise de algumas das letras das bandas brasilienses. Vale ressaltar que a maioria das músicas era conhecida apenas pelos que acompanhavam os shows, já que não foram lançadas em coletâneas na época em que foram produzidas; tais canções chegariam ao conhecimento do grande público justamente através da entrada das bandas no cenário musical nacional a partir do biênio 1983-1984. A banda que alcançou maior sucesso entre a juventude de Brasília foi o Aborto Elétrico, que depois deu origem às bandas Legião Urbana e Capital Inicial. Suas composições retratavam não apenas o cotidiano monótono da capital federal, mas também outros temas com forte apelo crítico. É do Aborto Elétrico a canção que talvez representei de maneira mais clara a relação daquela juventude com a cidade em que viviam, e o que ela representava para eles:

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 fazer⁴⁴

A letra, embora contenha traços de uma rebeldia sem causa, traz tópicos interessantes para se entender a postura adotada pela banda. Primeiro, a negação do artista em relação ao fato de que viver na mesma cidade que o presidente poderia significar algo além da coincidência citada; o que poderia ser uma honra ou mesmo motivo de orgulho virava escárnio quando ele afirmava que todos fingiam viver decentemente, e que ele não pretendia ser mais um a viver essa fantasia. A questão do embate dos jovens com o socialmente estabelecido era um fator fundamental para se entender a forma como se colocavam frente ao que os cercava; o tédio citado tanto no título da canção como no refrão não se referiam apenas à inexistência de uma vida cultural em Brasília, mas ao próprio tédio presente na sociedade em que viviam, e nos exemplos de conduta social que deveriam seguir. Essa posição fica clara em outra composição da banda, “Química”:

Estou trancado em casa e não posso sair

Papai já disse, tenho que passar

Nem música eu posso mais ouvir

E assim não posso nem me concentrar (...)

Ter carro do ano, TV a cores, pagar imposto, ter pistolão

Ter filho na escola, férias na Europa, conta bancária, comprar feijão

Ser responsável, cristão convicto, cidadão modelo, burguês padrão

Você tem que passar no vestibular⁴⁵

⁴⁴ A música “Tédio (com um T bem grande pra você)” foi “oficialmente” lançada pela banda Legião Urbana no disco *Que país é este 1978/1987*, pela gravadora EMI em 1987. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

⁴⁵ Música “Química”, lançada pela banda Legião Urbana no disco *Que país é este 1978/1987*, pela gravadora EMI em 1987. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

A crítica não era ao vestibular em si, mas a todo um modelo de conduta social que deveria ser seguido a fim de se obter sucesso e alcançar o desejado padrão econômico. Ao jovem, em especial o de classe média, era apresentado este modelo pré-estabelecido, e dele se esperava que aceitasse todas as regras impostas para que pudesse se tornar um “cidadão modelo”. A ideia de tédio retorna nesta música de forma a caracterizá-lo como mais um aspecto desse modelo social tipicamente burguês e de classe média que era, de certa forma, imposto ao jovem, e cujo início se dava pelo vestibular, a porta de entrada para a universidade, que se transformava não em espaço de conhecimento, mas em local de preparação para a inserção no modelo econômico vigente, com contas a pagar, regras a seguir, objetos de consumo que se devia possuir, etc. Mas o que aquela geração buscava não era esta acomodação; na música “Tédio (com um T bem grande pra você)” fica claro que a falta de um carro não representava uma necessidade de consumo, mas a busca por diversão, ou de algo interessante para fazer. O automóvel, mesmo sendo um bem de consumo intimamente ligado à noção de modernidade, não representava a ideia de consumismo – mesmo que a necessidade dele para se ter diversão fosse, de alguma forma, indício de que se tratava de uma geração influenciada por esta noção – mas sim uma ideia de subversão, já que para aquela juventude o que deveria ser sinal de status se transformava em parte de uma atitude de repúdio à própria ideia de que ter um carro era sinal de status.

Outra música do Aborto Elétrico, depois lançada pela Legião Urbana, fugia das temáticas juvenis e construía uma crítica sem eufemismos à situação política do país:

Nas favelas, no Senado

Sujeira pra todo lado

Ninguém respeita a Constituição

Mas todos acreditam no futuro da Nação

Que país é este (...)

Terceiro mundo se for

Piada no exterior

Mas o Brasil vai ficar rico

Vamos faturar um milhão

Quando vendermos todas as almas

Dos nossos índios em um leilão⁴⁶

A comparação entre favelas e Senado como locais de sujeira causava certo impacto no ouvinte, já que a sujeira citada adquiria significados distintos nos dois ambientes; se nas favelas os lugares eram sujos justamente pelas condições em que as pessoas eram obrigadas a viver graças à sua situação de excluídos, no Senado, a sujeira era a imagem dos representantes eleitos pelo povo que pouco faziam por ele e pelo país. Não se tratava apenas de uma crítica à condição subalterna do Legislativo em uma ditadura, mas também ao sistema político brasileiro como um todo, no qual havia um abismo entre o poder constituído e a sociedade. Se, em 1978, ano em que a canção foi escrita, o país vivia sob as rédeas dos militares e seus colaboradores civis, em 1987, ano em que a canção foi lançada pela Legião, a ditadura havia formalmente acabado, mas a falta de sintonia entre políticos e sociedade permanecia. Além disso, havia uma descrença em relação à própria ideia de democracia, quando o artista canta que “ninguém respeita a Constituição”; é claro que a Constituição em vigor durante a ditadura não era democrática, mas isso apenas ressaltava a ineficiência das leis no país. Não respeitar a Constituição apenas corroborava a noção de que o Brasil não era, em especial no ano de 1978, um país democrático de fato, em que a sociedade deveria ser regida e resguardada por leis que garantissem direitos iguais a todos.

⁴⁶ Música “Que país é este”, lançada pela banda Legião Urbana no disco *Que país é este 1978/1987*, pela gravadora EMI em 1987. No encarte do CD remasterizado lançado em 1995, a banda esclarece o porquê da gravação, em 1987, de uma música feita na década anterior, e defende o rock como forma de expressão, sem, no entanto, perder a oportunidade de ser sarcástica: “Nunca foi gravada antes [a música] porque sempre havia a esperança de que algo iria realmente mudar no país, tornando-se a música então totalmente obsoleta. Isto não aconteceu e ainda é possível se fazer a pergunta do título, sem erros. Jimmy Page dizia que o bom do rock é que não se aprende na escola. Outros atacam: ‘para ser roqueiro basta pendurar uma guitarra no pescoço e sair por aí, fazendo a música mais primária do mundo’. Oras, mas é este mesmo o espírito da coisa! O ataque continua: ‘O rock é isso mesmo, um bate-estaca, a coisa mais elementar que existe, mais primitiva, menos inventiva que pode acontecer. O rock não é novidade, é uma imposição, é uma ditadura. É um sistema estético com a intenção de embotar a cabeça do jovem. Sim, pois se você fica com aquele bate-estaca o dia inteiro na cabeça, você se esquece da realidade que o cerca, de coisas realmente importantes’. Dois apartes aqui. Realmente o rock não pode ser novidade já que é uma forma musical que nasceu em 1955, não tem mais de 30 anos portanto. Bate-estaca ou não, juvenil ou não, preste atenção à letra de ‘Que país é este’. Não nos parece coisa de gente que se esqueceu da realidade que a cerca. Comparar o rock com ditadura? Que país é este? Quem é Jimmy Page?”.

De certa forma, porém, a música mostrava que isso pouco importava, pois o Brasil era um país que, em algum momento no futuro, daria certo e proporcionaria a todos seus cidadãos oportunidades iguais, sem distinções econômicas ou sociais. O “futuro da nação” era uma promessa eterna que, de certa forma, faria com que todos as desigualdades, injustiças e crimes do passado fossem, se não esquecidos, pelo menos perdoados. Além disso, tal crença no futuro eximia todos de qualquer tipo de preocupação e comprometimento com o país e a sociedade, já que as soluções estavam dadas no futuro, sendo necessário apenas aguardar sua chegada. Aqui, o futuro, em vez de ser algo que traria esperanças, adquiria o significado de estagnação, pois residia nele – e não nas ações que levariam até ele – o progresso e a promessa de um país justo e melhor.

A menção aos índios mortos durante a colonização, e o processo de esquecimento que se seguiu a esses acontecimentos, como mostra o trecho que diz que o país vai ganhar milhões com a venda de suas almas em um leilão, reforçava a noção de que o passado havia perdido todo seu significado, característica de uma sociedade em que a própria noção de História era negada, algo que seria posto em prática com a Lei de Anistia de 1979 e a ideia de reconciliação através do esquecimento dos fatos históricos. O presente, que se apresentava na canção como um ato de comédia – vide o trecho em que a condição de Terceiro Mundo era motivo de chacota na sociedade internacional –, servia como elemento de alienação, visto que, novamente, o futuro traria algo melhor, mesmo que, para isso, todo o passado tivesse que ser esquecido ou mesmo alterado para que este mesmo futuro se justificasse.

O país que a banda procurava mostrar na canção fugia de qualquer idealização que se pudesse fazer do Brasil; tratava-se de uma sociedade que procurava esconder suas contradições através da crença no futuro e da redefinição de suas fissuras sociais, como se a realidade pudesse ser negada simplesmente através de um discurso. O trecho da música “Despertar dos mortos” reforçava a crítica do Aborto Elétrico a este processo de negação:

A guerra acabou mas nós não temos paz

É sempre a gente que sofre mais

Você de esquerda, você de direita

São todos uns babacas e velhos demais

Vivendo intrigas de tempos atrás (...)

Menos guerra e mais pão

Golpe de estado é revolução

Fuga de rico é televisão

Fuga de pobre é religião⁴⁷

Se o lema escrito na bandeira é “Ordem e Progresso”, a realidade que se apresentava à sociedade, segundo a canção, era seu oposto; desordem e regresso eram as características de um país que se configurava de maneira distinta da imagem que ele tentava construir de si mesmo. O passado, que em vários momentos era negado frente ao futuro que um dia viria, nessa música era retratado como elemento que impossibilitava o próprio presente, pois ele se tornava, tanto para os que eram de direita como para os que eram de esquerda, a continuidade de projetos distintos que se mostravam desconectados daquele momento histórico. Há, claramente, a questão do embate de gerações que, na verdade, refletia o abismo existente entre formas diferentes de pensamento e de ação frente ao cenário político do país. As discussões da década anterior já não tinham o mesmo alcance para aquela geração de jovens que começava a se expressar no final da década de 1970; suas atitudes pareciam não se encaixar na velha dicotomia direita e esquerda porque ela se apresentava como algo datado, sem validade política para eles. Os “velhos” citados, tanto da esquerda como da direita, ressaltavam a distância existente entre as gerações, uma distância que não significava apenas um conflito baseado na ideia de idade, mas principalmente em termos estéticos e políticos.

A noção de negação fica clara quando a banda cita a versão criada pela ditadura sobre si mesma, a de que o golpe de 1964 foi uma revolução, uma tentativa de apagar o passado através do processo de reescrevê-lo conforme a vontade dos “vencedores”. Mas a própria sociedade buscava mecanismos que a auxiliassem a negar sua realidade; se os

⁴⁷ A música foi regravada pela banca Capital Inicial e lançada no álbum *MTV Especial: Aborto Elétrico*, pela gravadora Sony/BMG em 2005. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

ricos buscavam alienar-se através da televisão, os pobres buscavam na religião esse instrumento. A música não representava uma crítica contundente ao momento político do país, e a letra não era nenhuma construção literária sofisticada, mas era algo direto que representava o tipo de canção que a juventude que constituía seu público queria escutar. O uso de qualquer tipo de linguagem figurada não era uma possibilidade, pois a urgência de se fazer ouvir estava presente no tipo de som e de letra produzidos pelas bandas, que nada mais faziam do que reproduzir os significados de sua própria geração. A música “Veraneio Vascaína” realçava essa necessidade de expressar a realidade tal qual ela era, sem qualquer camuflagem:

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 (...)
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
Eu estou do lado da lei⁴⁸

A música possui elementos de comparação com composições das bandas punks de São Paulo em relação ao tema abordado, o da violência institucional de órgãos do

⁴⁸ Música “Veraneio Vascaína” lançada pela banda Capital Inicial no disco *Capital Inicial*, pela gravadora Polygram em 1986. A letra foi consultada no encarte do disco.

Estado contra quaisquer indivíduos, em especial os jovens, considerados elementos “perigosos”. A crítica que se constrói nesta canção era direcionada ao Estado repressor que existiu no país durante a ditadura, e que se manteve ativo mesmo com seu fim; a música foi feita pelo Aborto Elétrico no final da década de 1970, e seu lançamento pelo Capital Inicial em 1986 comprovava que o tema era tão atual como fora quase dez anos antes. A relação entre atos de violência perpetrados pelos agentes da lei e sua caracterização como tarados desconstrói qualquer tentativa de justificar a violência como necessidade de se manter a ordem ou proteger o cidadão: na canção, violência tornava-se sinônimo de prazer para quem a cometia, uma negação das noções de lei, ordem e justiça. No contexto repressivo em que a música foi produzida, tal comparação representava uma forma de ataque à própria ditadura, que produzira sua legalidade a partir de instrumentos ilegais de repressão e coerção. O conceito de justiça fabricado pelos militares servia apenas a seus próprios interesses, e tinha como objetivo fornecer segurança jurídica a atos que iam contra a noção de lei. Isso fica claro no trecho em que a banda afirmava que qualquer atitude do policial ou do agente da repressão não lhe traria problemas porque ele estava “do lado da lei”, uma lei feita como forma de justificar qualquer um de seus atos. A menção aos “tarados” como “assassinos armados / uniformizados” enfatizava a relação entre crime e lei, já que os assassinos uniformizados representavam o Estado, que deveria proteger os direitos de seus cidadãos, e não as ilegalidades de seus próprios representantes.

O fato de que não importava se o acusado era inocente ou não reafirmava o posicionamento da banda em relação à repressão institucionalizada que tomara conta da sociedade brasileira; se, em uma democracia, a ideia de que todos são inocentes até que se prove o contrário é uma de suas características fundamentais, a banda, ao criticar a forma de ação dos agentes de segurança, protegidos pela lei, em relação a qualquer cidadão, deixava claro em seu discurso que o regime civil-militar era, de fato, uma ditadura, por mais que os que estavam no poder tentassem camuflá-lo. No contexto de derrocada do regime, reforçar suas características repressivas e antidemocráticas era uma necessidade que se fazia urgente, pois a conscientização da sociedade era imprescindível para que o processo de fim do regime se desse de maneira clara e sem concessões. Como a violência fora um dos principais instrumentos de manutenção da ditadura e de silenciamento de seus opositores, atacá-la frontalmente era uma atitude consciente, que denotava uma postura política definida, algo que os punks paulistas

tentavam transmitir em suas canções e sua postura, e que determinadas bandas de Brasília, como o Aborto Elétrico, reforçavam em algumas de suas músicas.

O cenário cultural do final da década de 1970 e começo da década de 1980 foi marcado pela reconfiguração do papel político e social da música como instrumento de participação da juventude; como visto neste capítulo, o rock, e em especial o punk, foi retomado por grupos de jovens que, mesmo tendo crescido sob a ditadura, mostravam-se contrários a ela, e utilizavam os estilos musicais citados como forma de revolta e contestação. Não se pode comparar a forma de protesto utilizada neste período com as propostas estéticas e políticas da década anterior, já que as condições da produção cultural das duas épocas eram distintas. Isso, no entanto, não serve como elemento que possa ser utilizado para caracterizar as manifestações culturais da juventude do período final da ditadura como alienada ou passiva; frente ao seu próprio momento histórico, aquilo que fizeram era o que se apresentava como possível e, naquele cenário, o possível era o necessário, pois qualquer forma de resistência tinha importância fundamental na crítica ao regime.

O rock se tornou durante a década de 1980 elemento primordial na comunicação da juventude, em especial a partir das músicas compostas pelas novas bandas que surgiam no cenário musical brasileiro. De certa forma, o que se verificou nesta década foi o desenvolvimento de um estilo que, mesmo tendo surgido de forma autônoma na década anterior, se tornou o principal produto da indústria fonográfica nacional; parte dos sentimentos e das ideias que os grupos dos anos 80 trouxeram para seus ouvintes havia sido gerada nos anos anteriores, o que desmistifica, em parte, a noção de que o rock brasileiro da década de 1980 era apenas outro produto da indústria cultural. Não se pode negar que a maioria das bandas teve que se sujeitar ao modelo cultural imposto pelas grandes gravadoras multinacionais mas, uma vez dentro do sistema de produção, elas seriam capazes de subverter determinadas características da relação artista-gravadora e certos aspectos do sistema econômico e político ao qual a indústria cultural estava interligada. O rock, mais do que a MPB, seria a voz desta geração que acompanhara todo o desenvolvimento da ditadura, e a forma como ela modificara o cenário político, econômico e social do país. Com a proximidade de seu fim e as possibilidades proporcionadas com o retorno, mesmo que incompleto, da democracia, caberia aos novos artistas criar a trilha musical de seu próprio tempo, com todas as esperanças e contradições que a esperada transição democrática traria consigo.

Os próximos capítulos desta tese terão como tema o desenvolvimento do rock no cenário cultural brasileiro, e as formas como as bandas retrataram em suas músicas as ansiedades e dificuldades de uma sociedade que deveria reaprender o que era a democracia.

4 – O BROCK como sonho de uma geração (1981-1985)

Embora os movimentos punk paulista e brasiliense tenham revelado, pelo menos localmente, que uma nova forma de se fazer música, por meio de novos artistas, estava em desenvolvimento, foi a partir do biênio 1981-1982 que a sociedade brasileira teve contato direto com o que se convencionou chamar de rock brasileiro da década de 1980, ou simplesmente BROCK. Mesmo que as bandas punks de São Paulo tenham tido destaque na imprensa nacional no ano de 1982, o tipo de música que faziam estava voltada, tanto pela temática como pela forma de promoção do movimento, a um público específico, que se identificava com aquilo não apenas através do que escutavam, mas também pela forma como agiam e se comportavam. O cenário musical em São Paulo foi, sem dúvida, importante para o surgimento de novas bandas que fariam sucesso posteriormente, através de uma postura distinta daquela da maioria dos grupos punk, mas seu alcance ficou restrito ao seu ambiente de produção e consumo, alcançando, em alguns casos, outras cidades, mas não o país como um todo, algo que não se repetiu com as bandas de Brasília que, ao se instalarem em São Paulo ou no Rio de Janeiro, adequaram seu som àquilo que a indústria fonográfica procurava definir como novo estilo musical voltado para o público jovem.

Foi uma banda de São Paulo, sem qualquer ligação com o que acontecia na periferia da cidade ou em Brasília, que trouxe ao grande público o novo som produzido por uma geração que acompanhava de perto a derrocada da ditadura; interessante ressaltar que tal banda utilizou o mesmo meio que os nomes consagrados da MPB utilizaram na década de 1960 como porta de entrada na indústria cultural. Se o mercado fonográfico, através de seus mecanismos de produção e comercialização, era fortemente criticado pelos punks paulistas, ele foi o instrumento de veiculação das composições da banda Gang 90 & Absurdettes, liderado por Júlio Barroso. No ano de 1981 a banda inscreveu uma canção, “Perdidos na selva”, de Julio Barroso e Guilherme Arantes, no Festival MPB-Shell da rede Globo, e chegoi à final do Festival, cujo vencedor foi Guilherme Arantes com sua música “Planeta Água”.

A letra da música, em sua essência, não trazia nenhuma inovação estética ou de conteúdo em relação ao que havia sido produzido até então; mudava, essencialmente, a temática abordada, e a forma como a canção era apresentada. Julio Barroso era o oposto

da imagem de cantor bonito e talentoso que se tinha em mente no período; a banda, formada por quatro *backing vocals* mulheres e mais quatro músicos destoava do modelo de banda de rock, com três ou quatro membros, cinco no máximo. A letra de “Perdidos na selva” era de uma banalidade extrema, mas sua forma retratava uma noção de quebra de conteúdo e uma linguagem descontínua que tinha íntima relação com a desconstrução da própria ideia de cultura propiciada pelas mudanças em curso no sistema capitalista do período:

Eu e minha gata rolando na relva

Rolava de tudo

Covil de piratas pirados

Perdidos na selva

Orangotangos de tanga no tango

Tigres em pele botando a mesa

É papagaio, bem-te-vis e araras

Revoando, flores, folhas e varas

Oh! Mas que calor tropical

Mas que folhagem maneira

É sururu carnaval

Deu febre na floresta inteira¹

A letra é composta por uma sucessão de frases que, em conjunto, pouco ou nada dizem; ao mesmo tempo, é a representação de uma atitude despretensiosa que carrega em si uma carga de irreverência e diversão que buscava ser uma resposta ao período perverso e repressivo vivido pela sociedade brasileira durante a década anterior. As imagens construídas pelos autores através de elementos cômicos, como orangotango de tanga, tigres como garçons, eram complementadas por uma linguagem distinta daquela

¹ A letra de “Perdidos na selva” foi consultada no site <http://www.vagalume.com.br/gang-90-absurdetes/perdidos-na-selva.html> em 05 de maio de 2015.

utilizada geralmente por outros grupos musicais; a utilização de algumas expressões típicas da juventude realçava o caráter inovador da música que, frente a outras canções do “modelo MPB” apresentadas no Festival, alcançou inesperado sucesso de público, o que reforçava o sentimento de que a forma da canção instituída desde a década de 1960 não tinha mais o mesmo apelo junto ao público jovem do Brasil de então. A presença massiva de novas formas de tecnologia, que geravam novas maneiras de diversão e uma reconstrução das formas de comunicação entre os indivíduos na sociedade refletia-se na canção: a letra, além de ser formada por uma série de frases que representavam, cada uma, um enunciado distinto e desconectado do anterior, quase um mosaico de significados, não trazia em si uma mensagem, ou seja, ela não era construída como uma forma de comunicação propriamente dita; os autores não a utilizaram para expressar algo a seus ouvintes. A música era exatamente isto: um conjunto de sons e ritmos feitos para cativar os ouvintes, mas não para conscientizá-los de algo. O uso do videoclipe, uma nova forma de linguagem que aliava o visual ao som, como instrumento de veiculação da canção reforçava esse caráter fragmentário, no qual o conteúdo final tinha pouca ou nenhuma importância como mensagem que se queria repassar.

A música que, ao menos em termos comerciais, inaugurou o BROCK possui as mesmas características de “Perdidos na selva”: “Você não soube me amar” goi lançada em 1982 pela banda Blitz, liderada por Evandro Mesquita, membro do extinto grupo de teatro carioca Asdrúbal Trouxe o Trombone. Com uma linguagem simples e direta, aliada às apresentações teatrais da banda em seus shows, e ao diálogo musical formado entre Mesquita e o coro das *backing vocals* Fernanda Abreu e Márcia Bulcão no meio das canções, a banda foi a primeira representante do rock que se fazia no Rio de Janeiro na primeira metade da década de 1980².

² Alguns autores, como Groppo, chamam a música feita nos primeiros anos da década de 1980, especialmente no Rio de Janeiro, de “new wave nacional”; segundo Groppo (1996, p. 221-222): “Portanto, ao contrário do punk e da vanguarda paulista, a new wave carioca foi intensamente aproveitada e esgotada pela indústria do disco, pelas rádios e até pela televisão. Foi new wave e carioca o rock nacional até 1985, pelo menos. Foi este movimento modesto e ingênuo, fraco esteticamente e ideologicamente, quem deu o impulso inicial para a explosão do rock nacional e do mercado adolescente de discos nos anos 80, quem motivou as grandes gravadoras e a mídia, além dos jovens consumidores culturais, a adotarem finalmente o pop-rock como principal música de entretenimento. A new wave nacional tinha duas faces: a primeira era a iniciativa de grupos motivados em realizar um pop de fácil audição, destacando-se inicialmente a Gang 90 e projetos que lhes abriram as portas, como o Circo Voador e a Rádio Fluminense; a segunda, o aproveitamento por parte das grandes gravadoras deste estilo, não apenas gravando grupos que iniciaram a tendência, mas convocando artistas já veteranos que encontravam-se ‘à disposição’ e, até mesmo, formando bandas artificiais ou contratando bandas completamente incapacitadas”. Não concordo com a categorização dos anos iniciais do BROCK como uma espécie de

Da mesma forma que a banda de Julio Barroso, a Blitz apresentou ao grande público letras sem conteúdo definido, formada por fragmentos de discursos e por uma irreverência que tinha conexão direta com seu ambiente de produção e reprodução, a cidade do Rio de Janeiro. A letra de “Você não soube me amar” trata de um encontro casual entre um casal, e de como a relação passa da alegria e do divertimento para a monotonia do dia a dia, sem perder a veia cômica que caracterizaria o grupo:

Sabe essas noites

Que cê sai

Caminhando, sozinho

De madrugada

Com a mão no bolso (na rua)

E você fica pensando

Naquela menina

Você fica torcendo

E querendo

Que ela estivesse (na sua)

Aí finalmente

Você encontra o broto

Que felicidade (que felicidade)

Que felicidade (que felicidade) (...)

Você diz pra ela

“new wave” nacional; no plano internacional, a new wave se apresentou como forma cultural que tomou para si alguns elementos do punk e os transformou em algo mais palatável, e por isso mais comercial, aos ouvidos de um público heterogêneo. Como o punk nacional não teve o alcance obtido pelo internacional, mesmo que no Brasil ele tenha servido como base do surgimento de inúmeras bandas do BROCK, não se pode inserir no universo musical brasileiro do período as características do movimento new wave internacional; como tudo que foi produzido na década de 1980, dentro do universo voltado para o público jovem, foi encaixado na categoria “rock”, creio que as bandas que surgiram e fizeram sucesso a partir de 1981-1982 também foram representantes do BROCK, mesmo que, em alguns casos, não tenham assumido a mesma posição musical de outros grupos.

Tá tudo muito bom (bom)

Tá tudo muito bem (bem)

Mas realmente

Mas realmente

Eu preferia que você estivesse... nuaaa³

Ao retratar de forma irreverente e banal o tema do amor, a banda procurava ressaltar a importância dos temas cotidianos enquanto elementos que auxiliavam no combate ao ambiente opressivo instalado no país. Falar sobre coisas do dia a dia das pessoas significava retomar este espaço, dar voz ao que acontecia diariamente, por menor que fosse sua importância; significava combater qualquer tipo de censura, pois o simples fato de colocar em uma música temas tão despretensiosos como os tratados pela banda representava os desejos de uma sociedade que, calada por tanto tempo, buscava meios de se expressar, independente do seu conteúdo. O resgate do cotidiano, como instrumento de expressão em um ambiente ainda marcado pela repressão, e sua representação através de formas culturais, era tão importante quanto o retorno ao espaço público, às praças e às ruas. O momento presente deixava de ser sombrio e opressivo e se transformava em algo que trazia esperança e sentido, através das ações corriqueiras do dia a dia. Conforme Guerreiro (1991, p. 57):

É, ao mesmo tempo, a geração que desfruta da Abertura Democrática e passa a absorver rapidamente uma infinidade de novas informações antes bloqueadas. Seu universo é rico, pois, em diversidade e presentificação que implica numa urgência de fruição do momento presente e numa sede de vivência antes insuspeitada. O cotidiano aparece então como o lugar, por excelência, de expressão dessa nova sensibilidade.

No cenário da transição entre a ditadura e a democracia, a postura da Blitz, que tinha muito a ver com as questões anteriormente tratadas pelo grupo teatral de Evandro Mesquita, parecia estar em sintonia com a mudança de comportamento que se verificava

³ Música “Você não soube me amar”, primeiro lançada como compacto e depois no disco *As aventuras da Blitz*, pela gravadora EMI em 1982.

entre os jovens cariocas; o Rio de Janeiro, com suas praias, sol e “areias escaldantes”, era o local ideal para a explosão de uma cena musical que expressava a principal preocupação daqueles jovens: viver a vida sem maiores preocupações. Ainda vivendo sob o regime militar, e sem modelos políticos claros a serem seguidos, essa juventude teve nas bandas que surgiram no período um sentimento de comunidade que há tempos não existia. Em termos ideológicos, tais grupos, de fato, pouco representavam, mas o simples fato de se apresentarem como algo em torno do qual aqueles jovens podiam se reunir ia contra não apenas o isolamento político proporcionado pela ditadura, mas também contra um sistema econômico que proporcionava um sentimento de fragmentação, de não pertencimento a algo. Além disso, as músicas dessa fase representam o que Grossberg (2004) chama de “*pleasure of the body*”, conceito que procura explicar o poder que o rock exerce em seus fãs através do seu próprio corpo⁴. Ao contrário dos seguidores do punk, que utilizavam seu corpo como mais uma forma para chocar a sociedade, percebe-se que no caso desses ouvintes a celebração da própria ideia de juventude constituía um sentimento de liberdade, ainda negada, em sua plenitude, pela ditadura; o fato desses jovens possuírem um local, uma tenda armada na praia de Ipanema chamada Circo Voador, onde podiam se encontrar, conversar, e até apresentar seus próprios atos culturais, representava uma tentativa de reabertura dos espaços públicos, algo presente na sociedade brasileira desde o final da década de 1970. A interação criada entre banda e público – e os shows da Blitz, com algumas características teatrais, buscava descaracterizar qualquer modelo de apresentação estática – trazia à tona a importância da participação dos ouvintes no evento em que estavam. A presença de pessoas em um mesmo local, com o claro intuito de se divertir, desmontava qualquer tipo de repressão proporcionado pela ditadura, pois a reunião de vários indivíduos, mesmo sem fins políticos, trazia a sociedade de volta para o espaço público; a diversão deixava de ser algo individualizado, na casa da pessoa com o disco de seu cantor ou banda prediletos, e se transformava em um grande acontecimento,

⁴ Segundo Grossberg (2004, p. 323): “O segundo eixo de afetividade do sistema do rock ‘n’ roll envolve a celebração do corpo como lugar de prazer – na sua transformação de identidade em estilo, na centralidade do ritmo e da dança, e na relação criada com a sexualidade e as práticas sexuais. A prática musical é inserida no sistema do próprio corpo: é uma música de desejo corporal. Há uma relação imediata entre música e seus movimentos”. A tradução é minha; no original: “The second affective axis of the rock and roll apparatus involves its celebration of the body as the site of pleasure – in its transformation of identity into style, in the centrality of rhythm and dance, and in its courting of sexuality and sexual practices. The musical practice itself is inserted into the apparatus at the site of the body: it is a music of bodily desire. There is an immediate relation to the music and its movements”.

visível a todos que quisessem ver e aberto a todos que quisessem participar⁵. O fato do Circo Voador estar montado em uma praia, um espaço público e aberto a todos, sem qualquer distinção de classe, tornava ainda mais evidente o caráter democrático do movimento musical que se desenvolvia no Rio de Janeiro no começo da década.

O Circo Voador, projeto patrocinado pela prefeitura fluminense, trazia em si um sentimento de liberdade que havia sido negado durante os anos anteriores, e se encaixava perfeitamente no ambiente cultural que surgia no Rio de Janeiro; além de ser um espaço voltado para qualquer tipo de apresentação artística, era também local que jovens artistas utilizavam como ponto de encontro e de trocas culturais, não apenas entre si, mas entre eles e o público que, de certa maneira, participava das apresentações, em um diálogo que há tempos não era possível. As trocas entre bandas e seus ouvintes representavam uma transformação do modelo de relacionamento estático existente até então, no qual havia um distanciamento entre o artista e seu público e, em muitos casos, entre o que o artista dizia e o que seu público queria ouvir. O Circo era um espaço cultural democrático inserido em uma sociedade que buscava reconquistar seus espaços e seus direitos, em especial a participação política e a liberdade de expressão; não se pode esquecer que no ano de 1982 ocorreriam eleições diretas para o governo dos estados, e no Rio de Janeiro, após um difícil processo, seria eleito Governador o político Leonel Brizola, que tinha tido papel fundamental na posse de João Goulart como Presidente da República após a renúncia de Jânio Quadros em 1961.

Nesse cenário, as ações políticas de alcance nacional foram acompanhadas pelas ações cotidianas, centradas em temas menores, o que não lhes tirava a capacidade de expressarem desejos e vontades que refletiam mais do que pareciam mostrar; falar do cotidiano representava uma forma de fugir do rolo compressor da ditadura. Era uma forma de buscar uma unidade em um mundo fragmentado; o cotidiano surgia como

⁵ Alexandre (2003, p. 104-105) trata desde tema quando cita, em seu livro, um depoimento do produtor musical Pena Schmidt: “Impossível não notar estar diante de algo histórico. Um corte abrupto com a música que se vinha fazendo até então, mas, notadamente, uma mudança de comportamento vindo da plateia. ‘Era uma multidão adolescente, entre 16 e 20 anos’, lembra o produtor paulistano Pena Schmidt, já na época um veterano do show bizz nacional. ‘Absolutamente alucinada, livre, os meninos sem camisa, as meninas dançando, uma turba selvagem, suando, em um show de música. Algo que passou a ser normal, mas não era até então. Na década de 70, os músicos estavam ensandecidos, mas a plateia estava chapada, passiva, *recebendo* a informação. Não tinha participação, não tinha opinião própria. De repente, o público começou a ter uma voz, seu comportamento dizia por ele (...)’”. O depoimento de Schmidt segue a linha do pensamento de Grossberg (2004) sobre a relação entre música e corpo, entre o prazer de ouvir a música e senti-la; a cena roqueira do Rio de Janeiro representou bem esta ideia, bem como a noção do rock enquanto elemento de liberdade e libertação daquela juventude.

elemento comum aos que faziam parte dele, e era exatamente através desse mundo que conheciam que os indivíduos podiam criar experiências libertadoras, pelas quais criticavam o ambiente político e social que os rodeava. As canções iniciais do BROCK, mesmo com letras fragmentadas, tinham o importante papel de, ao mesmo tempo, servir como instrumento de unidade e de crítica à fragmentação da sociedade brasileira. Se o rock do início da década de 1980 representava um sopro de novidade em um país reprimido e marcado pelo sentimento de incapacidade de mudança, ele também apresentou resquícios desse sentimento em suas letras; a própria Blitz, símbolo da despreocupação juvenil e da ideia de aproveitar o presente, da maneira que era possível, não conseguiu se colocar à margem da falta de um projeto comum entre os mesmos jovens que buscavam, pela música, uma união até então perdida, como se pode observar na canção “Cruel, cruel esquizofrenético blues”:

Oh, esse é um papo meu

Esse é um papo meu com uma mina da mesma

Idade que eu

Só que ela envelheceu (...)

Você ainda tá ligada,

Ligada nos dias de ontem

Quando tudo era divino, divino maravilhoso (...)

Não, não vá botar a culpa no destino

Por ter casado com um cretino industrial

Apenas para dar uma satisfação, à sociedade⁶.

O que era para ser uma conversa entre indivíduos da mesma geração, o que sugere que eles possuíam os mesmos referenciais, na verdade mostrava que o discurso daquela geração não possuía unidade, pois não havia um sentimento claro de identidade

⁶ A letra da música foi consultada em <http://www.radio.uol.com.br/#/letras-e-musicas/blitz/cruel-cruel-esquizofrenetico-blues/192837>, em 20 de março de 2015.

entre seus membros, mesmo que a movimentação cultural do período buscasse demonstrar o oposto. Se o narrador encarnava o cotidiano do presente, a menina parecia ter ficado presa a características do passado, e a menção ao “divino maravilhoso”, canção de Caetano Veloso e Gilberto Gil gravada em 1969 por Gal Costa, serve para caracterizar sua relação com seu próprio tempo; se para o narrador as referências culturais eram aquelas que ele recebia no momento presente, o mesmo não se podia dizer dela, que buscava em referenciais que não eram propriamente seus aquilo que era necessário para estar “ligada”. A questão não gira em torno das diferenças entre ele e ela, mas sim em torno das fissuras culturais e sociais que existiam naquela geração; isso fica ainda mais claro quando é citado na canção que não era culpa do destino ela ter “casado com um cretino industrial” como forma de dar uma satisfação à sociedade, em uma clara referência ao fato de que tal decisão era exclusivamente dela. Percebe-se que havia uma tentativa sutil de caracterizar aquela geração; se, por um lado, havia indícios que demonstravam um desejo de buscar uma forma cultural comum ou que, pelo menos, desse conta das características daquela juventude, por outro existia uma fragmentação interna, algo que, ao final, impedia a tal unidade de comportamento e ação desejada. Ao mesmo tempo em que havia um sentimento utópico de mudança, havia também a realidade que impossibilitava esse projeto, e que se refletia na esquizofrenia daquela geração, marcada pela desconstrução de qualquer possibilidade de mudança e por uma crise de identidade. O rock era, de fato, a manifestação artística característica da juventude daquele período, mas nem todos os jovens, pode-se dizer, eram roqueiros, pois o estilo representava, ele também, a fragmentação de sentidos e sentimentos que existia na sociedade; logo, sua impossibilidade de representar, por si só, toda uma geração.

Mesmo perante estas características, muitos dos jovens do período encontraram um espaço receptivo a suas novas concepções musicais e a seu tipo de comportamento que, baseado na ideia de diversão como forma de contestação, constituía-se como espécie de fuga do ambiente repressor em que viviam. Não apenas o Circo Voador teve importante papel, mas também as publicações especializadas em rock que já existiam e tantas outras que surgiram, e a rádio Fluminense FM, conhecida como “A maldita”, que foi fundamental na divulgação de novas bandas de rock e no fortalecimento de uma cultura jovem que, pelas ondas de rádio, podia alcançar mais ouvintes. O uso desses meios serviu não apenas para a propagação dos novos grupos musicais, mas também

como elemento balizador das ações da indústria fonográfica nacional que, ao perceber o espaço que era conquistado pelo rock dia após dia, vislumbrou no estilo um novo produto, que tinha um público-alvo definido e ávido por novidades que remetiam a seu próprio espaço social e cultural.

Os periódicos especializados em rock contribuíram para a difusão do estilo entre novos adeptos, além de servir como meio de troca de informação e de opiniões entre os que já seguiam as bandas existentes. Tais publicações inseriam-se neste contexto de criação de instrumentos que tinham o objetivo de tornar o estilo musical conhecido entre os jovens, além de possibilitar a divulgação de novos grupos musicais além de seu ambiente de criação e consumo imediato. Duas das revistas que mais se destacaram como divulgadoras do BROCK foram a “Som Três” e a “Bizz”, conforme Rochedo (2011, p. 79-80):

A “Som Três” criada ainda nos anos de 1970, despontou ao lançar, em 1983, a “Enciclopédia do Rock”: quatro volumes que incluía [*sic*] verbetes de bandas internacionais e nacionais e um diário, em dois volumes, que registrara o histórico do “Rock in Roll” [*sic*], destacando as datas mais marcantes. A “Som Três” foi a primeira revista do gênero no Brasil, destinada ao público apreciador dos equipamentos de áudio e música em geral. O grupo de profissionais que geriram a revista era formado por Maurício Kubrusly, que criou e editou-a desde o início, amparado pela equipe da área de áudio, como Ruy M. Natividade, Gabriel Almog, Fernando de Jesus Pereira Jr., Carlos Barradas da Silva, Cláudio Kubrusly e Luiz Fernando, entre outros colaboradores. A revista promovia para o leitor diversas seções, algumas delas muito procuradas e de grande sucesso, como Show Room, Free-Shop, Out-Put, Tabela SomTrês, Sintonia, Círculo do Som, dentre outros. (...)

A revista “Bizz” nasceu nos anos 1980, mais precisamente em 1985, após a euforia do Rock in Rio. A equipe editorial da revista estava atenta ao aumento expressivo do consumo de produtos voltados para o jovem, como jeans, motos, tênis, discos, instrumentos musicais e ainda informações sobre shows e bandas nacionais e internacionais. Desde seu primeiro exemplar, a revista foi gerida por críticos musicais, mas também por produtores que orientavam e indicavam tendências do gosto musical dos jovens, uma publicação que se preocupava em acompanhar o centro dessa transformação, o jovem e seu centro, a música entendida em seu sentido mais amplo, como seu ponto de referência. O jornalismo informativo da revista era dividido em temáticas intituladas: Showbiss, Air mail, Ao Vivo, Porão, Parada Bizz, lançamentos, discoteca básica e cartas.

Rochedo busca explicar de que maneira esses periódicos serviram não apenas como meios de divulgação, mas também como instrumentos de aprendizagem sobre o rock; ao tentar disseminar o estilo musical, funcionaram como espécie de enciclopédia, um conjunto de informações que se mostravam fundamentais para entender e compreender o que ele significava. Percebe-se que, mesmo o rock sendo amplamente consumido por parcela considerável da juventude brasileira, o conhecimento sobre sua trajetória, tanto nacional como internacional, era vago, o que demonstrava que a inserção do estilo no país se dera de maneira difusa e não planejada, ou seja, a divulgação das bandas de rock, pelo menos em um primeiro momento, fora algo espontâneo e sem vínculo com qualquer estratégia mercadológica da indústria fonográfica nacional, o quê, no entanto, não impediu que as grandes gravadoras utilizassem o sucesso obtido pelas bandas brasileiras como forma de aumentar as vendas de discos no país. Mas é importante ressaltar o caminho percorrido, no início da década de 1980, pelo rock brasileiro: de estilo musical alternativo, voltado para um seleto grupo de ouvintes, ele alcançou um público difuso que, em sua grande maioria, tinha poucas informações sobre o quê ele era de fato. As revistas especializadas representaram, assim, importante fator na inserção do estilo na sociedade, bem como de sua legitimação dentro do sistema fonográfico nacional.

Oliveira (2011) analisa o papel que as publicações especializadas tiveram enquanto patrocinadoras das bandas do BROCK e, ao mesmo tempo, destruidoras de suas reputações artísticas e do próprio movimento musical; para o autor, a revista *Somtrês*, através dos artigos escritos por Mauricio Kubrusly, José Nêumanne Pinto e José Augusto Lemos, entre outros, constituiu, em muitos momentos, instrumento de ataque ao estilo, visto não como uma manifestação cultural espontânea de parcela da juventude, mas como uma construção mercadológica da indústria fonográfica. O autor trabalha com uma série de críticas produzidas por esses jornalistas como material de sua pesquisa, e é válido reproduzir um desses textos, escrito por Nêumanne Pinto, e citado por Oliveira (2011, p. 213) para que se possa observar o tipo de abordagem dada pela revista em relação ao rock brasileiro da década de 1980:

Os diretores e produtores das gravadoras já decidiram: este é o verão do rock. [...] Não importa que nossos modernos roqueiros sejam versões amadorísticas dos amadores roqueiros dos anos 50. Não importa também que não haja qualquer atividade nessa nova onda importada, aliás como

tudo o mais. O que é importante para as gravadoras é continuar a exercer a ditadura do gosto sobre o público. Ninguém vai conhecer que tipo de pesquisa foi feito para se chegar a conclusão de que é isso que o jovem quer. Os “jovens” já decidiram por todos eles. [...] Você conhece algum diretor de gravadora? É amigo de algum programador de trilhas sonoras de telenovelas? Priva de alguma intimidade de algum *big boss* de nossa indústria cultural de massa? Então, por favor, guarde seus comentários negativos para a mesa de bar. E prepare-se para fazer o comentário ao som do último êxito do Paralamas do Sucesso. [...] Não adianta chorar, espernear, você não vai desligar mesmo seu receptor de FM. Portanto, é melhor ir logo se acostumando ao rock abolerado de Lulu Santos. Você pode até se recusar a aceitar aqueles conceitos infanto-juvenis que ele emite em entrevistas para a televisão. Mas desculpe-me, prezado leitor e ouvinte, todas as emissoras de FM de seu receptor estarão sintonizadas no novo som do verão. As fotos coloridas dos novos roqueiros estarão em destaque especial nas lojas de discos. E os jornais jorrarão noticiários e comentários favoráveis, ocupando espaço e mais espaço para falar no termo “revolução”. [...] Os jornais estão todos escrevendo, as emissoras todas tocando, a televisão já escolheu os temas de seus personagens favoritos. É impossível fugir. [...] É melhor fingir que você compreendeu a profundidade sociológica da nova “revolução” e curtir “adoidado”. Relaxar e fruir é a ordem, prezado amigo. Os poderes da indústria cultural são grandes demais. [...] Você estava enganado quando ouviu a Gang 90 e As Absurdetes e pensou que aquilo era como sarampo. Dava e passava logo. O amadorismo tem razões que o profissionalismo desconhece. Se você ouviu aquela xaropada toda e não mudou de estação não há porque reclamar agora (PINTO, 1983, n. 58, p. 106).

Embora a citação seja longa, ela possui uma série de elementos que demonstram um tipo de análise sobre o cenário musical brasileiro do período. Nêumanne parte do princípio de que as bandas do BROCK eram representantes de uma tentativa da indústria fonográfica nacional em criar uma nova moda cultural que representaria o desejo da juventude em possuir um estilo musical que fosse seu; para ele, o gosto musical era ditado pelas gravadoras que, em busca do lucro, haviam decidido que aquele seria o “verão do rock”. Tal suposição retirava do BROCK qualquer possibilidade de espontaneidade, e o diminuía a mero bem de consumo cultural. Não se pode negar que a indústria fonográfica se beneficiou do estilo musical e das bandas que o representaram, tomando para si a recepção que tais grupos possuíam entre seus ouvintes, mas afirmar que o sucesso do rock nacional era fruto de uma calculada estratégia de marketing parecia ser algo fantasioso. O jornalista mostrava ter consciência do papel que a indústria cultural exercia sobre os rumos da cultura nacional, construindo novos estilos de acordo com sua necessidade mercadológica, mas em

relação ao BROCK ele parecia cometer o mesmo tipo de ação que criticava: ao caracterizá-lo como música para jovens feita por indivíduos que queriam ditar os gostos desses mesmos jovens, ele simplesmente reforçava o caráter de mercadoria dado pela indústria a qualquer tipo de manifestação cultural, em vez de criticar o processo de mercantilização cultural promovido pelas grandes gravadoras.

Quando escreve que ao ouvinte não adiantava criticar e se mostrar contrário ao que escutava nas rádios, pois ainda assim ele não iria desligar seu aparelho, o jornalista simplesmente reduzia o público a um bando de indivíduos sem vontade própria, que seguiriam tudo o que lhes fosse ordenado. Nesse sentido, o rock dos anos 1980 deixava de ter qualquer ligação cultural e afetiva com a juventude, tornando-se apenas um bem acabado produto cultural, sem sentido e alienante. Os jovens, assim, eram destituídos de qualquer possibilidade de serem criadores de uma forma cultural própria que, mesmo sendo, posteriormente, assumida pelas gravadoras como um novo nicho de mercado, possuía caráter de autenticidade, segundo suas próprias condições de criação. Nêumanne tinha razão quando desdenhava da ideia de “revolução” ligada ao estilo, já que por si só ele não era uma criação desvinculada de tudo o que havia sido criado até então nesse campo musical, mas ele errava ao retirar-lhe o caráter de manifestação, em um primeiro momento independente e desvinculada da indústria cultural, assim como errava ao afirmar que se tratava meramente de um elemento de diversão, sem significado mais profundo acerca das suas próprias condições de desenvolvimento.

Além da posição de críticos que acompanhavam o pensamento de Nêumanne, vale ressaltar, também, que na grande imprensa se formou uma “comunidade roqueira”; muitos jornalistas, recém-formados, iriam utilizar veículos de comunicação consagrados como meios de divulgação da onda roqueira que tomava o país. Tais profissionais, alguns oriundos do movimento estudantil da década de 1970, refletiam sobre o panorama cultural brasileiro a partir de suas próprias experiências e daquilo que parte da juventude estava interessada em ver e ouvir. Conforme Maggi (2013, p. 74):

A especificidade está nas experiências que esses futuros jornalistas tiveram com o dado internacional, pop e o cinema americano, que entrou em suas vidas como algo “natural”, e não pelos princípios de julgamento do nacional-popular.

A fala de Pepe Escobar traz de maneira singular a experiência coletiva de jovens profissionais envolvidos e interessados pela música pop e pelo rock no Brasil do início dos anos 1980. E o que a brasileira Legião Urbana tem a ver com isso? Retomando a idéia do início deste capítulo: a consolidação de um campo do rock em nosso país dependeu do trabalho conjunto entre dois setores da indústria cultural: as principais gravadoras (*major*s) e a grande imprensa, setores que continuam centralizados no eixo Rio – São Paulo. Uma maneira para entendermos esse processo de consolidação dessa nova geração de profissionais (roqueiros, jornalistas e produtores musicais), como a sua diferença tornou-se “natural” aos nossos olhos hoje em dia, é apontar, primeiramente, quais eram as gravadoras e os veículos de imprensa que, por forças internas, advindas de novos profissionais que implementaram mudanças, conferiram ao rock brasileiro espaços de produção, de divulgação e de avaliação por parte de uma crítica também em processo de profissionalização, como vimos na entrevista de Pepe Escobar.

Nota-se pela análise de Maggi que havia um processo de sintonia entre artistas, gravadoras e meios de comunicação em relação ao rock brasileiro, o que não significava que todos tivessem os mesmos interesses. Para as novas bandas que surgiam, no entanto, o tipo de abordagem feita por esses jornalistas, adeptos ou não do estilo, significava, antes de qualquer coisa, uma espécie de chancela: ao retratar nos grandes jornais o desenvolvimento do rock nacional, esses profissionais traziam ao grande público a mudança no cenário cultural nacional que ocorria, em um primeiro momento, em espaços demarcados. Se as revistas especializadas tinham um público definido, justamente os que já se interessavam pelo estilo, os veículos tradicionais de comunicação, ao darem publicidade à movimentação desses grupos, de certa forma legitimavam junto à sociedade o que estava acontecendo. A cobertura dada aos expoentes do BROCK serviu tanto para tornar evidente que aquela geração de jovens possuía uma forma cultural própria, distinta daquela da geração anterior, como para mostrar às gravadoras que havia um importante, e lucrativo, mercado consumidor para o estilo musical. De certa forma, ao dar voz a esses novos artistas, essa geração de jornalistas contribuiu tanto para a difusão do rock, como para a criação de um modelo que deveria ser seguido por todos os que desejassem obter sucesso; as críticas, nem sempre elogiosas, podiam alavancar a carreira de uma banda ou acabar com ela, e isso era fruto não tanto da qualidade musical do grupo, mas de sua capacidade de se enquadrar ou não na fórmula de sucesso ditada pela indústria fonográfica.

Mas não era apenas esta nova geração de jornalistas que detinha este poder sobre a carreira de uma banda; havia uma série de outros críticos, oriundos da década de 1970, que também escreviam sobre rock, conforme Groppo (1996, p. 233-234):

De modo geral, a grande imprensa registra positivamente o advento do rock nacional dos anos 80, inclusive através de críticos musicais conhecidos e respeitados desde a década anterior. O caso mais revelador é o da crítica Ana Maria Bahiana. Iniciada em revistas de rock no final dos anos 60, tornou-se famosa dentro dos meios da MPB, mas, diferente dos críticos que mantinham um posicionamento tradicionalista (como José Ramos Tinhorão) ou de esquerda nacional-populista, Bahiana (além de alguns outros poucos críticos), cultivava interesse e um não-preconceito em relação ao rock. Poderia-se definir estes críticos como “híbridos” porque, nos anos 70, ao mesmo tempo reportavam sobre a MPB e o pop-rock nacional e internacional, atribuindo valores positivos a ambos, o que às vezes colocou-os em posições contraditórias. Foi justamente desses críticos “híbridos” que a indústria cultural encontrou a disposição favorável a contemplar o rock nacional no início da década. Enquanto os ferrenhos críticos tradicionais e nacional-populistas só viram seu espaço se fechar desde então, os “híbridos” apareciam como os únicos disponíveis a aceitar, sem maiores hipocrisias, a new wave nacional. É justamente desses críticos que se encontra, no início da década, relatos e discursos favoráveis à novidade, e eram exatamente estes os autores da maioria das matérias e reportagens sobre o assunto. É claro que os críticos não elogiavam todos os artistas, mas davam respaldo àqueles que eram considerados os principais representantes do movimento enquanto faziam sucesso no mercado.

Groppo ressalta a importância de uma geração anterior de críticos para o processo de aceitação e divulgação do BROCK, pois sua experiência com o rock nacional da década de 1970 lhes conferia conhecimento sobre o assunto. No entanto, há certa contradição na análise do autor; as bandas do BROCK não tiveram ligação alguma com o que fora produzido anteriormente, constituindo uma espécie de movimento musical novo, forjado mais a partir das experiências que recebiam de fora do que as nacionais⁷. Em certa medida, as críticas e matérias produzidas por estes críticos

⁷ Groppo (1996, p. 232) segue, em parte, esta linha de pensamento, mas cita outros estilos e artistas que influenciaram o BROCK: “Por outro lado, a new wave carioca, assim como todo o rock nacional dos anos 80, musicalmente pouco ou nada se apoiou no rock nativo feito em décadas anteriores. Quanto às práticas de incursão no mercado e os espaços sócio-culturais que penetrou, a new wave brasileira aproveitou-se menos do rock nacional das décadas de 60 e 70 e muito mais da MPB dos tropicalistas e dos nordestinos (os primeiros nas práticas mercadológicas, os segundos nos mercados e mídias abertos entre a juventude de classe média)”. Como já afirmei anteriormente, não concordo com a classificação dada pelo autor às bandas que surgiram no Brasil na primeira metade da década de 1980; classificá-las como uma espécie de new wave nacional retira delas a participação fundamental que tiveram no desenvolvimento do BROCK,

“híbridos”, nas palavras de Groppo (1996), possuíam viés distinto daquelas feitas pelos jornalistas citados por Maggi (2013), já que a relação que criaram em relação às novas bandas era pautada pelas experiências constituídas com os representantes anteriores do rock, experiências que não eram partilhadas pelos representantes do BROCK.

Se a ação desses jornalistas foi importante para a divulgação das bandas, não se pode deixar de lado o papel que a rádio Fluminense teve enquanto elo entre os grupos e as gravadoras; divulgadora de estilos musicais que não recebiam a devida atenção por outras emissoras, a Fluminense voltou-se para o recém-formado cenário roqueiro nacional quando de seu surgimento no Rio de Janeiro. Para que tal divulgação fosse possível, a rádio solicitava a novos grupos que enviassem suas músicas, para que a programação pudesse ser organizada⁸. Isso significou, para as bandas que se apresentavam no Circo Voador, a possibilidade de se lançarem em um circuito mais amplo e, por consequência, mais comercial. Conforme Encarnação (2009, p. 82),

A “Maldita” seria bendita para uma turma que iniciava os acordes no início da década de 1980 e abriria espaço na programação para jovens roqueiros que ainda não tinham contrato com gravadoras e apresentavam canções em fitas demo. Com uma dobradinha com o Circo Voador, a Fluminense FM seria uma das grandes incentivadoras e propagadoras do denominado rock nacional. O elo Circo Voador e Fluminense FM tinha como pressuposto que as bandas – a maioria com fitas demo – que eram executadas na rádio viessem a tocar no projeto do Circo denominado Rock Voador. Não é por acaso que as primeiras bandas e cantores a lançar compactos e discos pelas gravadoras foram oriundas da cidade do Rio de Janeiro. Mas é

além de descaracterizar o próprio estilo, já que lhes confere um status “pré-BROCK”, quando na verdade essas manifestações culturais já se inseriam na ideia primordial do estilo, que é a de ser a antítese da MPB. É importante ressaltar que Groppo (1996, p. 231) vai contra a mesma ideia defendida por ele acerca da “new wave nacional”: “No sentido musical, a new wave nacional nada tinha a ver com a new wave internacional. Como muitos críticos irão afirmar, exceto por algumas roupas coloridas, algumas batidas dançantes e o rótulo, o rock nacional do início da década nada tinha de new wave”. O autor parece ter comprado o rótulo dado pelo mercado fonográfico a um estilo que, dadas suas características de novidade, ainda não podia ser caracterizado a não ser a partir de uma forma cultural já existente no mercado internacional.

⁸ Estrella (2008, p. 94): “A Blitz e o Barão Vermelho, no entanto, já tinham a vantagem de terem sido lançadas por uma grande gravadora. Um ano antes, muitas outras bandas já tocavam na rádio Fluminense, com ou sem disco na praça. Tudo começava no programa *MPB Espaço Aberto*, que ia ao ar de segunda a sexta, das 20h às 21h. ‘Quando inauguramos, não havia o que tocar de rock brasileiro e pedíamos as fitas no ar. ‘Ei, você que tem uma banda e músicas gravadas, traga sua fita aqui na rádio’. Este era o nosso apelo e o resultado foi excelente’, conta Amaury, produtor do programa”. O livro de Estrella não é uma pesquisa acadêmica sobre o papel da rádio Fluminense na construção do BROCK, mas fornece indícios da importância que a emissora teve não só como divulgadora das bandas que já estavam em atividade, mas também como incentivadora da formação de novos grupos; ao mesmo tempo, percebe-se que o papel da rádio foi também o de construir um novo conceito de rock nacional, que possuía as características necessárias para ser ouvido e vivido pela juventude daqueles anos.

interessante notar – como já tratado no primeiro capítulo – que o surgimento das bandas e a busca por espaços já ocorria por vários estados brasileiros, bem antes do surgimento do Circo Voador e concomitantemente da mudança da Fluminense FM. Contudo, a dobradinha Fluminense/Circo Voador impulsionou e acelerou o processo.

A ligação entre o Circo Voador, enquanto local de apresentação dos grupos, e a rádio Fluminense, enquanto meio de divulgação das músicas, representou, como acontecera com o punk em São Paulo, a formação de uma rede de sociabilidade entre os jovens que tentavam desenvolver seus próprios modelos culturais. Além disso, o espaço e a rádio tinham importante papel porque representavam um caminho alternativo, fora do modelo de produção instituído pelas gravadoras, para o surgimento das bandas e construção de um público seu. Quanto à comparação com o punk, diferentemente deste, o rock carioca, talvez por seu caráter mais ameno e menos incisivo, fruto de suas próprias condições de surgimento – afinal, eram bandas, em sua grande maioria, formadas por jovens da classe média do Rio de Janeiro - encontrou um ambiente mais favorável à sua circulação. A existência de um local financiado pelo poder público, e reconhecido por seu papel de incentivo à criação artística, mostrou-se imprescindível para a divulgação das bandas, que não possuíam um caráter classista como ocorreu em São Paulo. Essa foi uma das principais características do rock feito no Rio de Janeiro: voltado para uma cultura do divertimento e da busca por uma espécie de libertação através do prazer proporcionado pelo presente, ele se apresentou como manifestação cultural forjada na ideia da continuidade, e não da ruptura como acontecia com o punk. Para as gravadoras, tratava-se de algo oportuno: em um momento de “reconciliação” política, tal comportamento era mais aceitável que aquele proposto pelo movimento punk, que escancarava as diferenças existentes na sociedade. Nesse sentido, a tal “dobradinha” citada por Encarnação (2009) funcionou como síntese do que era almejado pela indústria cultural: divulgar algo novo, que atingisse um público distinto e carente de algum tipo de representação cultural, e que fosse também inofensivo. Tanto o Circo como a Fluminense funcionavam, então, como uma espécie de laboratório para a indústria fonográfica: o sucesso futuro das novas bandas seria medido tanto pelo alcance da divulgação de suas músicas como pelo conteúdo de suas canções, o que sugeria que esses novos grupos, e o estilo musical que representavam, podiam ser facilmente cooptados pelas regras do mercado. Para Aguiar (1994, p. 154),

Agora, entre os membros do *rock*, a proposta geral é “cada um por si”, variando apenas entre xingamentos, ironias e esquizofrenias, três ideias que nada têm de comum. Para o músico de sucesso, a saída é restringir o público em nome da qualidade das canções, o que parece utópico em termos de mercado. Para o músico em início de carreira, a saída é alcançar a grande massa, a exemplo das bandas de sucesso. Finalmente, para aquele que permaneceu à margem, a saída é continuar nela, preservando-se na vertente *underground*, tida como a mais radical e legítima. Fora isto, não há uma única palavra que problematize nem o estágio, nem os rumos da canção desses artistas. É o mercado, o mercado, o mercado, e as relações dos músicos com ele e dentro dele, o que move o debate.

É fato que muitos autores se referem ao BROCK como forma cultural desprovida de qualquer elemento de crítica e não engajado em debates políticos mais amplos, ou mesmo que se tratou de um estilo que não foi, em si, um movimento cultural, o que lhe retirava qualquer possibilidade de atuar radicalmente na transformação da sociedade⁹. Mas o que não é relatado nessas análises é que as bandas da primeira metade da década de 1980, mesmo sem assumir um caráter político combativo, representavam uma possibilidade de mudança real em termos comportamentais e na forma como se dava a relação entre os indivíduos e as formas culturais de representação de suas atitudes e sentimentos. Se a noção de grupo saiu de cena, desfocado pela inexistência de um projeto coletivo que possibilitasse a ruptura radical das engrenagens sociais que marcavam o país, o indivíduo surgia como meio de contestação através da celebração da liberdade que podia ser conquistada através de suas próprias atitudes. Está claro que o momento histórico do país impedia que qualquer tipo de projeto político abrangente pudesse ser implementado; o indivíduo, enquanto elemento essencial tanto da sociedade como da estética burguesa, adquiria caráter ambíguo: ele era tanto celebração como contestação, movimento esquizofrênico que se encaixava perfeitamente no momento de crise da sociedade brasileira. Tratava-se, em outras palavras, de uma forma de crítica superficial, mas não esvaziada de conteúdo, visto que o posicionamento dos grupos musicais trazia à tona as características

⁹ Sobre este tema, escreve Aguiar (1994, p. 154): “O desencajamento, a falta de um conflito maior do qual se beneficie, como já se beneficiou a MPB, pode ser mesmo a tônica da época num momento em que o país atravessa uma crise de credibilidade jamais vista. Neste sentido, não deixa de ser sintomático que o *rock* venha dominando a cena musical brasileira. Partidos duvidosos, modelos falidos, crise econômica, falta de novas utopias são a marca presente no Brasil”. Embora o livro tenha sido publicado em 1994, o texto de Aguiar foi escrito em 1988, época em que a desilusão com os rumos políticos e sociais da redemocratização atingiam a todos; as bandas de rock, neste cenário, retratarão em suas canções o sentimento de distopia em relação à democracia brasileira, como será visto mais adiante nesta tese.

econômicas e sociais que possibilitavam a forma cultural que representavam; a relação com o mercado, conforme citada por Aguiar (1994), não refletia uma atitude de submissão, mas uma atitude de esclarecimento sobre as relações existentes entre cultura e economia, ou entre produção cultural e consumo.

O cantor Leo Jaime, em seu disco *Phodas “C”*, de 1984, trabalhou a mesma questão levantada por Aguiar, assumindo que o rock brasileiro representava, de fato, um tipo de manifestação ligada à indústria cultural, mas sua interpretação retratou o tema de forma satírica, ressaltando o papel que a própria indústria assumia enquanto criadora de novas tendências, como pode ser observado na letra da música “Rock ’n’ roll (Rock and roll music)”:

Dizem que a onda agora é rock ’n’ roll music

Não há quem não use

Mesmo que em casa a barra suje

E a polícia abuse

Venha ouvir o rock ’n’ roll music

Você tem que me consumir

Você tem que me consumir

Ano passado eu cantava tango

No retrasado eu era o rei do mambo

Mas o patrão agora deu um toque

Se quer emprego tem que cantar rock¹⁰

Tanto a música como a letra deixavam evidente que o cantor se reconhecia como um artista cujo estilo era, em si, algo copiado e chancelado pelas gravadoras; a canção era uma versão do sucesso “Rock and Roll Music”, de Chuck Berry, lançada em 1957 e uma das músicas mais regravadas do rock. Ao abrir seu disco de estreia com essa

¹⁰ Música “Rock ’n’ roll (Rock and roll music)”, do disco *Phodas “C”*, lançado pela gravadora Epic em 1984. A letra da música foi consultada em www.leojaime.com.br em 25 de abril de 2015.

canção, o cantor, além de reconhecer que o estilo nacional não era uma manifestação cultural inédita, criticava de forma direta o modelo de sucesso da indústria cultural, que se mantinha, em termos comerciais, a partir da releitura de manifestações culturais passadas que tinham obtido êxito comercial. A letra também deixava isso claro: a moda, naquele momento, era a música rock, e o artista, que tinha feito sucesso anteriormente como cantor de tango e bolero, tinha que se adaptar às novas demandas da indústria se quisesse continuar a ter uma carreira comercial, já que quem mandava era o “patrão”; além de se assumir como uma mercadoria, ao cantar “você tem que me consumir”, o artista assumia ser um empregado de uma empresa que visava o lucro. A fala de Leo Jaime, no entanto, não possuía nenhum elemento de submissão ao modelo comercial no qual estava inserido; pelo contrário, ao assumir que aquilo que fazia era mais um produto disponível a quem quisesse comprá-lo, ele trazia à tona as características do modelo imposto pela indústria fonográfica: se um determinado estilo musical mostrava-se rentável, ele seria exposto e vendido incessantemente, até que seu potencial comercial se esgotasse, e quem quisesse fazer sucesso devia se submeter à moda do momento. Jaime não tinha pudor nenhum em assumir sua condição de artista ligado ao “sistema”, o que não significava sua submissão passiva ao que lhe era imposto, como se pode observar no seguinte trecho:

Agora eu vivo Memphis Tennessee

Mas sou de Teresina Piauí

E digo sex, drugs and rock 'n' roll

Samba, cachaça e briga é mais o que eu sou¹¹

Embora retratasse o rock nacional como subproduto do estilo internacional, Jaime deixava claro que não se tratava de simples cópia; o artista podia se assumir como representante do rock internacional, mas suas origens culturais e sociais não podiam ser descartadas, já que elas eram parte integrante da sua própria produção cultural, exercendo influência que não podia ser negada. Ele, no final das contas, não era do

¹¹ Música “Rock 'n' roll (rock and roll music)”, do disco *Phodas “C”*, lançado pela gravadora Epic em 1984.

Tennessee, assim como o rock feito no Brasil não era norte-americano, mas sim brasileiro, e isso se refletia especialmente nas características particulares do som produzido pelos artistas nacionais. O lema “sex, drugs and rock ’n’ roll” tinha seu apelo comercial e comportamental, mas aquilo que melhor caracterizava o estilo nacional era justamente o que o caracterizava como brasileiro: samba e cachaça. Jaime, ao mesmo tempo, assumia e negava o caráter comercial do BROCK; se por um lado ele era um bem de consumo cultural delineado pelas gravadoras, por outro ele era instrumento de crítica dessa mesma condição. Ao escancarar essa dupla condição, o artista utilizava os meios proporcionados pela indústria cultural contra ela, e fazia de sua música instrumento de reflexão sobre as condições materiais da produção cultural de sua época.

Jaime, de certa forma, através da utilização de elementos caros à juventude e da maneira que utilizava o rock como forma de expressão, resgatava o movimento da Jovem Guarda. No entanto, o que na década de 1960 podia ser visto como uma leitura ingênua daquela geração de jovens, feita a partir da relação entre eles e os signos da modernidade inseridos na sociedade brasileira da época, na década de 1980 a pretensa ingenuidade das letras de Jaime tinha outro caráter; seria através de uma leitura que misturava uma falsa ideia de alienação com um posicionamento questionador que o artista transmitiria os sentimentos de sua geração em relação ao período de lenta e difícil transição política pelo qual passava o país, como pode ser observado na letra da música “Solange (So lonely)”:

Eu tinha tanto pra dizer

Metade eu tive que esquecer

E quando eu tento escrever

Seu nome vem me interromper

Eu tento me esparramar

E você quer me esconder

Eu já não posso nem cantar

Meus dentes rangem por você

Solange, Solange, Solange

É o fim Solange
Eu penso que vai tudo bem
E você vem me reprovar
E eu já não posso nem pensar
Que um dia ainda vou me vingar
Você é bem capaz de achar
Que o que eu mais gosto de fazer
Talvez só dê pra liberar
Com cortes pra depois do altar
Solange, Solange, Solange
É o fim Solange
Solange, ah! ah! Solange
Pára de me censolange¹²

Com o sucesso do BROCK já consolidado, Jaime deixava de lado o rock clássico da década de 1950 para utilizar uma música da banda inglesa The Police, expoente do rock dos anos 80, como modelo. Seguindo o que havia feito anteriormente, o artista utilizava a noção de repetição gerada pela cultura de massa, copiando algo de sucesso produzido anteriormente e dando-lhe outro sentido, como se o “novo” fosse, de fato, uma novidade quando, na verdade, representava um deslocamento histórico do original¹³. Ciente de que toda produção cultural insere-se, no contexto da cultura de

¹² Música “Solange (So lonely)”, lançada no disco *Sessão da Tarde*, pela gravadora CBS em 1985. A letra foi consultada no encarte do álbum.

¹³ Conforme Jameson (1994, p. 11-12): “A mais surpreendente manifestação desse processo pode ser presenciada em nossa recepção da música *pop* contemporânea de qualquer tipo – os vários tipos de *rock*, *blues*, *country western* ou *disco*. Acho que jamais ouvimos alguma das peças produzidas nesses gêneros ‘pela primeira vez’: ao contrário, vivemos uma constante exposição a eles, em todo tipo de diferentes situações, desde a batida renitente no rádio do carro aos sons no almoço, no local de trabalho, em *shopping centers*, até aquelas *performances* aparentemente completas da ‘obra’, em um clube noturno ou concerto de estádio, ou nos discos que compramos e levamos para ouvir em casa. Trata-se de uma situação muito diferente da primeira e atordoante audição de uma complicada peça clássica, que você ouve de novo na sala de concertos ou escuta em casa. A devoção apaixonada que se pode criar a esta ou aquela peça *pop*, o rico investimento pessoal de todo tipo de associações particulares e simbolismo existencial, característico de tal devoção, são integralmente tanto uma função de nossa própria

massa, nesta ideia, o autor buscou, pela cópia, a melhor maneira de atingir seus objetivos; como a banda The Police era reconhecida pelos adeptos do BROCK como um dos grupos musicais que mais tinha influenciado os artistas nacionais, a utilização de uma de suas músicas de sucesso como meio de divulgação junto ao público roqueiro brasileiro era uma forma de, ao mesmo tempo, “conquistar” seus ouvintes e dialogar com eles. A constante reciclagem de estilos proporcionada pela cultura de massa passava a ser utilizada contra a desconstrução proporcionada pela indústria cultural, pois a forma musical copiada servia de instrumento para a tentativa de crítica pelo artista; em outras palavras, as condições de produção dadas eram utilizadas para a construção de um pensamento crítico e ativo através da letra da canção. Era pelo uso da forma alienante que o artista buscava a conscientização.

A letra de “Solange”, embora soe fútil, tratava, à sua maneira, de um tema importante, que na verdade representava parte do “entulho autoritário” que acompanharia o país durante o período pós-ditadura: a censura. A personagem Solange era uma referência direta à Solange Hernandez, chefe da Divisão de Censura de Diversões Públicas (DCDP) entre os anos de 1981 e 1984¹⁴, e responsável pela análise das letras de músicas de muitos artistas do período. O tom jocoso com que Jaime trata a fixação de Solange pelo que ele tinha a dizer refletia sua tentativa de driblar a ação da censura, transformando em banalidade algo que ainda afetava a vida cultural brasileira. A imagem da censura, caracterizada como a personagem Solange, investia contra o artista não apenas com a obra já pronta, como nos versos “Eu penso que vai tudo bem / E você vem me reprovar”, mas também durante sua própria produção: “E quando eu tento escrever / Seu nome vem me interromper”. A ação de esconder o que o artista queria dizer confirmava a ideia de que a repressão voltava-se contra qualquer tipo de produção artística, por menor que fosse seu conteúdo político, e é isso que Jaime imprimiu à sua canção: mesmo sendo taxado como um estilo menor, em alguns casos alienante, o rock brasileiro também era visto pelo regime como uma forma

familiaridade quanto da obra em si: a peça *pop*, por meio da repetição, torna-se insensivelmente parte do tecido existencial de nossas próprias vidas, de tal modo que aquilo que ouvimos somos nós mesmos, nossas próprias audições prévias”. A “constante exposição” citada pelo autor configura parte da produção do BROCK: muito do que foi produzido em seus anos iniciais representava, em termos musicais, algo que já havia sido escutado anteriormente pelos artistas deste estilo. O que Jaime fez em muitas de suas canções foi utilizar a noção de repetição de maneira escancarada, assumindo o caráter comercial de sua produção artística – não apenas dela, mas de toda a produção cultural de massa – e utilizando-a a seu favor, como meio de transmissão de sua mensagem.

¹⁴ A informação foi consultada, em 25 de abril de 2015, no site

<http://www.portalmemoriasreveladas.arquivonacional.gov.br/cgi/cgilua.exe/sys/start.htm?infoid=90&sid=5>

“subversiva”, fosse pela liberdade que trazia em termos musicais e comportamentais, fosse pela possibilidade de ser um instrumento de expressão de uma geração que se mostrava contrária ao que a ditadura representava. Em tempos de abertura política, qualquer manifestação cultural que representasse a liberdade desejada era tida como uma tentativa de desestabilização que devia ser combatida.

Mas o artista mostrava que havia brechas dentro do sistema que lhe permitiam vislumbrar tempos menos sombrios; ao cantar “Pára de me censolange”, Jaime misturou a censura com a censura, uma simbiose que tinha o objetivo de nomear os responsáveis pelos atos de repressão, uma clara alusão à falsa ideia de conciliação nacional que se tentava por em prática desde a Anistia. Além disso, ao cantar “É o fim Solange”, nota-se que o ataque à pessoa que representava o ato da censura tinha o intuito de mostrar que a repressão chegava a seu fim, e que seus atos não perdurariam. Ao mesmo tempo em que tal atitude parecia ser simplista, como se a identificação de uma das responsáveis pela censura fosse uma resposta consistente contra a ditadura como um todo, ela era também um posicionamento possível e ativo, pois tornava algo abstrato – a censura feita pelo regime – em coisa concreta – a censura feita por pessoas em nome do regime, além de desmistificar a própria noção de ditadura, como se os únicos responsáveis por ela fossem os militares, sem a participação de pessoas da sociedade civil.

A ação de colocar-se contra o que era imposto à sociedade é tema de outra canção do mesmo disco, “Abaixo a Depressão”:

Como é que pode um cara passar trinta anos

Com uma ditadura

Se eu passo a tarde inteira

A gata não me atura (...)

Abaixo a depressão

Ninguém mais vai mandar em mim¹⁵

¹⁵ Música “Abaixo a Depressão”, lançada no disco *Sessão da Tarde*, pela gravadora CBS em 1985. A letra foi consultada no encarte do álbum.

A mensagem dos dois primeiros versos é clara, mesmo que não seja historicamente correta: como alguém poderia ter vivido tanto tempo sob uma ditadura se ele próprio não conseguia passar uma tarde inteira com uma menina? Nota-se que havia um sentimento de urgência no presente que se sobressaía sobre uma certa ideia de passividade em relação ao passado; a juventude do período da transição, frente ao futuro iminente, tinha no presente um sentimento de busca por algo novo que não condizia com o passado que parecia não terminar. A ditadura, que parecia, aos poucos, ter se transformado em História, ainda era algo presente, que de fato não havia terminado. Frente a esse cenário, mistura de esperança em relação ao futuro e de estagnação em relação ao presente, cabia ao artista denunciar aquilo que ainda se arrastava e permanecia como elemento constitutivo de uma sociedade que tentava se reconstruir. O refrão “Abaixo a depressão / Ninguém mais vai mandar em mim” poderia muito bem ser substituído por “abaixo a repressão”, uma mensagem clara contra qualquer tentativa de proibir as ações daquela geração de jovens e da sociedade brasileira em geral. A depressão citada pelo artista estava intimamente ligada à noção de repressão, já que era por meio desta que as atitudes do indivíduo não se concretizavam, levando ao estado de depressão, que refletia a incapacidade de postar-se contra a situação presente e, assim, modificá-la. Era através da luta contra a repressão/depressão que seria possível imaginar um futuro melhor pela mudança do próprio presente, através da construção de um posicionamento crítico contra os resquícios repressores da ditadura; dessa forma, as atitudes tomadas no momento atual do artista eram aquelas que modificariam a sociedade no futuro.

Nesse sentido, o sentimento de utopia desses novos artistas tentava ser a representação da busca por um futuro melhor a partir das condições dadas. Como já foi dito anteriormente, o rock brasileiro da década de 1980 não representou uma tentativa de modificação das condições econômicas e sociais de seu tempo. O elemento utópico encontrava-se na tentativa de reconfigurar a participação da juventude, através da afirmação de suas atitudes cotidianas e de sua própria forma de lazer e diversão, no processo de transformação superficial da sociedade em que vivia. Tal posicionamento refletia o que acontecia no país: o retorno dos direitos políticos e a transição para a democracia eram, também, conquistas superficiais; as lutas políticas e sociais dos anos anteriores haviam perdido espaço frente ao projeto dos militares e de seus assessores civis de controlar o processo de redemocratização. Neste cenário de desilusão em

relação à política, restava enfatizar a importância da mudança através do comportamento e do sentimento utópico em relação ao que o futuro proporcionaria.

O BROCK foi a manifestação cultural da transição democrática, e suas características refletiam os termos desta transição; sua análise deve ser feita levando-se em consideração as contradições do momento político e social do processo de “transição negociada”, nas palavras de Oliveira (1985), que buscava apagar as contradições sociais do país sob um projeto tido como universalizante, que colocava a restauração do processo democrático acima das contradições econômicas da sociedade brasileira e que mostrava o caráter contraditório da sociedade nacional daquele momento, na qual a imagem de um movimento amplamente democrático servia como tentativa de eliminar as tensões sociais então existentes. A noção de um novo tempo, no qual o divertimento, a alegria e a esperança representavam uma visão utópica sobre o futuro do país, seria cantada pelas bandas através da celebração de coisas triviais, consagrando o cotidiano de uma juventude que buscava no espaço de seus grupos as respostas que não podiam ser encontradas na própria sociedade. Não se pode negar que esta proposta de comportamento significava um descolamento da realidade, mas a contradição existente entre a ideia de liberdade cantada pelos grupos, que ia contra a ditadura e seus instrumentos de coerção, e suas ações distantes da realidade econômica e política do país, algo que favorecia a manutenção das desigualdades sociais existentes, era reflexo das contradições existentes no próprio cenário político brasileiro. Esta contradição, em especial em relação a uma atitude utópica que, pela celebração do presente, negava sua própria realidade, estaria presente em grande parte da produção cultural da primeira metade da década de 1980.

Liderado por Cazuza, filho de João Araujo, empresário musical da Som Livre, gravadora ligada à Rede Globo, o Barão Vermelho foi um dos poucos grupos que lançou um disco de estreia, em vez de um compacto, o que era a regra utilizada pelas gravadoras para verificar o potencial de vendagem de um conjunto. Talvez pela relação entre o vocalista e a indústria fonográfica, através da figura de seu pai, o fato é que a banda, oriunda dos circuitos de shows realizados no Circo Voador e conhecida da juventude classe média fluminense, atraiu a atenção dos executivos da empresa, que perceberam no grupo o exemplo de um tipo de música que poderia preencher um espaço não mais ocupado pelos grandes artistas da MPB. O “rompimento” com este estilo, consagrado no cenário cultural nacional, era também ele contraditório; se os jovens

buscavam um estilo musical seu, distante do universo cultural da geração anterior, os grandes nomes da MPB tiveram papel fundamental na veiculação para o grande público de algumas músicas do Barão. Caetano Veloso, por exemplo, apresentou durante sua turnê no ano de 1983 a canção “Todo amor que houver nessa vida”, assim como Ney Matogrosso gravou “Pro dia nascer feliz” em seu disco *...Pois é*, lançado em 1983. Embora vista de forma distante pelo BROCK, a MPB deu seu aval ao estilo, como se ele precisasse, pelo menos em termos comerciais, do apoio de artistas consagrados para se fazer ouvir por um público distinto daquele de seu consumo inicial.

O primeiro disco do Barão foi gravado em poucos dias, e guardava a energia de uma apresentação ao vivo. São dez músicas que tratam de temas caros a uma parcela da juventude que buscava encontrar uma voz que representasse sua própria realidade; as letras eram diretas, como seriam quase todas do BROCK, e além dos temas traziam uma linguagem direcionada ao seu público-alvo, uma espécie de código próprio que reafirmava uma ligação entre artista e ouvintes. A canção “Por aí” possui muitos dos elementos que caracterizariam a produção inicial da banda:

Se você me encontrar assim

Meio distante

Torcendo cacho

Olhando o chão

É que eu tô pensando

Num lugar melhor

Ou eu tô amando

E isso é bem pior

Se você me encontrar

Rolando pela casa

Fumando filtro

Roendo a mão

É que eu não tô sonhando

Eu tenho um plano
Que eu não sei achar
Ou eu tô ligado
E o papel pra acabar¹⁶

Cazuza retrata nesta canção a relação feita de exageros entre o indivíduo e seu próprio cotidiano, realçando uma posição que, aparentemente, contrariava a busca pela liberdade neste mesmo cotidiano. Percebe-se que o narrador encontrava-se deslocado, buscando algo que lhe oferecesse algum tipo de certeza que ele, no fundo, não possuía e não sabia qual era. A procura por um “lugar melhor”, ainda que feita apenas em pensamento, significava a tentativa de substituir a realidade que o cercava, o que refletia sua insatisfação em relação a ela; o prazer advindo do momento presente transformava-se em tédio, o que fazia com que o narrador, em vez de aproveitar seu cotidiano, tentasse fugir dele. Seu cotidiano, em vez de ser prazeroso, transformava-se em dúvida e impossibilidade, como se refletisse tudo aquilo contra o que ele havia se constituído. Nem o amor se salvava nesse cenário, pois era comparado ao “lugar melhor” imaginado pelo artista, uma desilusão que não se sustentava.

Vale notar que o tal “lugar melhor” representava um plano que o narrador dizia ter, mas que não sabia qual era; nota-se que havia uma ideia de mudança, mas que ela não se concretizava, tanto pelas condições existentes, como pela própria incapacidade do indivíduo em colocá-la em prática. Mesmo ele estando “ligado”, faltava algo tão banal quanto o papel para que suas ideias fossem postas em prática. Tais temas foram retratados em outra música do mesmo álbum, “Conto de fadas”:

Tudo bem, você se mandou
Não aguentou o peso da barra
Que é escolher viver de verdade
Se danou, parou na metade

¹⁶ Música “Por aí”, do disco *Barão Vermelho*, lançado pela Som Livre em 1982. A letra foi consultada no site www.barao.com.br em 25 de abril de 2015.

Agora vai, vai correndo pra casa
Papai e mamãe tão na sala
Te esperando, tão jantando
Planejando um futuro normal, que mal!
Princesinha dos cachos de mel
Vai enfim achar seu sapato
Esquecido num baile
Vai rasgar os meus retratos
E chorar sozinha no quarto
Se lembrando, duvidando
Planejando um futuro normal, que mal!¹⁷

Nesta canção, a incapacidade de aproveitar o presente era transferida do narrador à outra protagonista da história, sarcasticamente chamada de “conto de fadas”. Ao contrário das histórias infantis, aqui o final feliz era substituído pela interrupção do enredo na metade, já que a “princesinha dos cachos de mel”, outra referência às personagens dos contos de fadas, não suportou a escrita de sua própria história. O artista deixava claro que viver de verdade, criando sua própria realidade a partir de um cotidiano seu, não estava ao alcance de todos, embora parcela considerável daquela geração pensasse que a solução estava justamente nesse tipo de atitude; ao cantar que ela “vai correndo pra casa”, para os braços dos pais, imagem da futilidade e da segurança contra qualquer tentativa de mudança, o artista reiterava a noção de que aquilo tido como “normal” era, no fundo, o oposto do que aquela geração buscava para si e para sua sociedade.

Há um claro embate entre o cotidiano daquela juventude e a sociedade, e foi a partir desse conflito que se deu a produção musical dessas bandas. Como dito anteriormente, a percepção dos artistas do BROCK de seu momento histórico refletia os elementos que marcavam suas trajetórias pessoais e suas origens sociais; pelo menos

¹⁷ Música “Conto de fadas”, do disco *Barão Vermelho*, lançado pela Som Livre em 1982. A letra foi consultada no site www.barao.com.br em 25 de abril de 2015.

neste primeiro período do rock brasileiro dos anos 1980, percebe-se que havia a tentativa tanto de retratar a juventude inserida na sociedade, como de retratar aspectos da sociedade que influenciavam essa juventude. A questão da utopia em relação ao futuro era um desejo individual que refletia um sentimento de esperança e de mudança gerais, e as músicas desse período representavam essa tentativa de tratar o geral pelo específico, e de inserir o específico em um contexto geral. A canção “Tempos Modernos”, lançada por Lulu Santos em 1982, pode ser analisada por esta ótica:

Eu vejo a vida melhor no futuro
Eu vejo isso por cima de um muro de hipocrisia
Que insiste em nos rodear
Eu vejo a vida mais clara e farta
Repleta de toda satisfação
Que se tem direito
Do firmamento ao chão
Eu quero crer no amor numa boa
Que isto valha pra qualquer pessoa
Que realizar a força que tem uma paixão
Eu vejo um novo começo de era
De gente fina, elegante e sincera
Com habilidade prá dizer mais sim do que não
Hoje o tempo voa, amor
Escorre pelas mãos
Mesmo sem se sentir
Não há tempo que volte, amor
Vamos viver tudo o que há pra viver

O tema do amor, recorrente em muitas das canções do período, embora focado na relação entre duas pessoas, adquiria outro significado nesta música; a esperança em relação ao que o futuro podia trazer ao casal, ou àquilo que o casal buscava construir para si, não tratava apenas deste desejo, mas de algo maior, no qual se inseria o sentimento individual. O tempo moderno que se queria alcançar era aquele em que a própria sociedade do artista seria diferente, em que o futuro seria melhor que o presente. A hipocrisia daria lugar a um tempo e a um lugar que surgiriam mesmo que as condições atuais insistissem em continuar existindo, sendo que a mudança aconteceria a partir do desejo de cada um. O artista previa tal mudança justamente porque, ao crer nela, criava as possibilidades necessárias para sua efetivação; ao cantar “vamos viver tudo que há pra viver”, ele transformava em realidade aquilo que era apenas desejo, pois colocava em prática sua atitude de mudança em relação ao seu presente. O “vamos nos permitir”, a partir da constatação de que “não há tempo que volte”, apenas realçava a ideia de que, mesmo sendo uma atitude individual, era por meio dela que a vida melhor almejada pelo artista deixaria de ser apenas um desejo para se transformar em realidade, não apenas para ele, mas para sua geração como um todo. Ao cantar “Eu quero crer no amor numa boa / Que isto valha pra qualquer pessoa”, ele retirava do amor qualquer traço que lhe caracterizava como algo individual e lhe dava um alcance maior, como se seu desejo de um tempo moderno fosse direcionado para todos. Percebe-se também que havia um sentimento de urgência, como se o momento para a mudança fosse aquele, e não houvesse mais tempo a perder, pois a espera já havia feito com que muito tempo fosse perdido, e o que restava não podia mais ser desperdiçado.

Parece claro também que havia um sentimento anti-nostálgico, ou de que o passado não deveria ser resgatado pois ele poderia impedir que o presente e o futuro se concretizassem; o verso “não há tempo que volte, amor” podia significar tanto a ideia que negava a repetição do passado como a ideia da negação do próprio passado, um sentimento que refletia certa incapacidade de lidar com o que aconteceu e de entender o

¹⁸ Música “Tempos Modernos”, lançada no disco *Tempos Modernos*, pela gravadora WEA, em 1982. A letra foi consultada em <http://www.vagalume.com.br/lulu-santos/tempos-modernos.html> em 26 de abril de 2015.

presente através deste mesmo passado. Essa ideia surge em outra música do mesmo álbum de Lulu Santos, “Tesouros da Juventude”:

Nuvens negras, tempestades no céu

Nós os piratas do sonho

Aventuras nesses sete mil oceanos

Negros gatos, gritos no casarão

Nós os heróis de brinquedo

Navegantes desses mares de ilusão (...)

E a voz desses meninos

Que morreram cedo

Se ouvirá como um silêncio iluminado

(Duane, Brians, Janis, Jimi, John)

Dream is over, novo sonho a se anunciar¹⁹

Sua própria geração era vista pelo artista como representante de uma nova esperança frente a um momento que não oferecia nada além de “nuvens negras, tempestades no céu”; a metáfora em torno de seu papel enquanto “piratas de sonho”, “navegantes destes mares de ilusão” os caracterizava como indivíduos dentro de um sistema que não os reconhecia como parte dele, mas seria justamente dentro deste sistema que eles teriam que encontrar seu papel de agentes da mudança, à força se necessário, já que sua voz não era ouvida.

Ao mesmo tempo, aqueles que se foram, e o sonho que eles representavam, já não tinham espaço naquele momento, embora sua lembrança soasse como um “silêncio iluminado”, algo que ainda ecoava, mas que não representava as aspirações daquela juventude. A citação a Janis Joplin e Jimi Hendrix, artistas que morreram de overdose antes de completarem 30 anos e que representavam a contracultura da década de 1960,

¹⁹ Música “Tesouros da Juventude”, lançada no disco *Tempos Modernos*, pela gravadora WEA, em 1982. A letra foi consultada em <http://letras.mus.br/lulu-santos/392477/> em 26 de abril de 2015.

servia como elemento de memória, mas não como aquilo que deveria ser seguido. “Dream is over”, alusão à canção “God” de John Lennon, corroborava este sentimento; enquanto o ex-beatle cantava que não acreditava em nada e ninguém além dele e de sua mulher Yoko Ono e que o sonho havia terminado – o sonho da geração dos anos 1960 – Lulu Santos afirmava que o sentimento pessimista e de derrota que cercava a música de Lennon não tinha espaço no futuro desejado por sua geração. O “novo sonho a se anunciar” marcava um tempo em que a juventude brasileira poderia construir o seu futuro e o futuro do país a partir de seus próprios desejos e convicções, sem estar atrelada a qualquer ideia do passado que pudesse limitar suas ações.

Essas ações em torno de um futuro melhor para todos, distante dos erros do passado, serviriam para tornar o país um lugar em que as diferenças não mais existiriam, e onde a felicidade seria algo possível a todos. É importante ressaltar que a ideia de felicidade, focada no indivíduo, é retirada deste contexto e transferida para a sociedade como um todo, como se a mudança desejada fosse possível especialmente a partir das ações de cada um. Na música “Tudo Azul” o individual e o coletivo se misturam:

Tudo azul

Tomo mundo nu

No Brasil

Sol de norte a sul (...)

Nós somos muitos!

Não somos fracos!

Somos sozinhos nesta multidão

Nós somos só um coração

Sangrando pelo sonho

De viver²⁰

²⁰ Música “Tudo azul”, de Lulu Santos, lançada no álbum *Tempos Modernos*, pela gravadora WEA em 1982. A letra foi consultada no site <http://letras.mus.br/lulu-santos/47146/> em 26 de abril de 2015.

A menção ao sol estava ligada à ideia de um novo tempo iluminado que se buscava para o país e que atingiria a todos, sem distinção. No entanto, este desejo ainda não era algo concreto; embora, como dito pelo artista, aquele grupo fosse composto por muitas pessoas que não eram fracas, eles ainda estavam sozinhos em uma multidão para a qual a possibilidade da mudança ainda não era algo palpável. Cabia àquela geração, então, unir-se em torno de algo comum que, mesmo ainda distante e difícil de ser posto em prática, devia ser buscado de qualquer maneira. O “sonho de viver” representava ainda um desejo que não era uma realidade completa, mas cuja possibilidade de realização era tangível e possível.

As escolhas do presente, e a forma de agir em relação a este mesmo presente, determinariam o futuro que se buscava e se queria, como se pode observar na canção “E tudo mais”, também de Lulu Santos:

Tudo o que eu sonhei

Está na minha frente

Tudo caminhando num processo longo de ser gente

Está em nossas mãos

É a nossa vida

Cada escolha sempre determina

O que vem em seguida²¹

O dia seguinte chegaria, parecia não haver dúvida, e suas possibilidades estavam nas mãos daqueles que o buscavam. Novamente havia a ideia do sonho que não era apenas desejo, mas uma realidade que se colocava a uma distância mínima de realização, mesmo que o processo que o tornaria real ainda parecesse longo, tanto em relação à realidade que insistia em não mudar como em relação à sociedade, que parecia não ter ainda a consciência necessária em torno desta mudança. Mas o destino já não aparecia como uma imposição de outros, e sim como uma escolha de cada um e, assim,

²¹ Música “E tudo mais”, lançada no álbum *O ritmo do momento*, pela gravadora WEA em 1983. A letra foi consultada em <http://www.vagalume.com.br/lulu-santos/e-tudo-mais.html> em 26 de abril de 2015.

de todos; o futuro refletiria o que se fizesse no presente, e daí vinha a importância de modificá-lo. Toda a questão que envolvia a construção de uma sensibilidade em torno do cotidiano daquela juventude ganhava importância porque significava o desenvolvimento de uma relação dessa geração com seu momento histórico, em termos que iriam possibilitar sua intervenção nos rumos da sociedade brasileira. Como já foi citado, a utopia em relação ao futuro passava necessariamente pela sua construção no presente, tempo este que possibilitava, pelos temas disponíveis a essa juventude, sua inserção enquanto agentes da transformação política e social.

O futuro promissor, a sensação de mudança e a esperança de que tudo seria melhor, apesar do passado que insistia em permanecer foram elementos que caracterizam as músicas lançadas entre 1981 e 1985 no cenário de constituição do BROCK. A noção do passado que não terminava e que parecia estabelecido tanto nas ações mais diretas do cotidiano dessa juventude como no cotidiano geral da sociedade em que viviam constituiu algo que devia ser combatido através da percepção de que a mudança utópica viria, sobretudo, pela necessidade da urgência na sua concretização. Muitas músicas tratavam justamente deste tema, como a canção “Pintura Íntima”, da banda Kid Abelha: “Vem amor que a hora é essa / Vê se entende a minha pressa / Não me diz que eu tô errado”²².

O presente era o momento necessário para que as coisas acontecessem; não havia mais porque esperar, se o futuro se colocava como uma possibilidade. A pressa não era apenas o desejo de que este futuro chegasse logo, mas também a compreensão de que se o momento fosse perdido, ele poderia não voltar mais. Ao cantar “Não me diz que eu tô errado”, a banda parecia mostrar que não havia a possibilidade do erro, pois o caminho a ser seguido era exatamente aquele que era cantado: o uso do presente, através das ações do cotidiano, como elemento de transformação do futuro. No caso do rock carioca, muito dessa ideia passava pelos locais e temas destinados à diversão da juventude fluminense, que tinha aí a possibilidade de desenvolver um posicionamento a partir de sua própria realidade. Uma canção como “Óculos”, da banda Os Paralamas do Sucesso, por exemplo, adquiria importância neste contexto por representar uma realidade que, embora desconhecida pela maioria da sociedade, era algo que se configurava como espaço do desenvolvimento de uma juventude que, para o bem e para

²² Música “Pintura Íntima”, lançada no disco *Seu espião*, pela gravadora WEA em 1984. A letra foi consultada em <http://letras.mus.br/kid-abelha/21136/> em 26 de abril de 2015.

o mal, tornara-se centro da produção cultural que dominava as estações de rádio e os programas de televisão do país:

Se as meninas do Leblon
Não olham mais pra mim
(eu uso óculos)
E volta e meia eu entro
Com meu carro pela contramão
(eu tô sem óculos)
Se tô alegre eu ponho os óculos
E vejo tudo bem
Mas se estou triste eu tiro os óculos
Eu não vejo ninguém (...)
Eu quis dizer que eu nunca fui “o tal”
Era mais jogo se eu tentasse
Fazer charme de intelectual
Se eu te disser periga você
Não acreditar em mim
Eu não nasci de óculos
Eu não era assim, não²³

O tema do jovem que, por usar óculos, era esnobado pelas meninas do Leblon e que por isso deixava de usá-los em certas ocasiões para adquirir a imagem que se esperava dele não chega a ser objeto de discussões profundas sobre a sociedade, mas refletia algo que outras bandas retratariam em suas canções: a questão da imagem que se

²³ Música “Óculos”, lançada no álbum *O passo do Lui*, pela gravadora EMI em 1984. A letra foi consultada no encarte do álbum.

fazia daquela geração enquanto grupo de indivíduos alienados do processo histórico. Mais do que querer ser aceito pelos outros jovens, o que o artista buscava mostrar era de que forma havia se criado um estereótipo daquela juventude, e as maneiras como muitos indivíduos tentavam se enquadrar nesta imagem. Frente a uma sociedade em que a pessoa perdia pouco a pouco sua individualidade a partir de sua inserção em um modelo social construído, o artista tentava transmitir o absurdo que era este processo. A realidade transformava-se em local de sua própria desconstrução, através da crítica aos elementos que a constituíam; a busca dos jovens por sua inserção neste mundo em que a imagem valia mais do que o objeto em si era o que constituía sua alienação, fruto da realidade que os cercava. Nesse sentido, a canção dos Paralamas, se em um primeiro momento parecia reproduzir o contexto de alienação em torno de sua produção, no fundo servia como elemento de crítica, pois tornava evidente uma construção ideológica que se queria mostrar como parte inerente daquela sociedade. Os versos “Eu não nasci de óculos / Eu não era assim não” deixava claro que aquela juventude era parte de um processo alienante que englobava toda a sociedade, e não apenas o BROCK. Isso, no entanto, não impedia os grupos de utilizarem os meios disponíveis para criticar o ambiente cultural em que estavam inseridos; talvez a canção que melhor serviu como forma dessa juventude avaliar sua própria condição histórica é “Geração Coca-Cola”, da banda Legião Urbana:

Quando nascemos fomos programados

A receber o que vocês nos empurraram

Com os enlatados dos USA, de 9 às 6

Desde pequenos nós comemos lixo

Comercial e industrial

Mas agora chegou nossa vez –

Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês.

Somos os filhos da revolução

Somos burgueses sem religião

Nós somos o futuro da nação

Geração Coca-Cola.

Depois de vinte anos na escola

Não é difícil aprender

Todas as manhas 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 leis²⁴.

A geração sobre a qual canta o artista era a sua, que nasceu e cresceu sob a ditadura. Chamá-la de “geração coca-cola” não apenas servia como forma de caracterizá-la, mas também como meio de caracterizar o próprio regime, não somente em termos políticos, mas especialmente em termos econômicos; esta geração não estava apenas sujeita à doutrinação política imposta pelos militares, mas também a um sistema econômico e cultural oriundo dos Estados Unidos que, pela sua condição de potência hegemônica, impunha suas características a outros países. O Brasil, enquanto ator periférico do sistema capitalista, recebia os tais "enlatados" e os repassava à sua própria sociedade como se fossem algo natural, que deveriam ser assimilados e aceitos como tais. A crítica voltava-se, então, ao sistema como um todo, e não apenas aos militares; a utilização de uma marca conhecida de refrigerante como alcunha para aquela geração fazia todo o sentido ao analisarmos o papel que o Brasil havia adquirido na "sociedade mundializada", o de mero consumidor da cultura hegemônica. O inimigo, cuja face em alguns momentos podia ser desconhecida, aparecia então como o sistema econômico que transformava todos em consumidores de formas culturais prontas e produzidas em série, e aqui não se podia deixar de lado o próprio instrumento utilizado para denunciar esta situação, o rock. A saída, ou a forma de lutar, que até então estava ausente, apresentava-se a partir da tomada de consciência dos próprios jovens, que deveriam então utilizar os meios a seu dispor como forma de conscientização. A "escola" citada

²⁴ Música “Geração Coca-Cola”, lançada no álbum *Legião Urbana*, pela gravadora EMI, em 1984. A letra foi consultada no encarte do álbum.

na canção, que podia ser tanto a ditadura – que, em 1984, já tinha completado seus 20 anos de existência – como as instituições de ensino, serviu como elemento de crítica e emancipação para a juventude, pelo menos aquela parcela que conseguiu rebelar-se a partir das condições internas do sistema dominante. O "dever de casa", imaginado pelos detentores do poder como doutrinação, voltava-se contra eles e se transformava na sua própria ruína através desses jovens que já não queriam ser enquadrados como os "filhos da revolução"; sua resposta viria não apenas por meios políticos, através da derrubada de “reis”, mas também por meios culturais. Interessante notar que o artista coloca sua geração como o futuro da nação, não aquele imposto a eles, mas o futuro que eles desejavam construir; nesse sentido, o verso “vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês” não era apenas uma forma de rebeldia tipicamente juvenil, sem sentido, mas uma atitude consciente, de utilização das formas alienantes impostas àquela geração como meio de desconstrução da própria alienação inerente a elas. O futuro da nação não seria formado por uma geração alienada, mas sim por indivíduos que tinham consciência de seu papel enquanto construtores deste mesmo futuro. Essa ideia está clara em outra composição do mesmo álbum, “Teorema”:

Não tenha medo

Não preste atenção

Não dê conselhos

Não peça permissão

É só você quem deve decidir o que fazer

Pra tentar ser feliz²⁵

O caminho para o futuro passava, obrigatoriamente, pela análise e pela desconstrução das características impostas no presente. Não havia espaço para o medo frente às adversidades que se apresentavam, já que o que viria só se tornaria realidade a partir de uma tomada de posição frente ao que rodeava aquela geração; a negação de tudo a seu redor mostrava o caminho que devia ser seguido, já que o presente

²⁵ Música “Teorema”, lançada no álbum *Legião Urbana*, pela gravadora EMI em 1984. A letra foi consultada no encarte do álbum.

representava exatamente o que se queria destruir no futuro. Não prestar atenção e não pedir permissão marcavam não apenas uma atitude de confronto, mas também algo que aqueles jovens deveriam impor a si mesmos, enquanto agentes da mudança. Este papel ativo frente a seu momento histórico passava, para o artista, pela necessidade individual da mudança; cada um era responsável pelas suas próprias decisões, que, no futuro, levariam à transformação do todo. Nota-se, no entanto, que ainda havia um resquício de indecisão em relação ao papel do indivíduo neste processo: ao cantar “pra tentar ser feliz”, em vez de cantar simplesmente “pra ser feliz”, o artista deixava claro que o processo de mudança ainda não se apresentava como uma realidade, mas sim como uma possibilidade, já que sua efetivação dependia, também, de fatores que não estavam sob o controle do próprio indivíduo. No entanto, naquele momento específico de incertezas quanto ao futuro, este posicionamento anunciado na canção apresentava-se como uma necessidade para que as mudanças se concretizassem.

A ideia de incerteza quanto ao futuro, que era expressa também a partir de uma situação de confronto com aquilo que o presente representava, está expressa na canção “Soldados”:

Tenho medo de lhe dizer o que eu quero tanto

Tenho medo e eu sei por quê:

Estamos esperando.

Quem é o inimigo?

Quem é você?

Nos defendemos tanto tanto sem saber

Por que lutar (...)

Somos soldados

Pedindo esmola

E a gente não queria lutar²⁶.

²⁶ Música “Soldados”, lançada no disco *Legião Urbana*, pela gravadora EMI em 1984. A letra foi consultada no encarte do álbum.

O narrador colocava sua geração como soldados em uma luta da qual não tinham conhecimento e da qual não desejavam fazer parte. O presente apresentava-se como uma negação da própria vontade desta juventude que ao mesmo tempo tinha medo mas não conseguia identificar quem era o inimigo, ou quem era o responsável por sua situação atual. Havia uma contradição entre a valentia que se esperava de soldados dispostos a lutar e morrer por um ideal e a situação descrita na canção, de soldados que pediam esmolas e não queriam lutar; nota-se que o tema abordado ia além de qualquer tipo de discurso pacifista que uma primeira audição poderia sugerir. Quando o artista canta que tem medo de dizer aquilo que quer porque “está esperando” pode-se supor tanto que ele estava escrevendo sobre a questão da censura imposta pela ditadura, algo que ainda existia, como sobre a espera pelo futuro, que se apresentava como a solução para o momento presente. O “estar esperando” era, ao mesmo tempo, sinal de medo e de esperança; medo porque aquilo que se esperava podia não vir, e esperança justamente porque o futuro seria diferente do presente.

Percebe-se que a canção possui tom mais soleno que as demais analisadas até aqui; o tema era abordado de uma maneira que servia como expressão da contradição existente nas ações da juventude do período final da ditadura. Se, por um lado, havia a crítica direta ao que lhe era imposto, por outro havia a indefinição em relação a quem ou a quê se devia dirigir sua contestação. Mesmo a ideia de lutar contra algo era imprecisa: ao cantar “nos defendemos tanto tanto sem saber”, o artista expressava a incapacidade de sua geração, pelo menos naquele momento, de firmar uma posição contra o quê deveria lutar, e termina se perguntando por que lutar, já que o inimigo não parecia estar totalmente claro e o ideal pelo qual se deveria lutar não era algo perceptível. A canção parecia refletir a posição de uma geração que se encontrava em um momento de indecisão frente ao presente, que queria negar, e o futuro, que desejava construir, sendo que este futuro, ainda incerto, era objeto tanto de esperança como de impossibilidade, dadas as condições históricas de seu próprio tempo. A ambiguidade era um sentimento presente em muitos aspectos da juventude do período analisado aqui, como pode ser observado na música “N.B. (núcleo base)”, da banda IRA:

Meu amor eu sinto muito, muito,

muito, mas vou indo, pois é tarde

muito tarde e preciso ir embora.

sinto muito meu amor mas

acho que já vou andando.

Amanhã acordo cedo e preciso

ir embora. Eu queria ter

você mas acho que já vou

andando. Outro dia pode ser

mas não vai dar prá ser agora...

Eu tentei fugir

não queria me alistar

Eu quero lutar

mas não com essa farda²⁷

Em um primeiro momento, tem-se o confronto entre algo que se quer – no caso, estar com a outra pessoa – e o tempo que não se tem para realizar isso, porque estava muito tarde ou porque era preciso levantar cedo no dia seguinte; percebe-se que o objeto do desejo era claro, mas a maneira como obtê-lo, não. O fato de postergar o seu objetivo para um futuro próximo ("outro dia"), que ao mesmo tempo representava tempo nenhum porque não estava especificado, parecia caracterizar a condição da juventude brasileira naquele momento: na maioria das vezes não se sabia o quê se queria ou o quê se buscava, e quando se sabia, as ações para conseguir isso não aconteceriam no presente, mas no futuro próximo, que também não se sabia quando seria. O tempo presente, que deveria representar o momento da ação, transformava-se no tempo da indecisão: sabia-se que algo devia ser feito, em algumas situações sabia-se até o quê devia ser feito, mas não se sabia quando fazê-lo.

Percebe-se que faltava uma visão geral da própria juventude sobre a situação em que se encontrava, e sobre qual seu papel para mudar seu tempo; ao afirmar "eu quero

²⁷ Música "N.B. (núcleo base)", lançada no disco *Mudança de Comportamento*, pela gravadora WEA em 1985. A letra foi consultada no encarte do álbum.

lutar / mas não com essa farda", o músico sabia o que queria (lutar) e o que não queria (com essa farda), mas não dizia de que forma iria fazer aquilo que queria. Há aí uma incapacidade de aliar a vontade dos jovens com seu papel na sociedade de seu próprio tempo, graças à reconfiguração do papel dos atores sociais nesta mesma sociedade. O regime civil-militar havia chegado ao fim, e o que havia tomado seu lugar, embora chamado de democracia, ainda estava em processo de construção, como também estava o papel da juventude brasileira neste novo cenário.

De certa maneira, um evento em particular teve papel fundamental tanto para o BROCK como para aquela geração; realizado no mês de janeiro de 1985 na cidade do Rio de Janeiro que, naquele momento, apresentava-se como centro irradiador do rock brasileiro, o Rock in Rio serviu não apenas como espaço de consagração comercial das bandas que haviam surgido até então, mas também como ponto de mudança da atitude da juventude em relação à realidade de seu país, já que o processo de desmonte da ditadura iniciado naquele ano trouxe consigo uma série de questões políticas, econômicas e sociais que foram retratadas nas músicas das principais bandas do BROCK.

Embora fosse um evento com claro objetivo comercial, o Rock in Rio possibilitou à juventude brasileira um sentimento de comunidade e de união, através de apresentações de bandas consagradas do rock internacional e das novas bandas nacionais; aquilo que, de certa forma, já acontecia através das apresentações no Circo Voador e das transmissões na Fluminense FM adquiriu caráter nacional, pois as apresentações dos grupos brasileiros ao lado de famosos artistas internacionais atraíram público de diversas cidades brasileiras, o que auxiliou no processo de consolidação comercial do BROCK, já que as bandas – apenas os grupos cariocas foram convidados – puderam se apresentar para ouvintes distintos dos que já conheciam suas músicas. O evento tinha um claro sentido de libertação e de festa, não apenas em torno da música, mas também em torno do que o mês de janeiro representava para o país, já que as eleições indiretas para a escolha do sucessor de João Baptista Figueiredo estavam marcadas para aquele mês.

É interessante observar que os dois eventos tenham acontecido no mesmo período, mesmo que não tenham relação entre si, pois ambos representavam uma ruptura, tanto política como cultural, numa sociedade que parecia sair de sua própria

letargia, rompendo com as amarras impostas pelo regime de exceção; se, por um lado, a possibilidade de eleger um representante da oposição colocava fim ao regime, por outro, a realização de um evento que contaria com a participação da juventude do país abria espaço para que aqueles que haviam crescido sob a ditadura expressassem suas ideias e anseios, como verdadeiros porta-vozes daquela geração então desiludida com os rumos de seu país.

O festival teve ampla cobertura da mídia nacional, obtendo, em muitos casos, o mesmo destaque que as eleições do Colégio Eleitoral. Analisando algumas matérias publicadas nos jornais Folha de São Paulo e Jornal do Brasil entre os dias 01 e 24 de janeiro de 1985, verifica-se a tentativa, por parte desses jornais, de criar uma relação entre o quê o evento representava e a situação política do país. Percebe-se que a caracterização do rock e de seus ouvintes como alienados, desinteressados do que acontecia no país não correspondia ao que se via pelos mais variados pontos da cidade; a Folha de São Paulo (17/01/1985, p. 31), por exemplo, trouxe algumas das reações dos que acompanhavam o evento em relação à eleição de Tancredo, em texto intitulado "Roqueiros acordaram com Tancredo":

Era terça-feira, meia hora antes dos portões se abrirem, quando um roqueiro anunciou a vitória de Tancredo Neves. E aí os metaleiros pegaram fogo: 344, a quantidade exata de votos que garantiu ao candidato mineiro a maioria absoluta, era o refrão do violeiro Antonio Alves Rodrigues, mineiro de 24 anos, que animava a turma cantando "não sou contra nem a favor, vai levar mais cem anos para consertar, mas estou mais contente do que triste".

O repente não era o único mote da meninada vestida com todo o aparato do rock da pesada. Houve quem já viesse fantasiado para o dia, como Laura Souza Ferreira, 19, estudante carioca, que trocou a camiseta verde e amarela por outra com a inscrição "Freddie for President". E consertou: "Mas pode ser Tancredo". (...)

Pois quem imaginava – aliás como o próprio Tancredo, numa declaração desastrada, depois retificada, sobre a juventude de hoje – que o gramado do Rock in Rio abrigaria jovens desinteressados, se enganou. Para começar, o próprio Tancredo, cujo perfil já foi visto nos contornos de um dos morros da Serra do Jacarepaguá, foi saudado por quem primeiro varou as roletas do rockódromo no dia 15.

"Metaleiro não é alienado", dizia Ricardo Zentigraf, 16, estudante carioca. "Ouvimos tudo pelo rádio e assistimos pela televisão, antes de chegarmos aqui. Acabou o militarismo, sacou? Hoje é

um dia especial. Vamos curtir um rock mais livre, bem mais chocante. É felicidade em dobro", dizia ele na tarde de terça-feira.

E aí, enquanto o vendedor de refrigerante Carlos Antonio Damazio, 22, tirava a camisa e mergulhava no lago do chafariz para comemorar ("Quero todo mundo de verde e amarelo, quero vender muita bebida", dizia), o gramado fazia uma "corrente" levantando o indicador e o dedo mínimo. Não era pelo rock.

"É por Tancredo. Ele falou alguma coisa contra a gente, mas ele vai gostar dos metaleiros, muito mais que o Maluf que é todo regulado", dizia o fã-clubista do AC/DC.

"Agora todo mundo vai poder usar cabelo comprido sem ser preso, e as coisas vão mudar", completava Marcelo Souza Ramos, 16, paulista. (...)

As referências políticas também estiveram presentes no show do Barão Vermelho – um dos melhores feitos por um grupo brasileiro no Rock in Rio. Depois de empolgar o público com seus sucessos, o Barão terminou a apresentação cantando "Pro Dia Nascer Feliz". Sob aplausos, Cazuza mudou o refrão e cantou: "Pro Brasil Nascer Feliz".

A apresentação do Barão Vermelho serviu não apenas como espécie de trampolim para o sucesso, mas também para que o grupo apresentasse duas músicas que, ao mesmo tempo, retratavam o ápice da ideia de utopia presente no discurso de muitos grupos dessa primeira etapa do BROCK e a defesa do próprio movimento musical personificado nessas bandas. A canção “Subproduto do Rock (Geração do Rock)”, através de uma letra despretensiosa e com ares de rebeldia inocente, retratava a visão daquela geração de artistas sobre sua própria forma de arte:

Mamãe tá certo

Eu me dei mal na escola

Isso acontece

Mês que vem eu melhoro

Mamãe tá certo eu pisei na bola

Quebrei vidraça

Fiz a maior pirraça

Mamãe tá certo
Eu fui pro fundo e não pode
O mar tá bravo, que bode!
Pode cortar
Televisão e vitrola
Parar o jogo
Você é a dona da bola
Só não me xingue, só não me xingue
De sub subsusubsub
O quê? (2x)
Subproduto de rock
Será um tipo de nhoque?
Subproduto de rock
Alguém me dê um toque
O que é que quer dizer?²⁸

O embate entre gerações fica claro no primeiro verso da canção, e é o ponto que será o mote da letra; o adolescente retratado na música, que cometia todo tipo de erro condenado por sua mãe, não tinha problema em admitir que não seguiu seus conselhos, e prometia que iria melhorar no futuro. Essa promessa nada mais era do que uma forma de ressaltar que, pelo menos naquela situação, quem tinha o poder era sua mãe, representação do poder da geração mais velha, que buscava inserir na juventude determinado padrão de comportamento e conduta. Para o artista, qualquer tipo de penalidade imposta por conta de seu comportamento desviado não representava algo ruim em si, já que ele, de qualquer maneira, continuaria a se comportar da mesma forma. O que ele não admitia era ser taxado de algo que não era, e essa caracterização

²⁸ Música “Subproduto de Rock (Geração do Rock)”, lançada no disco *Ao vivo no Rock in Rio*, pela gravadora WEA. A versão remasterizada do disco é de 1997. A letra foi consultada no site <http://letras.mus.br/barao-vermelho/193085/> em 26 de abril de 2015.

pouco ou nada tinha a ver com a imagem da mãe opressora, mas sim com a forma como a sociedade e a própria indústria cultural buscavam representar aquilo que ele fazia; ao pedir que não o chamassem de “subproduto de rock”, o artista não apenas fazia a defesa do tipo de música que sua geração produzia, como também criticava a análise feita em relação ao estilo musical por pessoas que não tinham ligação alguma com ele. Tal posicionamento fica claro no próprio título da canção, no qual ele coloca lado a lado tanto a denominação dada ao estilo por seus detratores – subproduto de rock – como a autoafirmação de sua própria geração – geração do rock.

É válido notar que a crítica dirigida aos que tentavam diminuir o estilo era, para o artista, algo destituído de qualquer valor, pois refletia a própria incapacidade dos críticos em definir o que era o estilo tornando, assim, vazias suas afirmações. Ao cantar “Será um tipo de nhoque?” e “Alguém me dê um toque / O que é que quer dizer?” ele retransmitia a seus ouvintes, de forma irônica, a incapacidade dos que atacavam o rock feito pelos novos grupos musicais em compreender esta forma musical como instrumento de manifestação dessa juventude. Quem produzia as músicas e quem as escutava sabia o quê tudo aquilo significava, ao contrário dos que não aceitavam o estilo como forma de expressão daquela geração e, assim, tentavam atacá-lo através de críticas sem sentido. O “tipo de nhoque” citado apenas reproduzia essa visão em relação ao rock, como se aquilo fosse apenas outro bem de consumo sem qualquer sentido, algo repudiado pela banda.

A música “Pro dia nascer feliz”, cantada por Cazuza no Rock in Rio e cuja letra foi alterada para “Pro Brasil nascer feliz”²⁹, fazia alusão à esperança que se tornava realidade com a eleição de Tancredo Neves naquele mês de janeiro de 1985:

Todo dia a insônia

Me convence que o céu

Faz tudo ficar infinito

E que a solidão

²⁹ No disco *Ao vivo no Rock in Rio*, a fala de Cazuza durante a apresentação desta música é a seguinte, enquanto o público cantava o refrão: “Valeu, que o dia nasça lindo prá todo mundo amanhã, um Brasil novo, com a rapaziada esperta”.

É pretensão de quem fica
Escondido fazendo fita
Todo dia tem a hora
Da sessão coruja
Só entende quem namora
Agora vambora
Estamos meu bem por um triz
Pro dia nascer feliz
O mundo inteiro acordar
E a gente dormir, dormir
Todo dia é dia
E tudo em nome do amor
Ah! essa é a vida que eu quis
Procurando vaga uma hora aqui a outra ali
No vai e vem dos teus quadris
Nadando contra a corrente
Só pra exercitar
Todo o músculo que sente
Me dê de presente o teu bis
Pro dia nascer feliz (...) ³⁰

A conotação sexual presente na música marcava um duplo sentido que se verificava em outras canções da banda; o que vale analisar, no entanto, é a maneira como a utopia em relação ao futuro se transformava em possibilidade concreta a partir daquilo que se fazia para que o dia nascesse feliz. A noite era, a princípio, espaço de

³⁰ Música “Pro dia nascer feliz”, lançada no disco *Barão Vermelho 2*, pela gravadora Som Livre em 1983. A letra da canção foi consultada em <http://letras.mus.br/barao-vermelho/44433/> e eventuais erros foram corrigidos após a audição da música original.

melancolia e depressão, pois ao não conseguir dormir o artista se dava conta de que as coisas não iriam terminar. A solidão, tida como uma pretensão de quem se escondia, era logo substituída pela diversão que a noite representava quando se estava acompanhado; percebe-se que aquilo que se buscava era uma saída frente ao sentimento de insônia e de solidão e, em um primeiro momento, isso era alcançado pela união com outra pessoa, e seria justamente por meio desta ação simples que o dia que nasceria feliz estava “por um triz”: o futuro teria início com as pequenas ações postas em prática pelos indivíduos, e seriam essas ações que possibilitariam a união que se esperava de todos para a construção de uma sociedade diferente e melhor.

O dia nascer feliz não representava apenas o momento após uma noite alegre e divertida, tal qual vivenciada pelos que namoram, mas também o tempo que se abria após o período de “insônia” e “solidão”, um tempo no qual aqueles que se postaram contra este período podiam dormir porque o mundo havia acordado, ou seja, aquilo que eles começaram aos poucos foi transmitido para a sociedade como um todo. O dormir não significava se esconder do presente e esperar o futuro, até porque o artista deixou claro que o presente ainda era o espaço em que ele buscava construir uma realidade melhor que atendesse às suas vontades e a seus desejos, como se observa nos versos “Todo dia é dia / E tudo em nome do amor / Ah! essa é a vida que eu quis”. O amor, visto aqui com um sentido de liberdade e felicidade, transformava-se em combustível da mudança, que devia ser posta em prática todos os dias, para que se alcançasse a vida que se queria. A mudança, ao mesmo tempo, atingia a sociedade e o indivíduo que poderia, afinal, libertar-se de qualquer tipo de repressão; ao cantar “Nadando contra a corrente / Só pra exercitar / Todo músculo que sente”, surgia o sentimento de ir contra algo estabelecido que, no fundo, era também um sentimento de autoafirmação. A liberdade não era apenas poder se expressar contra algo, mas também fazer tudo aquilo que se queria fazer para atingir a satisfação individual. Naquele contexto de transição política, e cantada em coro pela multidão em um festival de música que celebrava essa ideia de liberdade, a música do Barão Vermelho assumia um caráter contestatório claro, que não deixava dúvidas sobre o tipo de sociedade que aquela juventude buscava construir.

Essa relação entre rock e política pode ser observada em reportagem do Jornal do Brasil (23/01/1985, Caderno B, p. 05):

A democracia renascente esteve presente em todo o festival, seja em versos de músicas, ou em toques ao microfone. Alguns deles: "Eu quero um novo começo de era, de gente fina, elegante e sincera, com habilidade para votar em eleição" (**Tempos Modernos**) "Diretas, diretas, diretas e Maluf não" (**De Leve**, as duas de Lulu Santos). "Pro dia nascer feliz, por um Brasil novo com uma rapaziada esperta" (Cazuza, Barão Vermelho). "Viva **Tancredo**" (Klaus Meiner, do Scorpions). "Viva a bandeira brasileira, ali a tremular, o Brasil vai se encontrar, democracia verdadeira" (Alceu Valença, num repente). "Viva a democracia" (Eduardo Dusek). "Esse é o primeiro **show** da democracia brasileira. A gente quer é votar, mas vamos dar uma força **pro** Tancredo que é nossa melhor esperança" (Kadu Moliterno, apresentador do Rock in Rio no dia 15).

A eleição de Tancredo e a possibilidade concreta do fim do regime eram temas presentes no cotidiano da juventude brasileira, cujas ações eram discutidas também em termos políticos. O jornal Folha de São Paulo, em suas edições de 03 e 04 de janeiro, trouxe duas reportagens que procuraram relacionar os rumos políticos do país com a realização do Rock in Rio, através do posicionamento de Tancredo Neves e de Paulo Maluf sobre o festival. É interessante notar que Tancredo, representante do desejo de mudança no país, condenava o evento, por acreditar que aquela juventude era diferente da sua própria juventude e que ela não representava os anseios do país; ao ser questionado sobre qual juventude admirava, Tancredo afirmou, segundo reportagem da Folha de São Paulo (03/01/1985, Caderno Ilustrada, p. 1): "É a do estudo, do trabalho, do sofrimento, da luta". Já Paulo Maluf, através de uma jogada de marketing político, afirmava ser favorável ao evento musical, procurando atrair a simpatia dos jovens que esperavam pelos shows. A reportagem trazia, no primeiro parágrafo, menção ao posicionamento de Maluf; conforme reportagem da Folha de São Paulo (04/01/1985, Caderno Ilustrada, p. 1): "'A minha juventude é a juventude do rock'. A afirmação, rara nos meios políticos da Capital Federal, saiu ontem da boca do deputado Paulo Maluf (...) 'Portanto, o outro candidato não pode ficar agredindo esta festa da juventude do rock, que também é a minha juventude'".

Percebe-se claramente o uso do evento, por parte de Maluf, para tentar conseguir apoio da juventude à sua candidatura, mesmo que indireta, à Presidência. A posição de Tancredo Neves seria rapidamente revista, após o mal-estar causado pela publicação de suas palavras nos meios de comunicação. Na edição do Jornal do Brasil de 06 de janeiro foi publicada a reportagem "Tancredo nega prevenção e hostilidade contra 'rock'", que

trouxe a revisão de suas opiniões sobre o Rock in Rio e sobre os jovens que participavam do evento. Em um encontro com o empresário Roberto Medina no dia anterior, Tancredo afirmou não ter nada contra o estilo musical e seus apreciadores; segundo o candidato, citado pelo Jornal do Brasil (06/01/1985, 1º caderno, p. 12): "'Minha geração era uma mocidade – explicou Tancredo – de sacrifícios, de política e de trabalho'. E ressaltou: 'Minha posição sempre foi a mesma. Não sou contra a música nem contra que a mocidade se divirta, acho isto normal e sinal dos tempos'".

A edição da Folha de São Paulo de 06 de janeiro também publicou uma notícia sobre a nova posição de Tancredo sobre o festival; intitulada "Rock também é democracia, diz candidato aliancista", a reportagem – uma pequena nota, frente ao texto de quase meia página publicada pelo Jornal do Brasil – trouxe informações sobre as mudanças de Tancredo, conforme Folha de São Paulo (06/01/1985, 1º Caderno, p. 2):

Mais uma vez, Tancredo Neves foi apanhado pela palavra. Na última quarta-feira não mediu críticas ao festival de rock do Rio de Janeiro, condenando a juventude que dele participa.

Se as eleições fossem diretas, não teria-se [*sic*] arriscado a tanto mas, como não é, pôde testar sua força e recuar, sem maior dano eleitoral. Deu para perceber, no entanto, que a isso foi obrigado pela pressão dessa mesma juventude, decepcionada com suas críticas menos de um mês após cantar a seu lado, numa festa promovida na praia, em Recife, pela "rapaziada" da Aliança Democrática.

A menção ao fato de Tancredo ter recuado por conta da pressão da juventude que antes havia demonstrado seu apoio à sua candidatura trazia à tona a relação entre aqueles jovens e o momento político do país; embora mostrou ser favorável ao evento, fica evidente a visão do candidato da Aliança Democrática sobre o quê aquela juventude representava: eram pessoas que não possuíam posicionamento acerca da situação política e social do país e que não buscavam modificar a realidade. Por esse mesmo caminho seguia a posição do Partido Comunista Brasileiro sobre os roqueiros; em notícia intitulada "PCB quer mais 'rebeldia'", publicada na Folha de São Paulo em 09 de janeiro, o jornal trouxe os comentários do PCB sobre o Rock in Rio, publicados em seu jornal oficial "Voz da Unidade". Para o Partido, os que participavam do evento não eram rebeldes o suficiente, indo contra a essência do próprio estilo musical; além disso,

aos olhos do PCB o festival como um todo não passava de um evento comercial, cujo objetivo era apenas gerar lucros para seus organizadores. Citado pela reportagem, o secretário-geral do PCB, Giocondo Dias, criticava também a falta de apoio à música nacional, conforme Folha de São Paulo (09/01/1985, Caderno Ilustrada, p. 6): "O secretário-geral do PCB, Giocondo Dias, tem outro tipo de crítica: 'não vejo a promoção como contribuição à MPB, à cultura nacional'".

Segundo a visão do PCB, é possível perceber que persistiam as discussões que estavam em pauta nos anos 1960 em torno da possível "invasão" de estilos musicais estrangeiros em terras nacionais, posição essa que, de certa forma, era também compartilhada por Tancredo Neves, citado em reportagem do Jornal do Brasil (06/01/1985, 1º Caderno, p. 12): "E defendeu a música popular brasileira: 'Acho que a música nacional precisava de mais destaque, de mais espaço, sobretudo nos programas de televisão. Acho que os enlatados têm prejudicado consideravelmente a cultura brasileira'". As duas posições, tanto a do PCB como a de Tancredo, no entanto, não encontravam eco na própria realidade que criticavam: muitos artistas brasileiros que se apresentaram no festival estavam, claramente, fora da órbita roqueira, como era o caso de Ney Matogrosso e Ivan Lins. Além disso, as bandas de rock nacionais que despontavam no cenário naquela década não se limitavam a reproduzir o som de grupos internacionais, como a Jovem Guarda havia feito; tendo como base de sua música o rock, elas buscavam construir seu próprio tipo de som, misturando ritmos nacionais com o que recebiam do exterior. A tal falta de rebeldia, citada pelos membros do PCB, ou a falta de comprometimento político, como insinuava Tancredo Neves, retratavam na verdade a incapacidade de tais grupos políticos e ideológicos em compreender o que se passava no cenário cultural brasileiro do período.

Tais opiniões, no fundo, revelavam a incapacidade de velhos modelos políticos em analisar as mudanças pelas quais passava a sociedade brasileira e, por consequência, sua incapacidade de representar o que aquela geração de jovens buscava, daí a necessidade dessa juventude buscar novos modelos que reconhecessem como seus. Essa busca foi direcionada para pessoas de sua própria geração, que tinham vivido as mesmas experiências, o que possibilitava melhor entendimento daquele período histórico. Frente ao momento de transição política pelo qual passava o país, no qual atores políticos tradicionais voltavam a se firmar no cenário nacional (como os partidos políticos e os sindicatos, por exemplo), parecia que para a juventude a busca por representações dar-

se-ia de outras formas e por outros meios; naquelas condições, o rock, como forma de congregação e com letras voltadas diretamente para os jovens, configurava-se como forma cultural propícia para atender suas necessidades e vontades.

Ao mesmo tempo em que o Rock in Rio significava o momento de ápice do BROCK, no qual as novas bandas e o estilo conseguiram alcançar novo patamar de veiculação, transformando-se, de fato, na trilha sonora da geração da transição política, ele serviu também como palco de uma mudança de atitude desta geração que se verificaria nos anos seguintes. Se a utopia de um tempo melhor parecia ter se realizado com a eleição de Tancredo Neves e o fim formal do regime civil-militar, uma música apresentada no festival trazia em si um tipo de atitude de confronto e de autocrítica em relação à sociedade brasileira e a todo o processo de transição política. Trata-se da canção “Inútil”, da banda paulista Ultraje a Rigor, que foi tocada por Os Paralamas do Sucesso durante sua apresentação, espécie de homenagem às bandas de São Paulo que não foram convidadas para o evento:

A gente não sabemos escolher presidente

A gente não sabemos tomar conta da gente

A gente não sabemos nem escovar os dente

Tem gringo pensando que nós é indigente

Inútil!

A gente somos inútil

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

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 ganhar³¹

A esperança em relação a um futuro melhor parecia desaparecer quando a banda fazia a análise da situação da sociedade e do país; não se tratava apenas da autocrítica de sua geração, mas da constatação de que toda a sociedade brasileira parecia estar sob uma inutilidade extrema. Os problemas existentes deixavam de ser fruto das ações e vontades de outros, e se tornavam reflexo da própria condição dos brasileiros que, mesmo querendo mudanças, não possuíam a capacidade de alterar a si mesmos. Tal incapacidade era evidenciada na linguagem utilizada para expressar as formas como a sociedade era inútil: o uso da construção “a gente não sabemos”, incorreta do ponto de vista gramatical, deixava claro que em um país onde a imensa maioria de sua população era composta por analfabetos ou semianalfabetos, qualquer tentativa concreta de conscientização política e social daqueles que mais sofriam com a estrutura econômica da sociedade tornar-se-ia algo impossível.

As frases ditas pelo artista serviam como forma de comprovar que não apenas ele, mas todos, eram inúteis; há uma série de situações que serviam para forçar um debate sério – embora ele fosse, na canção, feito de forma escrachada – sobre as mudanças que de fato deveriam acontecer para que o Brasil deixasse de ser um país atrasado e se transformasse em uma sociedade diferente³². A primeira frase da canção, “A gente não sabemos escolher presidente”, reforçava a principal questão que se colocava perante o processo de eleições indiretas que escolheriam o novo Presidente após mais de 20 anos de ditadura: ao tratar da “incapacidade” da sociedade em escolher o presidente, no fundo a banda criticava o modelo de transição imposta pelos militares, que negava à população a participação política direta. A pretensa apatia da sociedade

³¹ A música “Inútil” foi lançada em um compacto pela gravadora Warner em 1983, e depois relançada no álbum *Nós vamos invadir sua praia*, também pela Warner, em 1985. A letra da canção foi consultada em <http://letras.mus.br/ultraje-a-rigor/49189/> em 30 de abril de 2015.

³² Santa Fé Junior (2001, p. 83), ao analisar a ideia de durabilidade das canções do BROCK, em resposta ao artigo de Joaquim Alves de Aguiar (1994) já citado neste capítulo, faz o seguinte comentário: “Porém, o equívoco principal de Aguiar na análise dessa música [“Inútil”] se resume a sua necessidade de impor à canção uma durabilidade prolongada. Para aqueles roqueiros a intenção é que a música se desatualizasse mesmo, ou seja, que a sociedade brasileira solucionando os seus problemas mais graves – por exemplo, a cidadania suprimida pelo regime autoritário e manifesta na suspensão das práticas políticas, impossibilitando a sociedade de eleger os seus governantes – tornasse esse tipo de canção irrelevante”.

era uma característica que, aliada à falta de capacidade de solucionar os problemas, permeava todas as formas de “ser inútil” descritas na canção; é importante ressaltar que entre os primeiros versos e o resto da letra há uma mudança na análise feita pelo artista: se, em um primeiro momento, ele afirmava que os indivíduos não sabiam fazer as coisas, em um segundo momento ele colocava como foco a incapacidade de concluir as ações anteriormente iniciadas. A crítica a uma sociedade baseada na ideia de descontinuidade, em que as ações tinham um começo mas não um fim, refletia a ideia de uma sociedade que pretendia ser algo no futuro mas que não conseguia encontrar seu papel em seu próprio presente. Nesse sentido, há uma clara alusão ao fato de a sociedade brasileira ser incapaz de escrever sua História, estando sempre a meio caminho entre o que foi e o que poderia ser. Tal situação nada mais era do que a representação de um sentimento de ignorância e apatia frente às mudanças que se colocavam naquele momento, no qual a população, embora eufórica com o fim da ditadura, pouco tinha a ver com o sistema político que se tentava instituir no país.

Nesse sentido, toda a crítica se dirigia à tentativa de mostrar os erros para que as mudanças ocorressem a partir daí; em nenhum momento nota-se o intuito de fornecer uma saída para aquilo que se verificava no cotidiano da sociedade, e isso não significava que aquela geração não quisesse que as mudanças se tornassem realidade, mas sim que havia, após toda a euforia em relação às mudanças que o futuro poderia trazer, uma incerteza em relação ao que de fato aconteceria com o país; o fim do regime civil-militar representava algo desejado há 20 anos, mas a realidade que se seguiu à posse de José Sarney como Presidente mostrou que o país possuía uma série de problemas que não deixariam de existir com o retorno dos militares aos quartéis.

O próximo capítulo desta tese analisará as letras das bandas do BROCK produzidas a partir do início do período da redemocratização, dando ênfase ao sentimento de distopia que marcou este período. Nesse sentido, as bandas formadas em São Paulo trataram, em muitas de suas músicas, de temas diretamente ligados à condição pós-moderna da sociedade brasileira, especialmente o fato de estar em um lugar e ao mesmo tempo não pertencer a ele. Essa imagem de confusão, recriada na obra de arte como manifestação das tensões sociais a partir das mudanças políticas e sociais pelas quais passava o país, será importante elemento de análise nas canções selecionadas do período.

5 – “Que país é este?”: do sonho à realidade distópica (1985-1989)

Se a eleição de Tancredo Neves representou o ápice do projeto utópico, com todas as contradições que este processo trouxe em si, a posterior posse de José Sarney como Presidente significou os termos reais deste projeto. Toda a euforia em relação ao término da ditadura teve um fim, em certa medida, trágico, que já se havia anunciado quando, em 1984, após as manifestações das Diretas Já, a Emenda Constitucional proposta pelo deputado Dante de Oliveira fora derrotada em votação na Câmara dos Deputados. Sarney, político intimamente ligado à antiga ARENA, surgia no cenário político nacional como símbolo do novo período democrático, representante de uma tragédia histórica que se descortinava perante a sociedade brasileira.

Se, por um lado, o processo político em torno da sucessão de Figueiredo representava o retorno dos partidos políticos e da própria ideia de democracia – ainda que indireta –, por outro havia uma série de indivíduos que viam no processo de derrocada do regime algo incompleto, que configurava, no fundo, uma solução negociada. As incertezas provenientes da morte do candidato eleito e da posse de Sarney mostravam que a democracia no país encontrava-se em processo de reconstrução ainda lenta e gradual, e que a representação política desejada podia (e devia), em muitos casos, ser acessada por outros meios.

No caso dos jovens, um caminho possível para essa representação era vislumbrado através das bandas que surgiam no cenário cultural nacional. Se o rock, em suas origens, encarnava um espírito de revolta e busca por um espaço próprio da juventude, no caso brasileiro ele teria que ser adaptado a uma geração que buscava compreender o que se passava em seu país, e que queria encontrar uma forma cultural que representasse seus próprios desejos e vontades. Para muitos dos novos artistas que tinham tal visão do rock, a mudança de comportamento dava-se em duas frentes: primeiro, a questão fundamental, lutar contra quê?; e, segundo, de que maneira empreender essa luta?

O período compreendido entre a eleição indireta de Tancredo e as eleições diretas para Presidente da República no ano de 1989, com a promulgação de uma nova Constituição em 1988, representou um momento de crítica e decepção em relação à

democracia que aos poucos se instalava na realidade brasileira, e foi através de sua inserção neste período histórico que as bandas do BROCK construíram parte importante de seu repertório; se os primeiros anos da década de 1980 trouxeram um estado de excitação e esperança em relação às mudanças que se projetavam em um futuro não muito distante, a construção da experiência democrática trouxe a decepção e, em certa medida, o fim da esperança em relação ao país que, após a ditadura, parecia estagnado em suas próprias desigualdades sociais, reflexo das relações econômicas que se mantinham mesmo em tempos democráticos. Frente a esta realidade, nota-se uma reconfiguração do papel social da juventude brasileira, pelo menos daquela parcela que se via retratada nas canções das bandas de rock deste período, que tomou para si parte do sentimento de distopia em relação ao que acontecia em sua sociedade; este sentimento era, ao mesmo tempo, um repúdio aos rumos da “nova” democracia brasileira, mas também um sentimento de incapacidade frente ao cenário de estagnação econômica, política e social vivenciado cotidianamente. Se o cotidiano apresentara-se, anteriormente, como o espaço da mudança, no período analisado ele apenas representava as contradições de uma sociedade que permanecia como sempre fora: local da desigualdade e da falta de esperança em relação à eliminação das estruturas econômicas e sociais que eram a base de sustentação de um país, ao mesmo tempo, moderno e arcaico.

Talvez o espaço que melhor represente as contradições reais existentes na sociedade brasileira seja a cidade, mistura de desenvolvimento, progresso, desigualdade e atraso. São Paulo, a grande metrópole nacional, sinônimo de um país que não encontrava obstáculos para seu crescimento, foi palco também da insatisfação de uma geração que não encontrava espaço para o desenvolvimento de seus projetos utópicos. Ao mesmo tempo em que constituía o espaço da mudança, o grande centro urbano colocava-se também como local da impossibilidade da esperança, já que ele era a imagem da estagnação e da permanência de todas as desigualdades camufladas pela falsa promessa de sucesso e ascensão social. Sendo este espaço da contradição, em que a imagem se sobrepunha à realidade, a cidade, e em especial São Paulo, foi o principal meio de criação de uma, digamos, vertente mais crítica do BROCK, através da qual todas essas contradições seriam escancaradas em um discurso direto, sem falsas tentativas de esconder o presente através da espera pelo futuro. É pela produção das bandas de São Paulo que se notará em maior medida uma mudança de atitude e de

comportamento desta geração de jovens em relação à realidade política que se descortinava no cotidiano do país; as bandas do Rio de Janeiro e de Brasília também apresentaram discurso distinto daquele feito até então, o que mostra que se tratava de um sentimento, em certa medida, generalizado em relação à realidade que cercava a todos.

Mudança de comportamento é justamente o nome do primeiro disco da banda paulistana IRA, lançado em 1985, e tal álbum pode ser utilizado como ponto de partida para se entender de que maneira a juventude brasileira passou a utilizar o rock como forma de expressão em relação à realidade pós-ditadura; o título fazia alusão à trajetória da própria banda, originalmente integrante do cenário underground punk paulistano e que foi severamente criticada por alguns de seus antigos fãs pelo fato de terem assinado contrato com uma multinacional da indústria fonográfica, a WEA. No entanto, o título podia também ser lido como uma referência à mudança de comportamento necessária naquele momento histórico: o ciclo autoritário havia terminado, o que não deixava claro, em um primeiro momento, contra quem, ou o quê, dever-se-ia lutar. Surgia a necessidade de busca por um sentido, algo que fosse capaz de criar as condições para se estabelecer uma nova identidade ou mesmo um novo sentido de união entre aqueles jovens. De certa maneira, as ideias de esperança e de utopia em relação ao futuro não podiam mais ser utilizadas como parâmetro, dadas as mudanças pelas quais passava a sociedade brasileira; o presente, carregado de incertezas e indefinições, ressaltava a impossibilidade da mudança, e por isso colocava-se como local de luta e de uma posição crítica em relação às estruturas da sociedade. Este sentimento de incerteza pode ser observado na canção “Sonhar com quê?”:

Quando escurece os jovens se
encontram, conversam sobre o
dia; tristezas, bebidas, noites
em vão, voltam pra casa e
não tentam fugir, a TV está
alta na conseguem dormir

Trabalho, cansaço, o fim-do-mês
revistas, modelos, sonhar com que?
Quando amanhece os jovens
dispersam, conversam sobre a
noite; saudades, momentos,
horas sem fim
Voltam para casa e não
tentam fugir, a comida
está fria, não conseguem engolir
família, desprezo, rapaz ruim
novela, dinheiro, sonhar com quê?¹

O próprio título trazia a marca da incerteza que passara a caracterizar aquela geração, desprovida de objetivos claros que guiassem suas ações; a análise da letra ressalta esse sentimento: a noite, que deveria ser o tempo de diversão, transformava-se em momento de lamúria e tristeza, pois representava o fim de um dia no qual nada foi feito ou alcançado. As noites eram em vão porque representavam apenas a continuidade de um dia, ou uma vida, em vão, daí a ideia de ciclo: à noite, os jovens conversavam sobre o dia, e de dia, conversavam sobre a noite, sendo que nenhum dos dois períodos era capaz de fornecer aquilo que eles queriam. O tempo se apresentava como uma espécie de prisão, conjunto de ações cotidianas que só levavam à repetição, no dia seguinte, de tudo que já havia sido feito. A casa, representação da sensação de segurança, era o destino final daqueles jovens que se reuniam para falar sobre suas próprias vidas sem sentido. A ideia de fuga era posta de lado quando se chegava em casa, pois o espaço particular, em oposição ao espaço público, que havia sido limitado pelo regime, era o que conheciam e onde podiam exercer sua liberdade. Mas mesmo esse espaço já não oferecia aquilo que buscavam: ao chegar em casa, já não conseguiam

¹ Música “Sonhar com quê?”, lançada no disco *Mudança de Comportamento*, pela gravadora WEA em 1985. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

dormir, porque havia algo que os incomodava, como o volume da televisão ou a comida fria.

Nota-se na canção uma série de ações que refletiam o cotidiano sem sentido do narrador; o “sonhar com quê?” do título representava não apenas o sentimento de perda da esperança em relação ao futuro, mas também de descrença em relação ao presente, que se colocava como uma sucessão de fatos que, em seu conjunto, impediam qualquer possibilidade de alteração deste mesmo presente. A reação do artista frente a essa situação era a de mostrar-se deslocado em relação a seu papel enquanto possível agente da mudança que gostaria de ver em prática; o questionamento feito não se dava em relação ao que ele poderia fazer para modificar sua realidade, mas em relação ao que esperar desta realidade, que permanecia a mesma. Havia uma falta de sentido em relação ao que cercava o artista, como se ele não conseguisse explicar ou mesmo entender seu próprio tempo histórico; em outra canção do mesmo álbum, esta ideia fica clara:

Como se fosse fácil entender

uma pessoa tão cheia de vida

já não sei se me entende

já não sei se te entendo

não quero nada!

você espera algo?²

A incompreensão não estava apenas no indivíduo em relação a si mesmo e a suas atitudes e desejos, mas também na relação entre as pessoas, que pareciam não entender umas às outras. Além disso, aquele que cantava não queria nada, ou parecia não saber o quê queria, enquanto perguntava se o outro esperava algo. Percebe-se que, no momento de transição pelo qual passava a sociedade brasileira, não era claro aquilo que se buscava, fosse pelas próprias condições dessa transição, fosse pela incapacidade

² Música “Ninguém precisa da guerra”, lançada no disco *Mudança de Comportamento*, pela gravadora WEA em 1985. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

daquela juventude em decidir suas próprias vontades. O posicionamento de quem cantava, e de quem escutava as músicas, permanecia uma incógnita, pois refletia todas as dificuldades de se posicionar frente ao que estava acontecendo; perante a realidade que negava a possibilidade da mudança, o questionamento feito pela banda refletia as condições históricas da produção da própria canção: a frase “você espera algo?” mostrava a incompreensão em relação a seu tempo, e também a incapacidade de compreender qual o papel que o artista, enquanto representante de sua geração, deveria ter. Esse sentimento de incompreensão é visível na canção “Não vou me adaptar”, da banda paulistana Titãs:

Eu não caibo mais nas roupas que eu cabia,

Eu não encho mais a casa de alegria.

Os anos se passaram enquanto eu dormia,

E quem eu queria bem me esquecia.

Será que eu falei o que ninguém ouvia?

Será que eu escutei o que ninguém dizia?

Eu não vou me adaptar (...)

Será que eu falei o que ninguém dizia?

Será que eu escutei o que ninguém ouvia?

Eu não vou me adaptar³

Há uma mudança perceptível naquele que canta, que parecia não se encaixar mais na imagem que tinham dele anteriormente e nas suas próprias características do passado; a comunicação parece ser falha em muitos momentos, pois o artista não conseguia se fazer ouvir e tampouco escutar o que estavam lhe dizendo, se é que estavam dizendo algo, sendo tudo isso fruto da impossibilidade de comunicação entre os indivíduos. A atitude de quem cantava não seria mais de adaptação ao que se passava a

³ Música “Não vou me adaptar”, lançada no disco *Televisão*, pela WEA em 1985. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

seu redor, mas de inconformismo, buscando seus próprios meios de expressão e seus próprios conteúdos, daí a confusão entre os interlocutores. Percebe-se que a relação com o que se passava a seu redor havia se modificado; se, nas duas canções da banda IRA, o indivíduo se questionava sobre o quê esperar de sua realidade, nesta música ele se impunha como alguém que não iria se adaptar, ou seja, ele demonstrava seu inconformismo com aquilo que via a seu redor. Pode-se dizer que havia algo no ar, uma espécie de sentimento de que algo devia e podia ser feito por aqueles jovens que agora tomavam as rádios do país com suas músicas. A banda RPM cantou a quem quisesse ouvir esse sentimento, na canção "Rádio Pirata":

Abordar navios mercantes
Invadir, pilhar, tomar o que é nosso
Pirataria nas ondas do rádio
Havia alguma coisa errada com o rei
Preparar a nossa invasão
E fazer justiça com as próprias mãos
Dinamitar um paiol de bobagens
E navegar o mar de 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 despertar⁴

Segundo a música, o sentimento de revolução estava no ar, ou seja, ele já existia, e era transmitido pelas ondas do rádio, o que o tornava de conhecimento de grande parte da sociedade. Tal revolução, que era cantada, mas cujo conteúdo era desconhecido, era fruto, no entanto, de um certo repúdio que não vinha da sociedade como um todo, mas de grupos que estavam no "submundo", no "underground"; tendo esta origem, o repúdio voltava-se contra a sociedade da qual se fazia parte, sendo que aquilo que se buscava era um "espaço nosso nessa decadência", o que em outras palavras significava que a revolução propagandeada não tinha o objetivo de modificar a sociedade, mas de encontrar, para os grupos excluídos, um lugar nela. A pirataria citada na música, com suas ações de pilhagem e invasão, revelava aquilo que devia ser posto em prática: a conquista do espaço próprio da juventude, que se encontrava, grande parte dela pelo menos, alienada do que se passava em seu país.

Se em alguns momentos o sentimento girava em torno do que fazer, como analisado anteriormente, aqui verifica-se que já era possível saber o quê devia ser feito – uma revolução, por mais imprecisa que sua definição fosse –, mas existia uma distância entre o discurso e a prática: mesmo que o sentimento da revolução estivesse presente, suas possibilidades de realização ainda não estavam, visto que era necessário que os jovens buscassem impor suas vontades para alcançar seus objetivos. O uso da ideia de pirataria é interessante, pois demonstrava o sentimento por trás das ações do grupo: utilizar as formas já existentes para poder mostrar suas opiniões e se fazer ouvir. No fundo, era exatamente isso que as bandas do BROCK estavam realizando com suas músicas: utilizando as formas da indústria cultural como meio para repassar suas

⁴ Música “Rádio Pirata”, lançada no disco *Revoluções Por Minuto*, pela gravadora EPIC em 1985. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

mensagens para seu público. A citação a canções de guerra, canções do mar e canções de amor apenas exemplificava de que maneira isso seria possível: pela música.

Saber o que devia ser feito e buscar alternativas para fazê-lo não demonstravam, no entanto, uma juventude coesa, que não tinha dúvidas quanto ao seu papel no processo de redemocratização; no mesmo disco do RPM, a canção "Juvenilia" mostrava um sentimento de descrença em relação ao mesmo país que via a revolução "no ar":

Sinto um imenso vazio

E o Brasil

Que herda o costume servil

Não serviu pra mim

Juventude

Aventura e medo

Desde cedo

Encerrado em grades de aço (...)

Terra linda

Sofre ainda a vinda

De piratas

Mercenários sem direção⁵

Se na canção anterior notava-se certo entusiasmo e esperança em torno das ações para conquistar o espaço que era da juventude, nesta percebe-se que havia um desencanto com o país e com o que ele representava para o jovem; voltava o sentimento de vazio em relação ao que o Brasil era e ao quê poderia oferecer, vazio esse fruto das características da sociedade brasileira, historicamente servil aos interesses de agentes externos e dos que detinham de fato o poder no país. A juventude, que poderia mudar a

⁵ Música "Juvenilia", lançada no disco *Revoluções Por Minuto*, pela gravadora EPIC em 1985. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

realidade do país, observava o que se passava ao seu redor primeiro com um sentimento de aventura, mas depois com medo, pois desde cedo se encontrava inserida em um contexto que não lhe permitia muitas alternativas a não ser a conformação. Ao jovem restava ficar e lutar pelo que era seu, ou fugir, deixando para trás o que não conseguiu mudar:

Parte o primeiro avião

Eu não vou voltar

E quem vem pra ficar

Pra cuidar de ti⁶

A fuga apresentava-se como possibilidade de ação frente a sentimentos de incapacidade de mudança real da sociedade; em algumas músicas, nota-se que a atitude frente aos problemas que se colocavam perante aquela geração encontrava-se na busca por uma saída não no presente, mas no próprio passado, momento no qual podia haver alguma noção de certeza em uma sociedade marcada pelo sentimento de incerteza, como na música “Mudança de Comportamento”, da banda IRA:

E aqui, estou eu sozinho com

o tempo. O tempo que você

me pediu. Isso é orgulho do

passado, um presente prá você.

Uma delicada lembrança,

branca neve que nunca senti.

Solidão me deixe forte

talvez resolva meus problemas (...)

⁶ Música “Juvenilia”, lançada no disco *Revoluções Por Minuto*, pela gravadora EPIC em 1985.

mudanças no meu comportamento

distância louca de mim mesmo

vontade de sentir o passado

presente prá você⁷.

O passado colocava-se como possibilidade de reflexão e compreensão, visto que o presente já não era mais o espaço da busca por respostas e da construção de um futuro melhor. A mudança que se buscava não estava mais no grupo ou na sociedade, mas em si mesmo, e era no passado do indivíduo que ele tentaria encontrar algum sentido para seu próprio presente.

No entanto, este mesmo passado também se colocava como incerteza; ao escrever sobre a delicada lembrança, “branca neve que nunca senti”, ficava claro que havia uma reconstrução do passado a partir das vontades do indivíduo, ou seja, a delicada lembrança, representação de algo vivido e, por isso, conhecido, nada mais era do que uma tentativa de criar uma certeza que, no fundo, não existia. O passado, então, transformava-se em algo falso, uma construção na qual se buscava um referencial já inexistente; se, nos primeiros versos, o passado apresentava-se como um orgulho, algo ao qual o indivíduo podia ser apegar, no final da música havia a “vontade de sentir o passado”, pois este momento, ao mesmo tempo, não podia voltar e não existia, pois era uma construção. Essa tentativa de retorno a um passado inexistente ou irreal apenas reforçava a falência de um projeto utópico frente à realidade distópica que se apresentava ao artista. Essa tentativa de retorno a um tempo que não existia foi também utilizada para se explicar o momento atual do artista, como se pode observar na canção “Simca Chambord”, da banda baiana Camisa de Vênus:

Um dia meu pai chegou em casa,

nos idos de 63

E da porta ele gritou orgulhoso,

⁷ Música “Mudança de Comportamento”, lançada no disco *Mudança de Comportamento*, pela gravadora WEA em 1985. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

Agora chegou nossa vez
Eu vou ser o maior, comprei um
Simca Chambord
O inverno veio impedir o meu namoro no jardim
Mas a gente fugia de noite
Numa fissura que não tinha fim
Na garagem da vovó;
Tinha o banco do Simca Chambord
Fazendo Simca Chambord
Meu pai comprou um carro,
Ele se chama Simca Chambord
E no caminho da escola eu ia tão contente
Pois não tinha nenhum carro
Que fosse na minha frente
Nem Gordini nem Ford
O bom era o Simca Chambord
O presidente João Goulart,
um dia falou na TV
Que a gente ia ter muita grana
Para fazer o que bem entender
Eu vi um futuro melhor,
no painel do meu Simca Chambord
Fazendo Simca Chambord
Meu pai comprou um carro,
Ele se chama Simca Chambord
Mas eis que de repente, foi dado um alerta

Ninguém saía de casa e as ruas

ficaram desertas

Eu me senti tão só, dentro do

Simca Chambord

Tudo isso aconteceu há mais de vinte anos

Vieram jipes e tanques que

mudaram os nossos planos

Eles fizeram pior

Acabaram com o Simca Chambord⁸

Nesta música, o passado era, em um primeiro momento, sinal de esperança, um tempo em que o futuro se colocava como possibilidade real de alteração da realidade. É óbvio que tal esperança foi construída a partir de um paradoxo: o uso que se fazia do carro, enquanto bem de consumo que indicava os sinais de modernização do país e de ascensão social, algo que no fundo era tão irreal quanto a própria ideia de mudança, pois refletia um mecanismo de falsa alteração da realidade, como se a simples possibilidade de compra do automóvel fosse sinal de mudança das relações econômicas e sociais então vigentes na sociedade brasileira. Dessa forma, a própria memória de tempos melhores, em que o pai chegou em casa com a notícia de que havia comprado o Simca Chambord e que isso significava que havia chegado a sua vez, apresentava-se como uma espécie de armadilha, pois no fundo nada mais era do que uma tentativa de releitura do passado como espaço da esperança frente ao presente repleto de incertezas. As aventuras juvenis dentro do carro, bem como a ideia de que ter o Simca Chambord fazia de seu ocupante alguém com status social, corroboravam esta noção de que a mudança, antes de ser sinal de alteração da realidade, era sinônimo de alteração do status social apenas daqueles que tivessem a chance de adquirir o veículo.

Parece claro que o carro era, em si, objeto de um projeto maior; a citação ao presidente João Goulart, que apareceu na televisão dizendo que as pessoas – entenda-se

⁸ Música “Simca Chambord”, lançada no disco *Correndo o Risco*, pela gravadora WEA em 1986. A letra da canção foi consultada no site <http://letras.mus.br/camisa-de-venus/44817/> em 02 de novembro de 2015. Aguiar (1994) faz interessante análise sobre esta letra, na mesma direção da análise feita nesta tese.

as classes em ascensão – iam ter muito dinheiro para fazer o que bem entendessem com ele, era fruto de uma visão de futuro melhor a partir não de uma ideia de revolução, mas sim de alteração de características pontuais da sociedade. Novamente, o automóvel colocava-se como elemento fundamental dessa possibilidade, não apenas porque era algo que representava o desejo de modernização da sociedade brasileira, mas também porque tornava real – no sentido de ser visível – a mudança social em termos econômicos, como se o carro fosse sinal de que o país não tinha em suas bases a desigualdade social como elemento constitutivo. Cantar, em 1986, sobre os anos anteriores ao golpe como tempo de esperança e de mudança podia soar como um retorno ao passado glorioso, mas no fundo soava de fato como uma crítica ao próprio presente, baseado em esperanças falsas de mudança em uma sociedade estática. A quebra dessa esperança, que se dá na canção com o golpe e seus efeitos sobre a imagem que se tinha do próprio Simca Chambord, ficava clara quando o artista cantava que se sentiu tão só dentro do automóvel; de sinal da mudança, ele se transformou em objeto da impossibilidade da própria mudança, pois se revelou apenas um bem de consumo que refletia, em si, a falsa ideia de tempos melhores. Em vez do Simca Chambord nas ruas, o que se via eram jipes e tanques, que “mudaram nossos planos”, ou seja, por mais que o veículo trouxesse consigo a imagem de tempos melhores, na verdade ele era apenas fruto de um desejo que não chegaria a se tornar concreto. Ao cantar que eles fizeram pior e acabaram com o Simca Chambord, o artista ressaltava que o golpe serviu como forma de acabar não apenas com a possibilidade de mudança, mas também com a esperança em relação a esta possibilidade, por mais incompleta que tal esperança fosse.

O retorno ao passado para encontrar possíveis caminhos para a realidade presente do artista apenas comprovava a impressão de que, mesmo com a alteração do regime político, a realidade permanecia a mesma. Leo Jaime, em sua canção “Nada Mudou”, reforça esta ideia:

Ela me dá um beijo na testa

E quer que eu tenha um dia legal

Mas se eu quiser eu posso ver nas ruas

Senhores e escravos, nada é real

Todo mundo me diz bom dia
Todo dia é sempre igual
Crianças pedem na janela do carro
Até nas noites de Natal
Nada mudou⁹

Os planos em relação ao futuro melhor eram abortados pela realidade do presente que se anunciava diariamente frente ao indivíduo; a esperança de “um dia legal” era logo destruída pela constatação de que as ações corriqueiras do dia a dia, como o bom dia que as pessoas dão de forma automática, escondiam em si as desigualdades de uma sociedade sempre igual, na qual qualquer esperança da mudança era sepultada pelas relações sociais existentes. O presente, que guardava em si a celebração da alteração da realidade, na verdade apresentava-se como negação dessa mesma realidade imaginada, pois o que se via de fato era que as principais características da sociedade não haviam sido modificadas. A esperança em torno da mudança contrastava com a realidade inalterada e na qual reinava a impossibilidade da realização de qualquer ato significativo de mudança. A realidade, nas palavras de Nagib (2006, p. 175), “É o ponto final da utopia fáustica na catástrofe distópica de uma cidade e um país dominados pelo mal”. O fim da utopia frente à realidade distópica seria observada não apenas nas canções deste período, mas na trajetória do próprio rock nacional.

A fórmula de sucesso criada em torno do BROCK dos anos 1980, cujo objetivo primordial era produzir mais e mais bandas para manter o interesse do público pelo estilo, representou, ao mesmo tempo, seu ápice e sua derrocada, pois serviu como negação da possibilidade de que essas bandas se firmassem, em muitos casos, como reais porta-vozes de sua geração; é óbvio que as músicas estavam intimamente ligadas ao seu momento de produção e à sua realidade, mas ao mesmo tempo a incapacidade de lidar com o sucesso proporcionado pela sua inserção no meio musical significou que a distopia presente na realidade social ao seu redor havia sido transportada também para a

⁹ Música “Nada Mudou”, lançada no disco *Vida Difícil*, pela gravadora CBS em 1986. A letra foi consultada no site <http://letras.mus.br/leo-jaime/97536/> em 01 de maio de 2015.

definição do papel do artista nesta mesma realidade; a utopia em relação à mudança havia desaparecido frente aos mecanismos da indústria cultural, que negavam tal possibilidade. Uma canção que deixa essa ideia bem clara é “Rock Estrela”, de Leo Jaime:

Quem sou eu?
E quem é você?
Nessa história
Eu não sei dizer
Mas eu acredito
Que ninguém tenha vindo
Pro mundo a passeio
De onde se vem?
Prá onde se vai?
Só importa saber prá quê
Prá quem?
Pois o destino
Transforma num dia
Um menino em herói de TV
Um dia a gente se encontra
No meio do mundo
Depois a gente se perde
No meio de tudo
Rock estrela!¹⁰

¹⁰ A música “Rock Estrela” foi lançada como parte da trilha musical do filme *Rock Estrela*, de 1986, dirigido por Lael Rodrigues. A letra foi consultada em <http://letras.mus.br/leo-jaime/69782/> em 01 de maio de 2015.

As possibilidades que se colocavam junto ao sucesso obtido pelos artistas do BROCK eram negadas por sua própria realidade; se a fama podia ser vista como instrumento que possibilitaria um alcance maior para as mensagens que eles desejavam transmitir, ela na verdade se colocava como forma que impossibilitava qualquer intenção que não a de produzir novos sucessos. Nesta canção, o artista trazia questionamentos que, embora simples, tornavam evidente um sentimento de incompreensão em relação à sua realidade. Isso fica claro quando ele afirma “nessa história não sei dizer”, pois realçava sua incapacidade de compreender aquilo que, em teoria, fazia parte de seu próprio cotidiano. A saída perante esta situação era afirmar que acreditava que ninguém tinha vindo “pro mundo a passeio”, como se através dessa frase ele ressaltasse que havia um sentido naquilo que as pessoas faziam, mesmo sem conseguir expressar qual era este sentido.

O jogo feito entre as afirmações “um dia a gente se encontra no meio do mundo” e “depois a gente se perde no meio de tudo” servia para mostrar a relação dos artistas do BROCK com sua própria trajetória; se, em um primeiro momento, o mundo era o local da união, ele se transformou logo no local do desencontro. O tudo, que deveria significar as mais variadas possibilidades, transformava-se na confirmação do nada, pois tudo aquilo que aqueles artistas poderiam conseguir através do sucesso na verdade significava que eles nada haviam alcançado, pois todos os excessos oriundos de uma carreira de sucesso tinham destruído qualquer intenção de utilizar sua forma de arte para algum propósito. De certa forma, tratava-se de uma autocrítica em relação à própria condição do artista enquanto indivíduo inserido em um determinado contexto social e histórico, e sobre sua incapacidade de utilizar sua arte de maneira a modificar seu tempo. O cantor Lobão deixou isso ainda mais claro no seu álbum *O Rock Errou*, lançado no ano de 1986, no qual fez uma crítica ácida não apenas aos artistas e bandas surgidas nos anos anteriores, mas em especial ao BROCK, que parecia não ter cumprido as promessas de rebeldia e transformação intimamente ligadas ao estilo. A canção-título exprimiu os sentimentos de um artista inconformado com os rumos que a música de sua geração havia tomado:

Dizem que o Rock andou errando

Não valia nada, alienado

E eu aqui na maior das inocências
O que fazer da minha santa inteligência
Será que esse é o meu pecado, porque
Errou, errou, errou, errou
Eu sei que o rock errou
Acho que é melhor passar a borracha
Ninguém é perfeito você não acha?
Nem mesmo o bruxo da vassoura
Música do Planeta Terra
Cantiga de guerra
Canto, espanto e fico rouco
E ainda acham pouco porque
Errou, errou, errou, errou
Eu sei que o rock errou
Vivemos num país bem revistado
Uma nova volta ao passado
Muito louco anda solto
De colarinho, é claro
Se eu respiro inspiro mais cuidado
Desse pobre coitado, porque
Errou, errou, errou, errou
Eu sei que o rock errou¹¹

¹¹ Música “O Rock Errou”, lançada no álbum *O Rock Errou*, pela gravadora RCA em 1986. A letra foi consultada em <http://www.lobao.com.br/discografia.php?album=53#cover> em 01 de maio de 2015.

O refrão da música é uma construção bem feita que trata da análise que o cantor faz sobre o estilo: o rock 'n' roll, marcado por uma trajetória de contestação e rebeldia, transformou-se em o rock errou, uma constatação sobre a perda de suas principais características. Essa noção era logo escancarada nos primeiros versos da canção, quando o artista afirma que “dizem que o rock andou errando / Não valia nada, alienado”: ao utilizar uma caracterização normalmente feita por quem desejava atacar ou descaracterizar o rock, Lobão transmitia sua opinião de que, de fato, o estilo havia se tornado algo alienado, distante da realidade que o cercava e de sua função de servir como instrumento de crítica desta mesma realidade. O artista, inocentemente, tomava o estilo como algo libertador, e tentava se utilizar dele como este instrumento de reflexão social, sendo que, na verdade, ele já não podia lhe oferecer esta oportunidade. Seu pecado, então, seria o de acreditar que o rock ainda era uma forma artística que possibilitava a transformação quando, na verdade, ele havia errado há muito tempo, transformando-se em mais um bem de consumo nas prateleiras das lojas de discos.

Para o artista, então, o melhor talvez fosse “passar a borracha”, tentar recomeçar a partir do fato de que o rock errou ao não assumir todo seu potencial de revolta e crítica social; ao mesmo tempo, no entanto, em que ele propunha que os erros fossem apagados, havia a idéia de que a sociedade voltava-se para o passado recente através de sua repetição. Ao afirmar que “vivemos num país bem revistado”, o artista trazia à tona o caráter opressor que permanecia mesmo após o fim da ditadura e que refletia este sentimento de que a sociedade brasileira encontrava-se ainda refém deste passado que insistia em continuar existindo; existia, porém, de outra forma e com outra imagem, como ele deixou claro ao cantar que “Muito louco anda solto / De colarinho, é claro”. A imagem podia ter mudado, mas o conteúdo permanecia o mesmo; a farda havia se transformado no terno e gravata, mas quem utilizava a roupa representava os mesmos grupos que reprimiam os indivíduos.

Frente a este cenário, o que poderia o artista fazer para provar que o rock, mesmo tendo errado, ainda era instrumento que podia dar voz àquela geração? Uma possível resposta era dada nos versos “cantiga de guerra / canto, espanto e fico rouco”, uma lembrança de que o estilo podia ser utilizado como forma de anunciar a insatisfação daquela juventude frente ao que acontecia ao seu redor. Mas o que talvez melhor caracterizasse a atitude que devia ser posta em prática é algo que não aparece na letra da canção, mas que era gritado pelo cantor no final da música: enquanto uma

espécie de coro fica repetindo “errou, errou, errou, errou”, Lobão diz, de forma raivosa, uma série de frases que refletiam ataques ao que de fato acontecia ao seu redor: “A ditadura continua”, “O Santo papa, o Vaticano”, “A África do Sul, o apartheid”, “A Casa Branca, Ronaldo [sic] Reagan e todos os seus capitólios”, “Margareth, de ferro, de aço e de podridão”. O “errou” cantado após cada frase refletia sua constatação de que seu momento histórico estava errado, e que também o rock estava errado ao não confrontar essa realidade. Nesse sentido, cabia ao artista utilizar sua forma de arte como negação dessa realidade que se colocava como normal quando, na verdade, ela refletia toda a anormalidade daquela situação. Ao deixar claro quais eram, dentre tantas outros, os verdadeiros erros, o artista ressaltava uma posição clara de ataque à sua realidade, mostrando que cabia a ele, através de sua música, desnudar seu tempo histórico.

Seguindo este raciocínio de tornar evidente quais eram os problemas reais de sua sociedade, a banda Titãs, na canção “Nome aos Bois”¹², buscava, através da citação de vários personagens históricos que em um momento ou outro da História cometeram algum tipo de atrocidade, deixar claro quem de fato devia ser responsabilizado pelo sistema econômico e político que permitia a manutenção e reprodução de sociedades desiguais. Citando uma lista com 34 nomes, que poderia conter 68 ou mesmo 200 personagens, a banda procurava transmitir a ideia de que aquele momento era de definições. Em outras palavras, os nomes elencados, pinçados de diferentes períodos históricos, serviam como um aviso: todas as sociedades possuíam aqueles que, tendo o poder em mãos, eram os culpados por crimes e atrocidades cometidas em nomes dessas mesmas sociedades, desde Adolf Hitler até Garrastazu. É evidente que personalizar erros históricos era, em si, um erro, já que há muito mais por trás de um simples indivíduo, mas aquele momento pelo qual passava o país pedia essa definição de nomes, que os inimigos fossem desmascarados e que os culpados fossem condenados. Há alguns nomes que aparecem na lista e soam como uma espécie de brincadeira da banda, mas a ideia geral da música não sofre com essas inserções; dar nomes aos bois significava lembrar para o próprio país que sua situação não era fruto do acaso, mas sim de ações de determinados indivíduos que agiam em nome de certos grupos.

A mudança de comportamento adquiria novo significado a partir da desilusão criada com o desenrolar dos acontecimentos. O ano de 1986 trouxe ao público três

¹² Disco “Jesus Não Tem Dentes no País dos Banguelas”, lançado pela gravadora WEA em 1987.

álbuns fundamentais do BROCK, que sintetizaram uma nova forma de atitude da juventude brasileira frente a seu próprio país: *Cabeça Dinossauro*, dos Titãs; *Selvagem?*, de Os Paralamas do Sucesso; e *Dois*, da Legião Urbana.

Das treze canções do disco *Cabeça Dinossauro*, ao menos seis representavam algum tipo de ataque a instituições que formavam a base de sustentação da sociedade brasileira: "Igreja", "Polícia", "Estado Violência", "Bichos Escrotos", "Família" e "Homem Primata". "Igreja" é uma crítica sem pudor a todas as religiões, em especial ao catolicismo; em 18 linhas, o cantor enumerava tudo que não gostava nas religiões, em especial aquilo que caracterizava a Igreja Católica:

Eu não gosto de padre

Eu não gosto de madre

Eu não gosto de frei.

Eu não gosto de bispo

Eu não gosto de Cristo

Eu não digo amém.

Eu não monto presépio

Eu não gosto do vigário

Nem da missa das seis.

Eu não gosto do terço

Eu não gosto do berço

De Jesus de Belém.

Eu não gosto do papa

Eu não creio na graça

Do milagre de Deus.

Eu não gosto da igreja

Eu não entro na igreja

Não tenho religião¹³.

Não se tratava de ataque a algum membro específico da Igreja, mas sim ao papel que a religião exercia sobre as pessoas, controlando-as social e moralmente através de seus dogmas e mandamentos, e às suas autoridades. Para aquela juventude, qualquer instituição que exercesse algum tipo de ação que cerceasse sua liberdade de pensamento, ação ou comportamento, era considerada nociva à própria sociedade, pois representava um determinado tipo de repressão.

Se a religião podia controlar a maneira de pensar e agir, governos e seus instrumentos de controle social podiam controlar as atitudes cotidianas dos indivíduos, e eram esses os alvos das canções "Polícia" e "Estado Violência", cujas letras tratavam das instituições sociais que ditavam o que as pessoas podiam fazer, e como elas podiam pensar e se expressar. Durante o regime civil-militar, a violência institucionalizada se tornou símbolo da repressão cometida pelo Estado em nome da ideia de "segurança nacional", o que acentuou a imagem da polícia como defensora do *status quo*, com o poder de parar e prender quem quer que fosse, em nome da manutenção da ordem social:

Dizem que ela existe pra ajudar

Dizem que ela existe pra proteger

Eu sei que ela pode te parar

Eu sei que ela pode te prender¹⁴

A arbitrariedade de um órgão que deveria estar a serviço da sociedade, e parecia não ser controlado por ninguém, resultava na ideia de que o indivíduo devia não necessariamente seguir as leis, mas sim a vontade daqueles que diziam ser a lei:

¹³ Música "Igreja", lançada no disco *Cabeça Dinossauro*, pela gravadora WEA, em 1986. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

¹⁴ Música "Polícia", lançada no disco *Cabeça Dinossauro*, pela gravadora WEA em 1986. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

Dizem pra você obedecer

Dizem pra você responder

Dizem pra você cooperar

Dizem pra você respeitar¹⁵

A violência travestida de ordem representava não apenas um resquício da ditadura, mas era o fio condutor do Estado brasileiro, conforma a letra de "Estado Violência", que mostrava que a violência era parte constitutiva dessa instituição sem face que, estando acima da sociedade, criava leis que deveriam ser seguidas por todos. Os anos do regime mostraram, como foi dito, que Estado e Violência constituíam algo orgânico, o primeiro sendo patrocinador do segundo, que era utilizado para a manutenção do primeiro. A diferença agora era que o Estado usava a violência através da Lei, algo que dificilmente poderia ser acusada de arbitrária, pois, em teoria, ela atinge a todos, sem distinção. No entanto, mesmo em regimes democráticos, as leis podiam se transformar em letra-morta, algo que não correspondia às vontades dos cidadãos:

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 queria¹⁶

¹⁵ Música "Polícia", lançada no disco *Cabeça Dinossauro*, pela gravadora WEA em 1986.

Percebe-se a relação criada entre Estado, violência e as leis, como elementos de manutenção de uma ordem pré-estabelecida, estando o indivíduo no meio de uma engrenagem que raramente funcionava para ele. A canção representava o desejo do cidadão em geral, e não apenas dos jovens, em poder fazer suas escolhas e ter sua liberdade, sem ter nenhum tipo de controle de um Estado cuja imagem estava intimamente ligada à violência, e que usava conceitos tidos como democráticos, como as leis, por exemplo, para justificar seu caráter repressor:

Estado Violência

Deixem-me querer

Estado Violência

Deixem-me pensar

Estado Violência

Deixem-me sentir

Estado Violência

Deixem-me em paz¹⁷

Tudo aquilo que o indivíduo buscava satisfazer – desejo, pensamento, sentimento e paz – era cerceado pela ação desse Estado, que utilizava mecanismos próprios para manter a ordem. Mas seria incorreto afirmar que a repressão provinha apenas da Igreja e das instituições de controle social; havia por trás de tudo uma moralidade inerente à sociedade brasileira, fortemente conservadora, que também interferia no comportamento dos indivíduos, estabelecendo amarras que reprimiam tanto quanto o cassete da polícia ou os sermões do padre. Tal moral conservadora era alvo da canção "Bichos Escrotos":

Bichos,

¹⁶ Música "Estado Violência", lançada no disco *Cabeça Dinossauro*, pela gravadora WEA em 1986. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

¹⁷ Música "Estado Violência", lançada no disco *Cabeça Dinossauro*, pela gravadora WEA em 1986.

Saiam dos lixos.

Baratas,

Me deixem ver suas patas.

Ratos,

Entrem nos sapatos

Do cidadão civilizado.

Pulgas,

Que habitam minhas rugas

Oncinha pintada,

Zebrinha listrada,

Coelhinho peludo,

Vão se foder!¹⁸

Percebe-se instantaneamente qual o alvo da banda: as coisas bonitas que constituíam a imagem – falsa, por sinal - de uma sociedade dita perfeita e civilizada. A menção à "oncinha", "zebrinha" e "coelhinho", bichos de pelúcia que remetem a algo fofo, era logo destruída com um sonoro "vão se foder", que estabelecia qual a atitude que devia ser tomada em relação à hipocrisia que cercava a sociedade: ataque frontal utilizando os meios que a moral repudia. Para atacar a falsidade criada pelo uso de coisas belas que escondiam a realidade suja, nada melhor do que fazer com que a sujeira viesse à tona: daí a ordem para que os bichos saíssem dos lixos, para que as baratas e as pulgas aparecessem, e para que os ratos surgissem e perturbassem o cotidiano do dito cidadão civilizado.

Os Titãs basicamente criticaram a sociedade que se escondia atrás das aparências, e que criava imagens que podiam ser admiradas pelos demais; mas o que o artista queria era justamente o oposto disso, ele desejava que todos vissem aquilo que existia, mas que era escondido:

¹⁸ Música “Bichos Escrotos”, lançada no disco *Cabeça Dinossauro*, pela gravadora WEA em 1986. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

Bichos escrotos, saiam dos esgotos.

Bichos escrotos, venham enfeitar

Meu lar,

Meu jantar,

Meu nobre paladar¹⁹.

Os tais "bichos escrotos" eram convocados a sair de seus abrigos e esconderijos e tomar seu lugar naquela sociedade hipócrita; a repressão política havia terminado, mas a repressão moral estava ativa e atuante. Ironicamente, como se fosse uma confirmação do que a banda queria dizer sobre esse tipo de repressão, a música "Bichos Escrotos" teve sua veiculação em estações de rádio proibida, conforme aviso no encarte do disco: "A música 'Bichos Escrotos' tem a radio difusão e execução pública proibidas em virtude de ter sido vetada pelo Departamento de Censura e Diversões Públicas da S.R. do D.P.F.". Ironia maior foi o fato desta música, que possui algumas palavras ofensivas, mas nada além disso, ter sido censurada, e não terem censurado canções que criticavam a Igreja, a Polícia ou o Estado, o que comprovava o ponto de vista dos músicos.

A moral e os bons costumes, antes de serem impostos por leis ou pela religião, eram ensinados às crianças durante sua infância pelas famílias, outra base de sustentação da sociedade atacada pela banda. A família era vista como o grupo que fazia tudo da mesma maneira, mantendo uma rotina que aparentemente agradava a todos; a convivência tornava-se uma rotina, uma obrigação, o que tornava tudo aquilo um aborrecimento, uma espécie de prisão. A vontade dos pais, que expressava uma série de regras morais, era repassada aos filhos automaticamente; as convenções sociais deviam ser rigidamente obedecidas, pois não segui-las era colocar-se à margem daquilo que era esperado de cada um e, por consequência, ir contra seus próprios familiares, como se pode observar nessas frases:

Mas quando a filha quer fugir de casa

Precisa descolar um ganha-pão

¹⁹ Música "Bichos Escrotos", lançada no disco *Cabeça Dinossauro*, pela gravadora WEA em 1986.

Filha de família se não casa

Papai, mamãe, não dão nenhum tostão²⁰.

A vontade dos filhos ficava em segundo plano frente às tradições e valores cultivados pelos pais, o que representava um choque de gerações que, em maior escala, podia ser observado na relação da juventude daquele período com sua própria sociedade. Qualquer objeto, pessoa ou instituição que pudesse limitar as ações e desejos desses jovens era visto como algo a ser combatido.

O último objeto de crítica da banda é justamente aquele que estava por trás de todos os outros, o capitalismo. A canção "Homem Primata" retrata todas as transformações sofridas pelo indivíduo e pela sociedade por meio desse sistema econômico que, no fundo, era a fonte dos problemas sociais, econômicos e políticos do país. A comparação entre ser humano e primata retratava a nova condição a que o indivíduo fora reduzido, um bicho que lutava para sobreviver:

Desde os primórdios

Até hoje em dia

O homem ainda faz

O que o macaco fazia²¹

O "capitalismo selvagem" citado representava de fato a "selva de pedra" à qual se referia a banda, retrato fiel da sociedade capitalista, na qual não havia espaço para nenhum tipo de coletividade, estando cada um por si:

Eu aprendi

²⁰ Música "Família", lançada no disco *Cabeça Dinossauro*, pela gravadora WEA em 1986. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

²¹ Música "Homem Primata", lançada no disco *Cabeça Dinossauro*, pela gravadora WEA em 1986. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

A vida é um jogo
Cada um por si
E Deus contra todos
Você vai morrer e não vai pro céu
É bom aprender, a vida é cruel²²

A crítica ao sistema econômico representava uma visão distinta da juventude sobre seu próprio país; as diferenças sociais vistas diariamente nas ruas, causadas por esse sistema e mantidas pelas ações repressoras do Estado, encontraram eco na produção de algumas das bandas do BROCK, que transformaram suas músicas em formas de protesto com alcance nacional graças ao sucesso comercial obtido pelo estilo.

A banda Os Paralamas do Sucesso transformou seu terceiro álbum de estúdio, "Selvagem?", em um ataque direto às desigualdades sociais do Brasil. A canção que abre o disco, "Alagados", mostrava que aquela geração de jovens tinha conhecimento do que se passava em seu país, e não tinha medo em mostrar os erros e procurar os culpados pelo caos social que se instalara em sua sociedade:

Todo dia
O sol da manhã vem e lhes desafia
Traz do sonho pro mundo quem já não queria
Palafitas, trapiches, barracos
Filhos da mesma agonia
E a cidade
Que tem braços abertos num cartão-postal
Com os punhos fechados da vida real
Lhes nega oportunidades

²² Música "Homem Primata", lançada no disco *Cabeça Dinossauro*, pela gravadora WEA em 1986.

A menção ao Rio de Janeiro, que ao mesmo tempo acolhe os turistas com os braços abertos do Cristo Redentor e mostra aos pobres que sua realidade é outra, era sintomática de uma sociedade baseada na desigualdade econômica e social; a “cidade maravilhosa” era o exemplo mais cristalino dessa ideia, pois distintos grupos sociais conviviam no mesmo espaço, numa relação que procurava mostrar-se natural, escondendo todos os conflitos e tensões gerados por essas desigualdades. A cidade do cartão-postal, das praias e da alegria era recriada através dessa beleza artificial, mas não escondia sua “face dura do mal” vista diariamente pelos que nela tentavam sobreviver. Se a cidade do Rio de Janeiro poderia ser comparada a qualquer capital europeia, algumas de suas regiões poderiam ser comparadas a lugares menos nobres; a comparação entre a favela carioca e as favelas de Alagados, em Salvador, e de Trenchtown, na Jamaica, realçava a crítica em relação a um sistema econômico que permitia que duas realidades sociais tão distintas convivessem como se tudo aquilo fosse algo natural.

A questão da desigualdade é abordada em outra canção do mesmo disco, “A Novidade”, cuja letra é de Gilberto Gil. Nela, a banda retrata de que forma o mesmo objeto - uma sereia – possuía significados distintos a partir da realidade de cada um dos grupos que o observava:

A novidade era o máximo

Do paradoxo estendido na areia

Alguns a desejar seus beijos de deusa

Outros a desejar seu rabo pra ceia²⁴

²³ Música “Alagados”, lançada no disco *Selvagem?*, pela gravadora EMI em 1986. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

²⁴ Música “A Novidade”, lançada no disco *Selvagem?*, pela gravadora EMI em 1986. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

A sereia em questão representava o paradoxo presente cotidianamente na sociedade brasileira, caracterizada por muitos como uma sociedade sem conflitos sociais, mas que escondia, por trás dessa imagem, aqueles que esperavam por uma novidade que viria para acabar com sua própria miséria. Enquanto os que viviam nesse "paraíso" viam na tal novidade uma benção divina, algo exterior que não mudava em nada sua própria realidade social, aqueles que tentavam sobreviver viam nesse objeto um pedaço de comida como outro qualquer, algo concreto com uma finalidade. Se para uns a sereia tinha o significado verdadeiro, ou seja, era uma ilusão, para outros não tinha significado nenhum, transformando-se apenas em comida. Eram duas visões que guardavam na relação entre si toda a impossibilidade de realização da sociedade brasileira:

A novidade era a guerra

Entre o feliz poeta e o esfomeado

Estraçalhando uma sereia bonita

Despedaçando o sonho pra cada lado²⁵

O poeta, cuja condição de artista lhe dava uma visão em torno da beleza da sereia, era o oposto do esfomeado, que via naquele ser mítico uma possibilidade real para saciar suas necessidades. Como o entendimento entre os dois parecia inalcançável, a novidade transformava-se no conflito, que levava os dois lados à "derrota" que, ao final, atingia apenas o esfomeado, que não poderia utilizar a sereia para matar sua fome. Se "sereia", "poeta" e "esfomeado" procuravam criar um tom poético à música, as frases seguintes escancaravam o discurso real da banda:

Ó mundo tão desigual

Tudo é tão desigual

De um lado este carnaval

²⁵ Música "A Novidade", lançada no disco *Selvagem?*, pela gravadora EMI em 1986.

Citar o carnaval e a fome, como se fossem dois lados da mesma moeda, servia para deixar mais claro a ideia de que a sociedade brasileira se baseava na existência e manutenção das desigualdades sociais entre seus cidadãos. O período do carnaval é, talvez, o principal exemplo de como são visíveis essas diferenças e de como, ao mesmo tempo, tudo isso é encoberto pelas festas, danças e alegria que contagiam tantos: enquanto uma multidão saía atrás de trios elétricos e visitava os desfiles das escolas de samba, momento aguardado durante um ano inteiro, um grupo ainda maior de pessoas simplesmente não se importava com isso, pois o que queriam era sobreviver. A festa que caracteriza o Brasil mundo afora representava, no seio de sua própria sociedade, o sinal mais evidente de suas desigualdades.

Frente a esse cenário, quem seria o selvagem do título do disco da banda? O pobre que estava fora da sociedade, ou a própria sociedade que estabelecia limites bem definidos sobre qual o lugar de cada um, deixando os "não civilizados" à própria sorte? A música "Selvagem" oferece algumas respostas para esta questão:

A polícia apresenta suas armas

Escudos transparentes, cassetetes

Capacetes reluzentes

E a determinação de manter tudo

Em seu lugar

O governo apresenta suas armas

Discurso reticente, novidade inconsistente

E a liberdade cai por terra

Aos pés de um filme de Godard²⁷

²⁶ Música "A Novidade", lançada no disco *Selvagem?*, pela gravadora EMI em 1986.

²⁷ Música "Selvagem", lançada no disco *Selvagem?*, pela gravadora EMI em 1986. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

A polícia e o governo são apresentados como os agentes da sociedade responsáveis pela manutenção da ordem social, ou seja, sua função consiste não apenas em manter a ordem atual das coisas, mas em impedir que qualquer tipo de mudança surja; enquanto os policiais reprimiam em nome da "determinação de manter tudo em seu lugar" – ou, para alguns, "manter a ordem" –, o governo exercia seu papel de prometer mudanças que, ao final, nunca chegariam. Entre os cassetes que impediam a crítica e a tentativa de mudança, e as promessas de mudança e liberdade que permaneciam sempre no eterno tempo futuro, encontrava-se aquele que era visto como "selvagem", que não se encaixava no modelo de sociedade vigente e que por isso devia ser tratado de maneira "diferenciada":

Os negros apresentam suas armas

As costas marcadas, as mãos calejadas

E a esperteza que só tem quem tá

Cansado de apanhar²⁸

O negro, na sua condição de pobre, era quem sofria diretamente as ações de um sistema que não o reconhecia nem como cidadão nem como indivíduo, e sim como algo à margem. A selvageria não provinha desses excluídos, mas do sistema que os criava e os mantinha nessa situação. A crítica da banda reside na constatação de que o sistema econômico vigente representava o tal "selvagem", enquanto que os excluídos da sociedade brasileira eram fruto de toda a desigualdade social que moldava o país. No entanto, é interessante notar que mesmo passando por tudo isso – "costas marcadas, mãos calejadas" – os negros também possuíam suas armas, criadas e desenvolvidas a partir de sua própria situação; ao mesmo tempo em que mantinha as desigualdades, o sistema criava as condições para que elas fossem superadas ou, no mínimo, contornadas, como mostravam os negros com sua esperteza desenvolvida após tanto apanhar.

²⁸ Música "Selvagem", lançada no disco *Selvagem?*, pela gravadora EMI em 1986.

Os dois discos citados anteriormente retratam, cada um à sua maneira, o sentimento de distopia que se inseriu no discurso dos artistas do BROCK a partir da realidade social em que estavam inseridos. Para Santa Fé Junior (2001, p. 81-82),

Aguiar pode ter realizado uma interpretação equivocada do rock brasileiro, por não perceber que a marca do período, o vazio – e nisto ele não está de todo equivocado – é o referente básico da distopia, perspectiva acentuadamente negativa das sociedades modernas. Outro problema da análise é não perceber que parte da juventude, e do rock brasileiro, não aceita a atribuição de ser componente revolucionário e portador de utopia. A juventude, enquanto sujeito realizador do projeto de transformação social, para esse segmento juvenil, está sob suspeição. Porém, o fato dos jovens desse segmento não aceitarem essa designação não os faz menos políticos e menos participativos; a intervenção na sociedade por eles praticada, dá-se, agora, sob uma nova ótica. Esses jovens sinalizam a nova conjuntura que enfrentam, fazendo uso da construção distópica “e devolvem a tarefa de pensar o caos para toda sociedade” (Abramo, 1994, p. 157). Tentam, desta forma, efetuar uma recuperação da “condição de sujeito” pela sociedade como um todo. Essas bandas de *rock* realizam a função de ventilar, por intermédio da música, estas questões para a sociedade, isto é, a música é mensageira, agora, não mais de algo que virá (utopia), mas de uma encenação apocalíptica de uma sociedade em dissolução.

Neste trecho, Santa Fé dialoga com o artigo de Aguiar (1994) já citado nesta tese, criticando a posição deste autor em relação à pretensa despolitização dos artistas do BROCK. Sua análise é válida quando afirma que a posição dos jovens ligados ao estilo musical busca recuperar, em suas palavras, a “condição de sujeito pela sociedade como um todo”. Segundo o autor, os artistas deixariam de utilizar suas músicas como retrato de seu cotidiano e como expressão de uma esperança no futuro para fazer delas instrumento de conscientização que, ao elencar todo o caos social, político e econômico do país, serviria para tirar a sociedade de seu estado de inércia e proporcionaria as condições necessárias para a mudança da realidade. Quando ele afirma que esta parcela da juventude não aceitava “a atribuição de ser componente revolucionário e portador de utopia”, é necessário analisar de que maneira a arte no Brasil havia perdido, desde pelo menos o início da década de 1970, este componente revolucionário; os projetos estéticos e políticos em torno da arte nacional em voga nas discussões na década de 1960 estavam, de fato, ultrapassados, não por conta dos projetos em si, mas graças à repressão sistemática posta em prática pela ditadura, em especial após a promulgação do

AI-5. A imagem do artista desconectado de sua realidade social, algo tão criticado no BROCK, era, na verdade, um sintoma desta violência perpetrada pelos militares e seus colaboradores civis em nome de seu projeto político e ideológico de poder. No fundo, os artistas do BROCK não negavam o componente revolucionário de sua obra artística; eles simplesmente refletiam a inexistência de um projeto revolucionário na cultura nacional como um todo. É por este motivo que não se pode afirmar que o BROCK foi um movimento musical propriamente dito, algo coordenado em torno de um objetivo político comum; tais projetos estéticos já não existiam antes do sucesso do rock brasileiro da década de 1980, e não seria através deste estilo que eles voltariam a existir. A relação entre artistas e mercado, criticada como uma heresia, nada mais era do que a continuação de uma situação existente desde os anos 1960, e que foi levada ao extremo, naquele tempo, pelos tropicalistas. É sintomático que Gilberto Gil tenha participado do disco *Selvagem?* de Os Paralamas, ou que tenha lançado um disco produzido por Liminha²⁹, produtor de muitos discos do BROCK na década de 1980³⁰, e que Caetano Veloso tenha utilizado músicas do Barão Vermelho em seus shows e tenha feito um disco nitidamente influenciado pelo rock³¹; a ideia de utilizar os meios disponíveis – no caso, a indústria cultural – como veículo para disseminação de suas mensagens não era uma novidade do BROCK, mas sim algo contínuo que vinha desde o Tropicalismo. A adesão, mesmo que momentânea, de Caetano e Gil ao BROCK, além de demonstrar uma atitude coerente dos dois artistas com seu próprio passado e com as premissas do movimento que criaram, apenas confirmou o que grande parcela dos críticos sabia: que o BROCK era, enquanto estilo musical, um produto da indústria cultural, desprovido de inovações estéticas que reproduzissem uma proposta política. Mas a verdade é que, como o próprio Tropicalismo havia demonstrado no caso brasileiro, a possibilidade da revolução havia sido substituída pelo estatuto mercadológico da arte, no qual a dissociação entre arte e mercado era impossível. Assim, se o discurso das bandas do BROCK não tinha teor revolucionário, era porque a própria revolução, antes utópica, tornara-se um fracasso, assim como o próprio país tornara-se um fracasso, sedimentado que estava em suas próprias contradições. Frente a este cenário de desilusão, cabia à

²⁹ Trata-se do disco *Dia Dorim Noite Neon*, lançado pela gravadora WEA em 1985. Nele, Gil faz uma análise do rock brasileiro e uma homenagem a alguns artistas do BROCK na canção “Roque Santeiro, o Rock”.

³⁰ Dentre alguns dos álbuns produzidos por Liminha, posso citar *Cabeça Dinossauro* e *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*, dos Titãs; e *Vivendo e não aprendendo*, do IRA.

³¹ Trata-se do disco *Velô*, lançado pela gravadora Philips em 1984.

juventude não apenas trazer à tona o “país real”, mas também questionar o que poderia ser feito, como se pode observar na canção “O que”, dos Titãs:

Que não é o que não pode ser que

Não é o que não pode

Ser que não é

O que não pode ser que não

É o que não

Pode ser

Que não

É

O que não pode ser que

Não é o que não pode ser

Que não é o que

O que?

O que?

O que?

Que não é o que não pode ser que não é³²

Tendo como base elementos da poesia concreta, esta música gira em torno da utilização da palavra "que" para tentar definir algo que não se sabia o quê significava ou representava. A repetição da palavra criava uma sonoridade e um ritmo que prendiam a atenção do ouvinte que, no entanto, ficava sem saber exatamente o quê a banda estava tentando dizer. Na impossibilidade de definir esse "que", a letra surge como uma construção de frases sem significado; dá-se voltas e mais voltas sem sair do lugar, na tentativa de encontrar explicações que não estavam disponíveis ou que simplesmente

³² Música “O que”, lançada no disco *Cabeça Dinossauro*, pela gravadora WEA em 1986. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

não existiam. Indefinição, afirmação e negação surgiam como respostas que levavam sempre de volta à mesma questão: "O que?".

A indefinição deste "que" remete à análise que aquela geração poderia fazer de si mesma quanto ao seu papel naquele período de transformação política do país; algumas letras do período pareciam deixar claro contra quem e o quê se devia lutar, e qual a atitude que aqueles jovens deveriam esperar de seus novos ídolos, mas a pergunta que a música trazia consigo revelava não apenas a indecisão de uma geração, mas também a impossibilidade dela configurar-se como agente da transformação. Tudo isso é retratado na letra da canção, cujas tentativas de definição da palavra "que" refletiam, ao final, as tentativas de definir o quê representava aquela geração³³.

De forma irônica, a música "O Que" é a faixa que encerra o álbum "Cabeça Dinossauro", cujas letras são contundentes na definição daquilo que devia ser combatido; sua presença em um disco voltado para a afirmação política daquela geração apenas ressaltava os dilemas e incongruências de jovens que ainda buscavam entender qual era seu lugar e de que maneira iriam tornar realidade todas suas possibilidades. Ao mesmo tempo em que tudo parecia estar ali, pronto para ser alcançado, as contradições daquele grupo – contradições existentes na própria sociedade brasileira – em torno de sua identidade social e política faziam com que suas palavras não se transformassem em ações, deixando seu discurso como uma espécie de slogan voltado para as massas juvenis, muito parecido com algum tipo de propaganda destinada à juventude³⁴. As contradições presentes na canção "O que" seriam observadas também no disco *Dois*, da banda Legião Urbana, já citado anteriormente. A canção "Fábrica", por exemplo, demonstrava a indignação com a realidade econômica e social do país mas, ao mesmo tempo, refletia a incapacidade da mudança desta mesma realidade:

Nosso dia vai chegar,

³³ A banda Capital Inicial, através da música "Leve Desespero", aponta a mesma questão em torno das próprias indefinições de sua geração, que parecia, após um momento de euforia, ter perdido parte de suas convicções e seus próprios ideais: "Talvez se você entendesse / O que está acontecendo / Poderia me explicar". A letra da canção foi consultada no site www.multishow.globo.com/musica/capital-inicial em 22 de dezembro de 2013. A música "Leve Desespero" foi lançada no álbum *Capital Inicial*, pela gravadora PolyGram em 1986.

³⁴ A banda Engenheiros do Hawaii, em sua canção "Terra de Gigantes", oferece uma pertinente definição do que, afinal, podia ser aquela juventude: "A juventude é uma banda / Numa propaganda de refrigerantes". A música foi lançada no disco *A Revolta dos Dândis*, pela gravadora RCA em 1987.

Teremos nossa vez.

Não é pedir demais:

Quero justiça,

Quero trabalhar em paz.

Não é muito o que lhe peço

Eu quero trabalho honesto

Em vez de escravidão

Deve haver algum lugar

Onde o mais forte

Não consegue escravizar

Quem não tem chance³⁵.

A ideia de um tempo melhor concentrava-se, novamente, no futuro, que um dia iria chegar e que traria, com ele, novas e melhores condições para aquela juventude e para sua sociedade; há, pelo menos aparentemente, um resgate de uma inspiração utópica no discurso da banda, que se colocava como portadora dessa mensagem de esperança. Ao mesmo tempo, essa imagem utópica revelava um posicionamento, no mínimo, conservador; embora reconheça que o capitalismo representa o principal elemento que impede uma sociedade mais igualitária e justa, não há qualquer proposta em relação ao seu fim e ao fim das relações sociais que o mantêm. O que o artista queria, pelo contrário, era a modificação pontual deste sistema, a troca da “escravidão” pelo “trabalho honesto”; a justiça que ele buscava remetia a esta mudança na relação entre o capitalista e o trabalhador que, no final, apenas queria “trabalhar em paz”.

A utopia era novamente resgatada na busca não apenas de um tempo futuro melhor, mas também na busca por um lugar diferente, onde as relações sociais de dominação deixariam de existir; fica evidente que a busca utópica de uma nova sociedade era uma tentativa de alterar a realidade sem, no entanto, modificar suas características basilares. O artista encontrava-se entre a utopia imaginária e a distopia

³⁵ Canção “Fábrica”, lançada no disco *Dois*, pela gravadora EMI em 1986. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

real que o impedia de realizar as mudanças que ele entendia serem necessárias; a contradição existente entre o discurso e a prática, ou a impossibilidade de se criar um discurso que pudesse ser colocado em prática, acabava por negar a própria condição utópica do discurso dessa geração, como pode ser observado na canção “Índios”, da Legião Urbana:

Quem me dera, ao menos uma vez,

Explicar o que ninguém consegue entender:

Que o que aconteceu ainda está por vir

E o futuro não é mais como era antigamente³⁶.

O futuro passava a ser visto como sua própria negação, já que a realidade do tempo presente fazia com que o tempo que viria não fosse o mesmo imaginado anteriormente; havia uma nítida contradição entre o desejo do artista e a realidade que o cercava, o que realçava a ideia de impossibilidade da ação. Ao tentar “explicar o que ninguém consegue entender”, citando que o passado iria, de alguma forma, se repetir, o artista deixava claro que sua posição era o reflexo distorcido de seu próprio tempo, que se pretendia diferente, mas que parecia reproduzir o passado que ele condenava na canção. O título “Índios”, originalmente entre aspas, não retratava, necessariamente, os abusos cometidos contra a população indígena no Brasil, mas era uma metáfora sobre a violência cometida, por parte dos detentores do poder, contra a sociedade como um todo. A contradição do discurso transparecia não na temática utilizada, ou na forma como ele era construído, mas na falta de um projeto político que, além de conscientizar, oferecesse alternativas concretas de mudança real. O presente tornava-se, então, o espaço da denúncia:

Quem me dera, ao menos uma vez,

Que o mais simples fosse visto como o mais importante,

³⁶ Música “Índios”, lançada no disco *Dois*, pela gravadora EMI em 1986. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

Mas nos deram espelhos

E vimos um mundo doente³⁷.

A percepção do mundo real, ao redor do artista, se dava a partir do espelho dado pelo outro, o que significava que o próprio presente era o elemento que trazia à tona a realidade que o cercava. Em vez de significar o reconhecimento da importância daquele que cantava, ou mesmo do “mais simples”, o espelho se tornava instrumento que colocava um fim à ideia utópica de que o “mais simples” poderia ser visto como o “mais importante”. Essa utopia era também despedaçada no trecho a seguir:

Quem me dera, ao menos uma vez,

Acreditar por um instante em tudo que existe

E acreditar que o mundo é perfeito

E que todas as pessoas são felizes³⁸.

Toda a canção é permeada pela frase “Quem me dera, ao menos uma vez”, que demonstrava uma atitude de crença em algo que não existia. Ao mesmo tempo em que esperava algo que eventualmente viria, o artista contradizia a própria esperança com a realidade distópica que se colocava à sua frente. Esse comportamento contraditório, entre a utopia futura e a distopia presente, foi ressaltada em outra canção da Legião Urbana, “Tempo Perdido”:

Todos os dias quando acordo,

Não tenho mais o tempo que passou

Mas tenho muito tempo:

Temos todo o tempo do mundo

³⁷ Música “Índios”, lançada no disco *Dois*, pela gravadora EMI em 1986.

³⁸ Música “Índios”, lançada no disco *Dois*, pela gravadora EMI em 1986.

Todos os dias antes de dormir
Lembro e esqueço como foi o dia:
"Sempre em frente,
Não temos tempo a perder" (...)
Veja o sol dessa manhã tão cinza:
A tempestade que chega é da cor dos teus
Olhos castanhos
Então me abraça forte
E me diz mais uma vez
Que já estamos distantes de tudo:
Temos nosso próprio tempo³⁹.

O tempo apresentava-se como elemento fundamental para se entender o comportamento do artista; o tempo que passou já não existia mais e não podia voltar, e por isso mesmo devia ser esquecido frente ao tempo que se apresentava à sua frente. Havia um elemento de esperança naquilo que ainda viria a partir das atitudes que deviam ser tomadas no próprio presente que, em certo sentido, servia como momento de tomada de atitude frente a qualquer indecisão. Entre o passado sem sentido e o futuro em aberto, o presente representava o tempo da conscientização, da construção do porvir que se colocava como espaço da esperança e da mudança. Daí o artista afirmar que “temos nosso próprio tempo”, frase que sintetizava um tipo de atitude que refletia a necessidade daquela geração em colocar-se como protagonista de sua própria história, já que a possibilidade da mudança não se apresentava a partir de sua realidade. Ao mesmo tempo, porém, em que era uma atitude concreta de conscientização, ela se mostrava algo irreal ou, em outros termos, irrealizável: em vez de se apresentar como mudança, ela passava a ser vista como forma de sobrevivência em relação ao que estava ao redor do artista. Os versos “Então me abraça forte / E me diz mais uma vez / Que já estamos distantes de tudo: / Temos nosso próprio tempo” adquiriam significado distinto: a

³⁹ Música “Tempo Perdido”, lançada no disco *Dois*, pela gravadora EMI em 1986. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

esperança parecia dar lugar a um sentimento de impotência, segundo o qual a tentativa de uma união coletiva em torno de um objetivo comum dava lugar à busca da segurança não no grupo, mas no outro; a realidade frustrava quaisquer expectativas de um projeto amplo, que se restringia ao casal, como se o particular substituísse o coletivo.

A ideia da falta de esperança, e sua relação com o tempo e com a percepção da própria incapacidade daquela geração em ter um papel ativo na mudança de sua sociedade, é objeto de duas canções da banda IRA, lançadas no álbum *Vivendo e não aprendendo*:

Só depois de muito tempo fui entender aquele homem

eu queria ouvir muito mas ele me disse pouco

Quando se sabe ouvir não precisam muitas palavras

Muito tempo eu levei pra entender que nada sei

... que nada sei⁴⁰

Nota-se a autocrítica do artista em relação à sua imagem e ao seu comportamento: se antes ele não queria ouvir o que o outro tinha a dizer, quando resolveu escutá-lo não o compreendeu porque não era capaz de assimilar o que lhe era dito. A imagem de rebeldia e de certezas absolutas, tão característica da juventude, apenas escondia a certeza de que, no fundo, o jovem nada sabe. É justamente essa característica que impedia que atitudes de confrontação com a realidade se transformassem em ações concretas de mudança:

Só depois de muito tempo comecei a entender

Como será meu futuro, como será o seu?

Se meu filho nem nasceu, eu ainda sou o filho

Se hoje canto essa canção, o que cantarei depois

⁴⁰ Música “Dias de Luta”, lançada no álbum *Vivendo e não aprendendo*, pela gravadora WEA em 1986. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

Cantar depois...o quê?!⁴¹

A ânsia de viver o presente, com suas ações voltadas para o imediato, levava ao questionamento sobre como seria o futuro daquela geração; a citação ao "filho" era sintomática, pois até aquele momento a juventude parecia não deixar frutos para o futuro, já que suas críticas – embora necessárias em um país que reconstruía sua própria democracia – pareciam apenas indicar quem eram os inimigos sem, no entanto, propor alternativas à realidade vigente. A incerteza sobre o futuro era escancarada quando o vocalista cantava "Se hoje canto essa canção, o que cantarei depois", questionando o papel que aquela geração teria a longo prazo na construção de uma sociedade mais justa e menos repressora. Retomando o questionamento da música "O Que", a banda faz a mesma pergunta: "o quê?", em relação ao quê fazer a partir de então. As frases seguintes retomam o mesmo questionamento, deixando em destaque a oposição entre ser jovem, e acreditar que pode realizar tudo que deseja, e a realidade de não saber o que fazer no futuro: "Se sou eu ainda jovem passando por cima de tudo / Se hoje canto essa canção o que cantarei depois".

A distância entre o discurso oferecido por aqueles artistas a seu público e suas ações foi retratada na canção "Envelheço na Cidade", na qual nota-se que o tempo era novamente resgatado como tema, numa alusão ao envelhecimento daquela juventude que tinha visto o tempo passar e não tinha conseguido colocar em prática seus ideais:

Mais um ano que se passa, mais um ano sem você.

Já não tenho a mesma idade, envelheço na cidade.

Essa vida é jogo rápido, para mim ou prá você.

Mais um ano que se passa e eu não sei o que fazer!⁴²

⁴¹ Música "Dias de Luta", lançada no álbum *Vivendo e não aprendendo*, pela gravadora WEA em 1986.

⁴² Música "Envelheço na cidade", lançada no disco *Vivendo e não aprendendo*, pela gravadora WEA em 1986. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

O fato de envelhecer representa o principal temor da juventude, pois mostra que o indivíduo deixa de ser jovem e se transforma em adulto, justamente aquilo que ele combatia. Como a vida é coisa rápida, o passar de mais um ano deixava claro que o que aconteceu não iria voltar, e que o tempo que passou era tempo perdido; além disso, nesta canção o futuro representava o envelhecimento, o passar da juventude e da própria vida, que ficaram para trás. Frente a esse cenário, o indivíduo via os anos passarem, mas não sabia o que fazer daquele momento em diante, permanecendo no mesmo lugar, sem ação. O passado, de algo reconhecido, passava a ser algo distante, uma memória apenas: “Meus amigos, minha rua, as garotas da minha rua / Não os sinto, não os tenho... mais um ano sem você!”⁴³. A união entre os jovens, que poderia ser uma resposta a seu problemático tempo histórico, transformava-se em atitude de recolhimento, de fuga e de segurança frente a um mundo no qual essa juventude parecia não ter espaço e no qual não conseguia agir para modificá-lo: “Juventude se abraça / Se une pra esquecer”⁴⁴.

A desilusão com o presente, fruto do fracasso que ele representava em relação à modificação da sociedade, levava o artista novamente ao passado, não como elemento de negação, mas como necessidade de busca de uma certeza frente a tempos incertos. A canção “Quinze Anos (Vivendo e Não Aprendendo)” da banda IRA retoma este tema:

Quando me sinto assim

Volto a ter quinze anos

Começando tudo de novo

Vou me apanhar sorrindo⁴⁵

A atitude de regresso ao tempo de seus quinze anos tinha tanto o significado de retornar a um tempo em que as coisas pareciam ser mais fáceis como o de retornar a um tempo que, por ser conhecido, apresentava-se como uma certeza perante as indefinições do momento presente. A ideia de começar tudo de novo, sorrindo, refletia este

⁴³ Música “Envelheço na cidade”, lançada no disco *Vivendo e não aprendendo*, pela gravadora WEA em 1986.

⁴⁴ Música “Envelheço na cidade”, lançada no disco *Vivendo e não aprendendo*, pela gravadora WEA em 1986.

⁴⁵ Música “Quinze anos (Vivendo e não aprendendo)”, lançada no disco *Vivendo e não aprendendo*, pela gravadora WEA em 1986. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

sentimento de busca por uma saída que, ao final, mostrava-se tão utópica como ingênua. O retorno ao passado configurava-se como alternativa ao presente para o narrador da canção, mas mostrava-se, afinal, como sentimento de derrota daquela geração, que buscava na fuga uma alternativa ao seu sentimento de incapacidade frente ao seu próprio papel social. A frase “Vivendo e não aprendendo”, cantada no refrão, demonstrava o sentimento de incompreensão desta parcela da juventude em relação a seu papel social e em relação a si própria, pois deixava claro que a noção da construção de sua identidade era algo inexistente, pois o passado deixava de ser componente de sua formação para se tornar o espaço de sua negação, já que passava a ser visto não como parte integrante de sua trajetória, mas como alternativa de fuga. Tal sentimento, no entanto, foi substituído por uma atitude agressiva a partir da constatação do colapso do novo projeto democrático.

O ano de 1987, após a crise do Plano Cruzado e o desencanto geral dos brasileiros com os rumos do governo de José Sarney, trouxe um sentimento de revolta nacional que não levaria a nenhum tempo de paz no futuro próximo. A geração do BROCK que havia passado por suas mudanças de comportamento e por momentos de esperança no futuro, agora via a verdadeira face do seu próprio país, que seria cantada de maneira ainda mais incisiva do que fora anteriormente.

Talvez uma das canções que melhor represente o momento de desilusão geral que recaiu sobre a sociedade brasileira com o fim do sonho democrático depois de mais de 20 anos de ditadura seja também uma das menos reconhecidas como tal; lançada no ano de 1987 pela banda Inocentes, a canção "Pátria Amada" escancarava todos os sentimentos de frustração daqueles que viam ruir pouco a pouco as esperanças de tempos melhores:

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
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!⁴⁶

A imagem idealizada do país enquanto a "pátria amada", que deveria ser acessível a todos, desaparecia no contato com a realidade cotidiana. O Brasil não era de todos, mas apenas de poucos, que o usavam e usurpavam de acordo com seus próprios interesses, deixando para a grande maioria apenas o discurso entoado em hinos e frases de efeito.

A "canção desesperada" expressava de maneira objetiva os sentimentos de uma geração que se viu traída pelas promessas de mudanças e de um futuro melhor após anos de obscurantismo; percebe-se que as ações, individuais ou coletivas, para mudar o país foram inúteis, pois de nada adiantaram frente às imposições dos que de fato detinham o poder. As promessas feitas com o retorno ao regime democrático soavam como as "palavras vazias" citadas na letra, sem significado e insignificantes, como eram aqueles indivíduos que ainda acreditavam que o país seria um lugar melhor, com uma sociedade mais justa e aberta a todos seus cidadãos.

A questão principal girava em torno da pergunta "de quem você é afinal", se de todos – o povo – ou de alguns – no caso, o Congresso Nacional. Observa-se que a

⁴⁶ Música "Pátria Amada", lançada no disco *Adeus Carne*, pela gravadora WEA em 1987. A letra da canção foi consultada no site www.letras.mus.br em 16 de dezembro de 2013.

citação ao Congresso é uma tentativa de nomear o grupo que estaria por trás da "traição" da Pátria, o que demonstrava duas coisas: primeiro, o deslocamento perceptível entre os cidadãos e os políticos, ou entre os anseios populares e as ações daqueles que deveriam ser seus "representantes"; e, segundo, certa ingenuidade da própria banda e de sua geração ao apontar os deputados e senadores como os inimigos da nação.

No entanto, talvez a mensagem mais marcante transmitida pela música seja sua última frase: ao invés de salvar a Pátria idolatrada, o que cada um devia fazer era procurar se salvar, buscando sua própria saída, deixando o país e todas suas injustiças e contradições para trás. A mensagem não trazia nenhum sentimento de união ou mesmo de esperança em um futuro melhor; aqui, buscava-se a saída na própria salvação não por egoísmo ou individualismo, mas por ser a única possibilidade frente a uma situação que não oferecia alternativas. A banda procurou fazer um retrato do país a partir daquilo que existia, e não a partir de projetos utópicos de transformação da realidade.

O fim da utopia em relação a um país democrático e justo para todos foi ironizado pela banda Ultraje a Rigor na canção "Prisioneiro", que retratava não o Brasil da mudança, mas o Brasil vivenciado diariamente por seus cidadãos:

Sigo tranquilo no meio ninguém vai me dedar

Vivo bem com o tráfico e com a corrupção

Se o negócio sujar é só tomar um avião

Duvido que um dia isso possa mudar

Tem prá todos ninguém irá tentar

Me tirar o apoio e a posição

Me colocar enfim numa prisão⁴⁷

⁴⁷ Música "Prisioneiro", lançada no disco *Sexo*, pela gravadora WEA em 1987. A letra da canção foi consultada no site www.ultraje.com em 20 de dezembro de 2013.

A ilusão de que o Brasil poderia ser diferente desaparecia por completo na visão da banda; nesta canção, a crítica voltava-se para todos, que buscavam aproveitar-se do país para satisfazer suas próprias vontades. Numa sociedade em que o crime parecia compensar e na qual as leis, quando aplicadas, atingiam apenas os que mais dependiam delas para sobreviver, não se poderia esperar outra coisa a não ser a adesão aos esquemas existentes. Nota-se que não há na música qualquer tentativa de modificar o que está errado, e sim a vontade de fazer parte dessa realidade; em vez da mudança, o que existia era o desejo de manutenção da sociedade tal como ela era. O Brasil tornava-se algo descartável, que podia ser utilizado até o ponto de não servir mais; caso algo desse errado, "é só tomar um avião" e ir embora, deixando para trás os restos para os que ficaram. A fuga, no entanto, dificilmente seria necessária neste país em que a maioria da população aceitava as coisas como elas eram, o que inviabilizava qualquer projeto de transformação. A juventude que pretendia mudar seu país percebia que seus pensamentos utópicos não poderiam ser postos em prática já que sua sociedade estava sedimentada sobre o sentimento de que não existiam alternativas.

A realidade, antes objeto de mudança, tornava-se o cemitério de ideais daquela geração de jovens; o que era certo desaparecia, restando a dúvida e a incompreensão acerca dos rumos a serem tomados a partir dali. A banda Capital Inicial, na música "Independência", deixava clara a impossibilidade de compreender o que acontecia e de entender as próprias atitudes em relação àquele momento:

Toda essa meia verdade a qual temos nos conformado

Só conseguimos nos afastar. Mas aprendemos a aceitar

Tantas coisas pela metade, como essa imensa vontade

Que não sabemos explicar, que não sabemos saciar⁴⁸

A indefinição era uma das características daquela geração de jovens pois não sabiam explicar o que queriam e o que podiam fazer; seus ataques à sociedade, embora

⁴⁸ Música "Independência", lançada no disco *Independência*, pela gravadora PolyGram em 1987. A letra da canção foi consultada no site www.multishow.globo.com/musica/capital-inicial em 22 de dezembro de 2013.

válidos, pareciam esvaziados de conteúdo, pois não estavam acompanhados de uma tentativa real de mudança. A música retratava esse descompasso entre pensamento e ação: de que forma agir se o que parecia caracterizar aquela juventude era o desconhecimento acerca de seus próprios pensamentos e sentimentos?

A análise das músicas que compuseram a trilha sonora dos primeiros anos da redemocratização mostra que as bandas de rock refletiam tanto os anseios de sua geração como sua impossibilidade frente à sua realidade. Uma música como "Independência" demonstrava esses dois tipos de atitude: por um lado, como o título da canção sugere, o que se buscava era independência, uma ruptura na relação existente que permitisse ao indivíduo traçar seu próprio caminho e buscar seu próprio espaço; por outro, essa busca parecia ser vazia, pois não conseguia ser definida, tanto pela incapacidade do indivíduo como pela situação em que se encontrava, daí a frase "Toda essa meia verdade a qual temos nos conformado". A ação de conformar-se com o que era imposto tornava evidente que a atitude crítica daqueles jovens representava, ainda, um estágio rudimentar em relação ao que poderiam fazer para mudar as estruturas da sociedade.

Esta mistura de inconformismo com a situação do país, e de alienação em relação ao que poderia ser feito, foi retratada na canção "Violência", da banda Titãs. Nela, há todo um relato acerca da realidade do país, que convivia com atos de violência praticados cotidianamente, sem que algo fosse feito. As respostas para essa situação eram, em um primeiro momento, buscadas na própria realidade, como se ela fosse autônoma em relação aos que fazem parte dela – daí o uso da frase "Violência gera violência" -, para depois serem encontradas nos próprios indivíduos:

Não existe razão, não existem motivos.

Não adianta suplicar porque ninguém responde,

Não adianta implorar, todo mundo se esconde.

É difícil acreditar que nós somos os culpados,

É mais fácil culpar deus ou então o diabo⁴⁹.

Sugerir que não existiam razões nem motivos para o estado do país era uma saída fácil para não enfrentar as causas daquela situação, assim como afirmar que a violência surgia da própria violência. A resposta para os problemas que afligiam a sociedade estava nos próprios indivíduos que, por ignorância, incapacidade ou comodismo, não agiam para modificar a situação a seu redor. As atitudes de mudança necessárias para se combater tudo o que se via eram substituídas por ações que iam justamente no sentido contrário, de manutenção do *status quo*: "Você não tem o que fazer, saia pra rua, / Pra quebrar minha cabeça ou pra que quebrem a sua"⁵⁰. A rua, símbolo de espaço público onde os indivíduos buscavam manifestar-se, transformava-se no local da alienação, do conformismo com a realidade social e política do país.

O sentimento de alienação seria também objeto da canção "O Beco", da banda Os Paralamas do Sucesso, ao retratar as reações das pessoas a algo que, por parecer banal, conferia significado ainda mais latente a essa atitude de descolamento da própria realidade:

No beco escuro explode a violência

No meio da madrugada

Com amor, ódio, urgência

Ou como se não fosse nada

Mas nada perturba o meu sono pesado

Nada levanta aquele corpo jogado

Nada atrapalha aquele bar ali na esquina

Aquela fila de cinema

⁴⁹ Música "Violência", lançada no disco *Jesus Não Tem Dentes no País dos Banguelas*, pela gravadora WEA em 1987. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

⁵⁰ Música "Violência", lançada no disco *Jesus Não Tem Dentes no País dos Banguelas*, pela gravadora WEA em 1987.

Nada mais me deixa chocado⁵¹

Pequenos sinais de violência que explodiam pelos becos sem motivo demonstravam as rachaduras no tecido social brasileiro, que se tornavam aparentes após anos escondidas sob o véu da repressão, mas não apenas isso: o fato desses sinais não perturbarem ninguém, não alterarem a rotina daqueles que observavam o que acontecia sem se importarem era o retrato de uma geração perdida e desiludida, para quem a realidade era algo normal, ou seja, algo que não parecia obra de processos históricos e relações de dominação, mas que, aos olhos dos indivíduos, simplesmente existia. A desordem tornara-se a ordem natural das coisas, estando o indivíduo preso numa situação da qual não tinha controle e na qual era tanto vítima como culpado, pois não conseguia agir por não ter consciência do que fazer e por não ter as condições de fazer o quê desejava, algo que fica claro na canção "Desordem", dos Titãs:

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 estado⁵².

⁵¹ Música "O Beco", lançada no disco *Bora Bora*, pela gravadora EMI em 1988. A letra da canção foi consultada no site www.osparalamas.uol.com.br em 23 de dezembro de 2013.

Inseridos no caos cotidiano, os cidadãos eram intimados a manter a ordem em uma sociedade em que imperava a desordem social; a questão feita pela banda, sobre quem diz o que é ordem e desordem, inseria-se no contexto de total falta de significados e de confusão social e política do Brasil. A ordem que se buscava não era aquela que serviria para a população, mas sim a que manteria as coisas como estavam, de acordo com a vontade dos "mesmos que lucraram antes". A ação de tentar mudar o presente visando a um futuro melhor era esquecida, justamente por aquela juventude que buscava construir uma nova nação: "E ainda pode se encontrar / Quem acredite no futuro..."⁵³.

Havia uma contradição em relação ao momento histórico que foi realçada em outra música dos Titãs, "Armas pra Lutar", na qual a posição daquela geração era exposta com todas suas fraturas internas; o questionamento em relação ao seu próprio comportamento permanecia, demonstrando uma indefinição ideológica característica daquela juventude:

Por que?

Pra que?

Em que

Devo acreditar?⁵⁴

Uma geração sem sentido surgia a partir das primeiras fissuras da recém-constituída democracia brasileira; a realidade parecia mostrar que os novos rumos do país apenas copiavam todo um ciclo histórico, em que a sociedade nacional foi artificialmente construída à base da força e da opressão. A democracia ressurgia como uma palavra sem definição clara, sem conteúdo histórico, fruto de uma sociedade que ainda buscava seus valores. As armas do título da canção representavam justamente esses significados que faltavam para construir o país:

⁵² Música "Desordem", lançada no disco *Jesus Não Tem Dentes no País dos Banguelas*, pela gravadora WEA em 1987. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

⁵³ Música "Desordem", lançada no disco *Jesus Não Tem Dentes no País dos Banguelas*, pela gravadora WEA em 1987.

⁵⁴ Música "Armas para lutar", lançada no disco *Jesus Não Tem Dentes no País dos Banguelas*, pela gravadora WEA em 1987. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

Viver

Sem armas pra lutar,

Não crer,

Não ser

Não ter

Armas pra lutar⁵⁵

O ato de viver tornava-se, na verdade, a ação de sobreviver em um mundo que não fornecia opções, e que levava à resignação do indivíduo:

Não preciso ser alguém,

Eu consigo viver sem

Armas pra lutar.

Prosseguir desarmado,

Suportar desarmado,

Desarmado, sem armas pra lutar⁵⁶.

Essa resignação apresentava-se também como reflexo de um sentimento de não saber o lugar que aquela geração tinha no sistema social brasileiro e de falta de uma identidade que servisse para a formulação de um projeto comum e coletivo; uma espécie de desilusão com seu próprio tempo que significava, também, a indefinição em relação ao quê de fato era o país e a sociedade⁵⁷. Tal sentimento é ressaltado na canção “Lugar Nenhum”, da banda Titãs:

⁵⁵ Música “Armas para lutar”, lançada no disco *Jesus Não Tem Dentes no País dos Bangueiras*, pela gravadora WEA em 1987.

⁵⁶ Música “Armas para lutar”, lançada no disco *Jesus Não Tem Dentes no País dos Bangueiras*, pela gravadora WEA em 1987.

⁵⁷ Essa indefinição em relação ao real significado do Brasil foi retratada pela banda Legião Urbana na canção “Faroeste Caboclo”, espécie de saga do indivíduo que sai do meio rural – o Brasil do atraso – para a cidade – o Brasil do progresso –, para morrer em um duelo na periferia de Brasília. Ao misturar religião

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.
Nenhum pátria me pariu.
Eu não tô nem aí.
Eu não tô nem aqui⁵⁸.

Afirmar que não era brasileiro significava, em um primeiro momento, negar sua própria nacionalidade e assumir outra identidade, como se isto bastasse para definir aquilo que o narrador era. No entanto, nesta canção qualquer tipo de caracterização passava a ser negada, pois nada serviria para explicar a relação do narrador com seu próprio tempo. O fato de ser de lugar nenhum negava qualquer ideia de pertencimento a um tempo histórico que, dadas suas condições, não lhe conferia essa possibilidade; a recusa em assumir-se como cidadão de algum lugar era a resposta a uma sociedade que não oferecia as condições para ser esse cidadão. Ao mesmo tempo em que tecia a crítica a seu momento, o narrador se negava a ter papel ativo na desconstrução de sua sociedade e na proposição de uma alternativa a esta situação, como deixava claro

– o personagem principal da história se chama João de Santo Cristo -, campo, cidade e as entranhas sociais do país, a banda traçou o retrato de um Brasil que existia, mas não era conhecido a não ser por aqueles que faziam parte dele diariamente. Além disso, o título da canção deixava evidente, em tom de crítica, algo que sempre fez parte da cultura nacional: importar elementos externos e tentar torná-los parte de nossa própria realidade; a ideia de faroeste, algo constituinte da trajetória histórica dos Estados Unidos, era incorporada através da inserção de características próprias brasileiras, daí o tal caboclo da música. Embora tentasse traçar um panorama real do que é o país, a banda esbarrava na incapacidade de traduzi-lo por meio de significados próprios, tendo que recorrer a definições alheias à cultura e História brasileiras. A música foi lançada no álbum *Que país é este 1978/1987*, lançado pela gravadora EMI em 1987.

⁵⁸ Música “Lugar Nenhum”, lançada no álbum *Jesus Não Tem Dentes no País dos Banguelas*, pela gravadora WEA em 1987. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

quando canta “Eu não tô nem aí / Eu não tô nem aqui”; a falta de posição geográfica (aí e aqui) misturava-se à falta de posição política em relação ao que poderia ser feito para que a mudança fosse efetivada. Não estar nem aí significava que, frente ao caos instalado na sociedade, a saída escolhida consistia em desconectar-se de seu momento histórico, pondo em prática o sentimento distópico em relação a qualquer tentativa ou possibilidade de alteração de sua realidade.

O sujeito histórico não existia mais em um mundo em que a História deixava de ter sentido, em uma sociedade sem qualquer tipo de ideologia. O cantor Cazuza deixou isso claro naquela que pode ser considerada a canção tema de sua geração, “Ideologia”⁵⁹:

Meu partido

É um coração partido

E as ilusões

Estão todas perdidas

Os meus sonhos

Foram todos vendidos

Tão barato que eu nem acredito

Ah, eu nem acredito

Que aquele garoto

Que ia mudar o mundo

Mudar o mundo

Frequenta agora

⁵⁹ Disco *Ideologia*, lançado pela gravadora Polygram em 1988. A capa do disco é um retrato fiel de seu próprio tempo: a palavra Ideologia escrita com os mais variados símbolos (suástica, ironicamente colocada dentro de uma imagem da Estrela de Davi, símbolo hippie, foice e martelo, entre outros), uma colcha de retalhos ideológica que mostrava a face de uma geração que parecia querer tudo, mas que se contentava com nada.

As duas primeiras frases da música escancaravam a ideia de que a noção de união parecia não mais existir: o partido que dizia algo ao artista não era a agremiação política, um dos símbolos da democracia, mas sim seu coração partido, algo individual que dizia respeito somente a ele. Esse encerramento no "eu" nada mais era do que o resultado das ilusões perdidas de toda uma geração, cujos sonhos haviam sido vendidos a qualquer preço. Não havia, portanto, mais espaço para sentimentos e ações de mudança, o que levava cada um a procurar a própria satisfação em coisas banais e prazeres individuais, como festas chiques da alta classe carioca. O sentimento de perda dos ideais era realçado quando Cazuza cantava que seus "heróis morreram de overdose" e que seus "inimigos estão no poder": a realidade mostrava-se contrária a qualquer desejo em relação à sua modificação; a figura do herói, aquele que faria o bem e salvaria a todos – papel que, de certa forma, era imaginado pela juventude em relação aos seus ídolos roqueiros -, era destruída pela banalidade do excesso individual, abrindo espaço para o triunfo dos inimigos. Mas, como cantou o artista, aquela situação havia sido criada por sua própria geração, que já não se importava com nada além de si mesma:

Pois aquele garoto

Que ia mudar o mundo

Mudar o mundo

Agora assiste a tudo

Em cima do muro

Em cima do muro!⁶¹

⁶⁰ Música "Ideologia", lançada no disco *Ideologia*, pela gravadora Polygram em 1988. A letra da canção foi consultada no site www.letras.mus.br/cazuza em 23 de dezembro de 2013.

⁶¹ Música "Ideologia", lançada no disco *Ideologia*, pela gravadora Polygram em 1988.

A ideologia do título transformava-se, então, em necessidade para que a mudança pudesse ser feita, para que tudo aquilo dito até então não se repetisse. Ao cantar "Ideologia! / Eu quero uma pra viver", Cazuza na verdade colocava-se como porta-voz de sua geração, criticando-a por colocar-se em cima do muro, sem tomar posições frente ao seu momento histórico que era, ele próprio, marcado por esse vazio ideológico. Nesse sentido, o artista, ao criticar a si próprio e a toda aquela juventude que "ia mudar o mundo", teceu o retrato do Brasil, país inserido em um contexto mundial que sepultava as ideologias em nome de uma ordem única que, por ser única, não podia ser criticada e muito menos modificada e que, além disso, situava os indivíduos fora de qualquer noção de identidade, como mostraram os Titãs em sua canção "Lugar Nenhum". Era esta busca por identidade, por mais complexa e contraditória que fosse, que se tornou o tema de uma das canções que melhor exprimiu o sentimento em relação ao próprio Brasil; escrita por Cazuza, a canção "Brasil" era, ao mesmo tempo, crítica e homenagem, uma dicotomia inerente ao discurso desfocado e multifacetado daquela geração:

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 (...)

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 mim⁶²

A tentativa do artista de desconstruir a imagem do país passava necessariamente pela busca da definição do que de fato era o Brasil. Na canção, o país era apresentado como um grande esquema, montado e gerido por pessoas cujas faces não se conhecia, mas cujos objetivos estavam bem claros: o proveito próprio. E era esse esquema que estabelecia as relações sociais que vigoravam no país: as armações eram impostas e deviam ser aceitas sem questionamentos. Cabia a cada um apenas "pagar sem ver" algo que vinha sendo feito há muito tempo e que não representava os interesses e vontades da população. É interessante notar que, embora os que mantinham esse esquema fossem desconhecidos, o artista deixava claro que eles se escondiam por trás da imagem do país, como se fosse o Brasil o grande responsável por tudo aquilo, uma tentativa de tornar algo construído e artificial em coisa normal ou natural; mas o artista, numa tentativa de estabelecer a diferença em relação aos que pagam "pra gente ficar assim", mostrava que havia um caminho possível:

Grande pátria

Desimportante

Em nenhum instante

Eu vou te trair

Não, não vou te trair⁶³

Perante o convite à participação na exploração do país e, por consequência, de seu povo, a atitude do artista, como se apontasse a direção a ser seguida, era não traí-lo; mesmo sendo uma "pátria desimportante", o Brasil ressurgia como elemento de união

⁶² Música "Brasil", lançada no disco *Ideologia*, pela gravadora Polygram em 1988. A letra da canção foi consultada no site www.letras.mus.br/cazuza em 23 de dezembro de 2013.

⁶³ Música "Brasil", lançada no disco *Ideologia*, pela gravadora Polygram em 1988.

para a sociedade, que devia novamente buscar sua transformação através de atitudes concretas. A música, portanto, trazia em si os sentimentos de confusão e desorientação que marcavam seu próprio período de produção; enquanto desconstruía aquilo que o país se tornara, o artista buscava também reconstruir o papel, não apenas dele, mas de todos em relação ao que devia ser feito para que o Brasil mudasse. Havia um sentimento utópico que emergia na realidade distópica, uma tentativa de alteração de comportamento frente a uma situação que, a princípio, parecia imutável, reflexo de uma sociedade na qual a mudança aparentemente era impossível. O papel do artista não se restringia apenas à reprodução do caos, mas parecia adquirir, ou readquirir, a ideia de esperança de que algo poderia surgir a partir da sociedade desigual em que vivia.

Tal pensamento, no entanto, era repellido pela banda IRA na canção “Poder, sorriso, fama”:

Estou aprendendo muito

Confiando nas pessoas

Um tiro pelas costas...

Poder, sorriso, fama

Estou aprendendo muito

Confiando nas pessoas

Um tiro pelas costas...

Poder, sorriso, fama

Ando fugindo pelas ruas

Mas alguém me vê na televisão

Depois que deixei a minha rua

Um tiro pelas costas

Poder, sorriso, fama

Poder, sorriso, fama

Estou sofrendo muito

Bebendo fico sóbrio
Ninguém sabe o que sinto
Olho para o espelho
Ando fugindo pelas ruas
Mas alguém me vê na televisão
Ninguém sabe o que sinto
Olho para o espelho, vejo...
Poder, sorriso, fama
Poder, sorriso, lama⁶⁴.

O sentimento de confusão e desorientação também estão presentes nesta canção, que refletia não apenas a relação do indivíduo com o mundo a seu redor, mas também a relação do artista com o sucesso; ao mesmo tempo em que a fama atraía os sorrisos dos outros e o poder, ela também atraía a “lama”, ou seja, fama e lama, ascensão e queda eram dois lados que o sucesso trazia consigo. Ao mesmo tempo em que os músicos do BROCK alcançavam status comercial, sua nova posição trazia consigo uma série de compromissos com a indústria fonográfica que deveriam ser seguidos para que eles pudessem se manter em atividade. Frente a esta necessidade de seguir os mandamentos desta indústria o artista parecia estar fadado ao fracasso: a questão que se colocava era como permanecer fiel a seus próprios princípios e ao mesmo tempo ser parte de um sistema que visava somente o lucro e que, em determinados momentos, coibia a manifestação de cunho social?

A resposta, obviamente, não era simples, e a banda deixava isso claro na canção; o caminho trilhado era, para se dizer o mínimo, tortuoso e repleto de reviravoltas, que traduziam o momento de confusão e indefinição pelo qual passava o país. As contradições se refletem na própria letra, quando, por exemplo, há a afirmação de que o narrador está aprendendo muito ao confiar nas pessoas, mas no meio deste processo parece levar um tiro pelas costas, uma ideia de traição em uma sociedade em que as

⁶⁴ Música “Poder, sorriso, fama”, lançada no disco *Psicoacústica* pela gravadora WEA em 1988. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

coisas não eram exatamente o que pareciam ser. A mesma sensação de sucesso que o fez ser reconhecido pelo que fazia também o levou a ser reconhecido em um momento em que ele parecia estar fugindo de tudo aquilo. A “minha rua”, espaço que representava aquilo que era de conhecimento do narrador, tornava-se também o espaço em que existia uma certa noção de segurança frente à situação em que se encontrava, e era fora deste espaço que ele também levava “um tiro pelas costas”. A realidade tornava-se uma negação do papel social do artista, que se encontrava perdido perante uma situação na qual deixava de ser protagonista e se tornava um espectador sem capacidade de ação.

Tal impossibilidade de encontrar seu lugar nesta sociedade refletia-se também na impossibilidade da comunicação, como se pode observar na canção “Palavras”, da banda Titãs:

Palavras não são más

Palavras não são quentes

Palavras são iguais

Sendo diferentes (...)

Palavras eu preciso

Preciso com urgência⁶⁵

As palavras, em um primeiro momento, são vistas como objetos que, por terem o mesmo objetivo, são iguais, mas que também são diferentes a partir do sentido que elas possuem e também pelo sentido que se dá a elas. Há um posicionamento claro do narrador quanto à ideia de um discurso que, mesmo cheio de palavras, era vazio de conteúdo, pois não conseguia expressar tanto os seus desejos quanto os de seu público. A própria democracia, celebrada com o fim da ditadura e com as eleições para Presidente naquele ano de 1989, adquiria um sentido tão amplo como vago, pois parecia

⁶⁵ Música “Palavras”, lançada no disco *Õ Blésq Blom* pela gravadora WEA em 1989. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

descolada da realidade a seu redor. Essa ausência de significado é ressaltada em outro trecho da canção:

Palavras pra dizer

De novo o que foi dito

Todas as folhas em branco

Todos os livros fechados

Tudo com todas as letras

Nada de novo debaixo do sol⁶⁶

O discurso que surgia das bocas dos políticos em relação ao país carecia de significado real, pois era, ele próprio, uma cópia de algo que, se em algum momento existiu, já não dava conta da nova realidade em que era aplicado. As palavras utilizadas para dizer aquilo que em algum momento já foi dito nada mais eram do que uma tentativa de manter o que já estava estabelecido, ou seja, a pretensa mudança que se pretendia não passava da manutenção daquilo mesmo que se dizia querer alterar. Mesmo as “folhas em branco” não passavam de uma ideia falsa de mudança, pois tudo permanecia como sempre esteve, mesmo que o discurso buscasse repassar a esperança de que algo novo era possível. Essa impossibilidade da mudança, que realçava o caráter distópico da produção musical do BROCK, é retratada em outra canção da banda Titãs, “Miséria”:

Miséria é miséria em qualquer canto

Riquezas são diferentes

Índio mulato preto branco

Riquezas são diferentes (...)

A morte não causa mais espanto

⁶⁶ Música “Palavras”, lançada no disco *Ô Blésq Blom* pela gravadora WEA em 1989.

Miséria é miséria em qualquer canto

Riquezas são diferentes

Miséria é miséria em qualquer canto

Fracos doentes aflitos carentes

Riquezas são diferentes

O sol não causa mais espanto

Miséria é miséria em qualquer canto

Cores raças castas crenças

Riquezas são diferenças⁶⁷

Ao mesmo tempo em que afirmava que riquezas eram diferentes e eram diferenças, o narrador também parte do princípio de que miséria era miséria em qualquer canto; aqui, riqueza era utilizada como fator de diferenciação, enquanto a miséria era sinônimo de igualdade. Trata-se de uma leitura desprovida de retoques sobre a realidade social do país, através da qual as diferenças eram observadas a partir da condição econômica dos indivíduos; o que importava era, basicamente, o dinheiro que se tinha, e era isso que caracterizava quem a pessoa era. Não importava a raça, a casta, a cor ou a crença do índio, do preto, do mulato ou do branco, pois essas características não possuíam peso algum na determinação daquilo que o indivíduo de fato era. Nada parecia de fato importar, pois nada mais causava espanto; segundo a música, nem a morte nem o sol causavam sentimento de estranheza, pois perderam todo o sentido em uma sociedade baseada na ideia da classificação das pessoas pela riqueza. Há um sentimento de que a desigualdade balizava a sociedade, o que não permitia que surgisse uma realidade distinta daquela observada pelos músicos. Frente a este cenário que se apresentava como imutável, o artista parecia estar de fato destituído de qualquer possibilidade de mudança, permanecendo como alguém que observava o que se passava a seu redor, sem poder exercer o papel de agente conscientizador.

⁶⁷ Música “Miséria”, lançada no disco *Õ Blésq Blom* pela gravadora WEA em 1989. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

Essa noção surge com mais clareza em uma controversa música de Cazuza, “Burguesia”:

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 guerra⁶⁸

A burguesia surgia como grande inimiga do país e da cultura, em uma tentativa do artista de encontrar culpados pela situação social, política e econômica brasileira. Destituída de qualquer sentimento em relação aos demais cidadãos, a burguesia representava todos aqueles indivíduos interessados apenas em seus próprios benefícios, em nome dos quais se faziam as guerras que serviam para manter seu *status quo* e sua própria riqueza. A saída apresentada pelo artista era, ao mesmo tempo, um ataque a esta classe social e um chamado para uma ação contundente da população frente a estes “senhores”:

As pessoas vão ver
Que estão sendo roubadas
Vai haver uma revolução

⁶⁸ Música “Burguesia”, lançada no disco *Burguesia* pela gravadora Polygram em 1989. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

Ao contrário da de 64

O Brasil é medroso

Vamos pegar o dinheiro roubado da burguesia

Vamos pra rua, vamos pra rua⁶⁹

Havia uma mistura de desejo e de esperança do artista em relação ao papel que ele gostaria que a sociedade assumisse contra a burguesia; claro que o discurso continha falhas que deixavam claro a impossibilidade da mudança desejada, como chamar o golpe de 1964 de “revolução”, e não de golpe, e o ataque ao mesmo país que ele desejava que se levantasse contra sua situação política e social. Se o “Brasil é medroso”, como esperar então que seus cidadãos se levantassem e saíssem para a rua pegando o “dinheiro roubado da burguesia”? Neste sentido, o ataque à burguesia perdia grande parte de seu poder e de seu alcance, como se o discurso do artista fosse, em certa medida, sua própria negação, o que fica ainda mais claro no trecho a seguir:

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 povo⁷⁰

O discurso se transformava em farsa, e o artista surgia como uma paródia de si próprio; todo o ataque contra a burguesia perdia o sentido a partir do momento em que ele, mesmo colocando-se como parte desta classe social, merecia ser absolvido por ser artista e, por consequência, estar do lado do povo. Esse posicionamento resgatava uma série de discussões sobre qual o papel do intelectual e do artista brasileiro perante sua

⁶⁹ Música “Burguesia”, lançada no disco *Burguesia* pela gravadora Polygram em 1989.

⁷⁰ Música “Burguesia”, lançada no disco *Burguesia* pela gravadora Polygram em 1989.

sociedade e seu tempo histórico: protagonista e líder da mudança ou parte dela? O discurso esquizofrênico do artista em relação a seu papel refletia o sentimento da sociedade em relação ao seu papel enquanto protagonista histórico; se a burguesia “fede” e, como classe social, quer apenas utilizar o país para ficar rica, por que o artista que é parte desta mesma classe deveria ser perdoado? Ele também não estaria usufruindo as benesses que seu status social lhe conferia para atingir seus próprios objetivos? Ser artista significa estar do lado do povo, como o artista gostaria que fosse? A contradição do discurso fica mais latente no último trecho da canção:

Porcos num chiqueiro
São mais dignos que um burguês
Mas também existe o bom burguês
Que vive do seu trabalho honestamente
Mas esse quer construir um país
E não abandoná-lo com uma pasta de dólares
O bom burguês é como o operário
E o médico que cobra menos pra quem não tem
E se interessa por seu povo
Em seres humanos vivendo como bichos⁷¹

O que parecia ser um ataque total à burguesia transformava-se, na verdade, em um discurso tão polêmico quanto vazio; ao retratar a existência do “bom burguês”, que trabalhava para o bem do país e que desejava fazer do Brasil um lugar melhor para todos, Cazuza transformou sua crítica em algo sem sentido e inofensivo, um retrato de uma sociedade incapaz de lidar com sua própria realidade e com sua própria História. A incompreensão do artista acerca de seu próprio entorno o levou a uma comparação esdrúxula: “o bom burguês é como o operário”, o que serve como negação da ideia de que a história do capitalismo é a história da luta de classes. Comparar o “bom burguês”

⁷¹ Música “Burguesia”, lançada no disco *Burguesia* pela gravadora Polygram em 1989.

ao operário servia para apagar as relações sociais que moldaram a sociedade brasileira, e servia também como forma de esconder as desigualdades sociais que faziam do Brasil o que ele era. Afirmar que o “bom burguês” é aquele que “se interessa por seu povo” negava qualquer possibilidade de revolução, pois sugeria uma reformulação das relações sociais que, ao final, manteria tudo em seu lugar. Tal como o artista-burguês que estava do lado do povo, o que lhe retirava a característica burguesa e lhe dava a possibilidade de falar em nome deste mesmo povo, o bom burguês representava a manutenção das mesmas desigualdades sociais que o artista buscava atacar. A utopia em torno da mudança do país era desconstruída através das falhas do discurso do cantor; um discurso que, no fundo, servia como legitimador daquilo que ele pensava estar desconstruindo. A realidade distópica era o cemitério de qualquer utopia em relação ao futuro do Brasil, sentimento que levou a banda Legião Urbana a lançar uma música cujo refrão era o retrato do país: “É preciso amar as pessoas como se não houvesse amanhã / Porque se você parar para pensar, na verdade não há”⁷². O futuro surgia como uma impossibilidade a partir da realidade presente daquele que cantava, e era justamente esta impossibilidade que o levava a negar qualquer esperança em relação ao que poderia vir a ser. Mesmo que existisse um resquício de esperança em relação ao futuro do país e da sociedade, ela apresentava-se como uma farsa, uma negação de si própria, como pode ser observado em outra canção da mesma banda:

Quando querem transformar

Dignidade em doença

Quando querem transformar

Inteligência em traição

Quando querem transformar

Estupidez em recompensa

Quando querem transformar

Esperança em maldição

⁷² Música “Pais e filhos”, lançada no disco *As Quatro Estações* pela gravadora EMI em 1989. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

É o bem contra o mal
E você de que lado está?
Estou do lado do bem
E você de que lado está?
Estou do lado do bem
Com a luz e com os anjos (...)
Eu tenho autorama
Eu tenho Hanna-Barbera
Eu tenho pêra, uva e maçã
Eu tenho Guanabara
E modelos Revell
O Brasil é o país do futuro (3x)
Em toda e qualquer situação
Eu quero tudo pra cima⁷³

A realidade apresentada pelo narrador baseava-se na tentativa de negação de características de sua sociedade: dignidade era transformada em doença; inteligência, em traição; estupidez, em recompensa; e esperança, em maldição. A destruição da esperança servia como forma de descaracterização de qualquer tentativa de alteração da realidade, uma tentativa de transformar o sonho utópico em realidade distópica por parte de indivíduos que não eram citados na canção. No entanto, percebe-se que a utopia cantada era descaracterizada pela própria canção, no momento em que o narrador voltava-se para o passado para buscar a esperança em relação ao futuro que ele não conseguia encontrar no presente; o passado tornava-se o elo com o futuro, como se a esperança utópica que se buscava não pudesse se desenvolver a partir do presente. Ao cantar que o “Brasil é o país do futuro”, o narrador na verdade trazia elementos de sua infância como base para seu discurso, e isso fica claro quando cita fatos que o remetiam

⁷³ Música “1965 (Duas Tribos)” lançada no disco *As Quatro Estações*, pela gravadora EMI em 1989. A letra da canção foi consultada no encarte do álbum.

a esta etapa de sua vida: o autorama, os desenhos de Hanna-Barbera, a brincadeira “pêra, uva e maçã” e os brinquedos da empresa Revell. A esperança de que o Brasil era o país do futuro não estava ligada ao presente, mas sim ao passado, uma recordação do que o país poderia ter sido, e não uma certeza em relação ao que ele poderia ser. A utopia, então, transformava-se em esperança vazia em relação ao futuro, já que este futuro almejado não tinha meios de se transformar em realidade, uma confirmação de que o presente estava imerso em um discurso distópico que negava a esperança de tempos melhores. Ao artista, bem como à sociedade, restava sonhar com um país imaginário e irreal, fruto da realidade que o impossibilitava de existir. Mais do que uma profecia do passado, a ideia de que o “sonho acabou” havia se transformado em uma perversa realidade.

6 - Conclusão

A década de 1980 compreende importante período para se entender de que forma se implantou a transição democrática no país, e como o simples retorno dos militares aos quartéis não significou, em sua totalidade, o fim de fato da ditadura posta em prática com o golpe de 1964. Tida por alguns estudiosos como a “década perdida”, na qual os ganhos políticos foram, de certa forma, ofuscados pelas perdas econômicas oriundas de sucessivos planos econômicos do Governo Sarney, tais anos representaram, pelo menos no campo cultural, o tempo e o espaço fundamentais para compreender algo que, em alguns momentos, mostrou-se mais presente na vida de grande parcela da juventude brasileira do que as discussões políticas que rodeavam a sociedade: a institucionalização completa da indústria cultural no país.

Parece claro, pelo que foi exposto nesta tese, que esse processo não foi apenas fruto da expansão do mercado fonográfico no Brasil através do advento do rock brasileiro nas rádios e lojas de disco a partir de 1981-1982. Os movimentos musicais, culturais e, de toda forma, ideológicos que surgiram em especial na década de 1960 refletiam, na sua totalidade, a inserção da sociedade brasileira no sistema cultural mundial, processo que, levando em consideração as peculiaridades históricas da nação, produziu uma situação particular, verdadeiro paradoxo de um país que, atrasado economicamente, postava-se como local de produção de formas culturais estruturalmente modernizantes. Tal paradoxo ficou formalmente visível na manifestação cultural que, para o bem e para o mal, talvez melhor representou a passagem do arcaico para o moderno via os termos da indústria cultural internacional: o Tropicalismo.

A relação que se pode observar entre o tipo de música produzida – a ideia de produção é essencial tanto para se entender como para se criticar a obra dos tropicalistas – e suas formas de reprodução demarcou de maneira clara o projeto tropicalista: a utilização das formas culturais hegemônicas como modelos a serem copiados, remodelados e reutilizados como instrumentos de expressão. A noção de cópia não se esgotava no significado pleno da palavra, mas ela se modificou a partir do momento em que se considerou que o popular era aquilo que o povo gostava, e não necessariamente aquilo que vinha do povo. Assim, os tropicalistas buscaram condensar e reproduzir em suas canções não apenas aquilo que fazia sucesso no plano internacional –

especialmente o rock produzido então -, mas algo novo, uma mistura entre o pop internacional moderno e elementos definidores da cultura nacional. A cópia, portanto, transformava-se em elemento constituinte da remodelada obra tropicalista, que ressurgia então como imagem de um país que se transformava, a olhos nus, em algo que buscava negar suas próprias estruturas arcaicas. A modernização proposta pelo Tropicalismo significava, em termos reais, a superação, incompleta é verdade, da própria questão da modernização do país, posta em prática de maneira autoritária pelos militares, conforme análise de Schwarz (2012) citada anteriormente.

A representação de um país que se queria, e se mostrava, moderno e que, ao mesmo tempo, utilizava essa pretensa modernidade como forma de negação de seus próprios contrastes econômicos, sociais e culturais ilustrava de que forma a indústria cultural reproduzia na sociedade brasileira os mesmos efeitos difundidos mundo afora; a periferia que se pretendia parte do centro, ao negar suas estruturas desiguais, apenas realçava aquele papel cultural que lhe era devido: o de centro consumidor daquilo que era culturalmente hegemônico. Nesse sentido, pouco importa que a produção cultural brasileira do período estivesse inserida em acalorados debates acerca do que de fato era nacional ou estrangeiro, ou ainda do que era popular ou fruto do “imperialismo”; a importância real residia naquilo que a indústria cultural havia imposto: um processo hegemônico de produção que visava, no fim, à transformação da cultura em bem de consumo, como Schwarz (2012, p. 99) deixa claro na passagem seguinte: “Também as estações de rádio ou de TV trabalham com todas as faixas de interesse do público, do regressivo ao avançado, desde que sejam rentáveis. O mundo cheio de diferenças e sem antagonismos toma a feição de um grande mercado”.

Nesses termos, os tropicalistas acertaram em cheio o alvo, deixando explícito qual era de fato o papel da cultura frente a este novo cenário: o mercado era algo concreto do qual não se podia escapar, e por isso mesmo deveria ser utilizado como o grande palco no qual a produção artística adquiria sua feição mercadológica escancarada. Não se podia esconder o fato de que a arte era um bem de consumo, e por isso mesmo o uso dessa roupagem não podia ser combatido, mas sim utilizado da melhor maneira possível. O artista, antes parte – ou, na melhor das hipóteses, protagonista – da mudança passava a ser instrumento da manutenção da realidade; é claro que muitos não aceitaram tal condição, resguardando para sua produção um papel crítico necessário. Mas mesmo estes não conseguiam escapar da cilada posta pelos

novos tempos: a crítica tornava-se, de certa forma, infrutífera perante a utilização dos meios hegemônicos de produção, divulgação e consumo.

Não se pode negar que alguns grupos buscaram colocar-se à margem desse processo, atacando através de suas músicas o sistema econômico que servia de sustentação para a situação da arte no país. Como visto neste trabalho, os grupos punk de São Paulo, cujas músicas tinham o intuito de atingir de forma direta a configuração do mercado cultural nacional, não foram capazes de atingir um público além daqueles que mais de perto acompanhavam seus trabalhos. A estrutura posta em prática pela indústria cultural no país não possibilitava que críticas a esta mesma estrutura alcançassem outros patamares de consumo; no entanto, para a formação daquilo que se convencionou chamar de rock brasileiro da década de 1980, o movimento punk nacional, em especial o paulista, foi fundamental, pois tornou concreto, por meio da música, o sentimento de contestação fortemente combatido pela ditadura nos anos anteriores. As bandas que surgiram a partir do movimento da década de 1970, mesmo não sendo expoentes claros dessa tendência, deviam muito a ela pelo tipo de atitude combativa possibilitada pelo advento do punk. Tratava-se de um paradoxo que as bandas de rock tentariam, muitas sem sucesso, contornar nos anos que se seguiram: a atitude de crítica e repúdio aliada a um sentimento de cooptação ou mesmo subserviência. O rock brasileiro é, dessa maneira, talvez o melhor retrato da constante luta entre independência artística e dependência econômica que tem marcado a produção cultural nacional desde os primórdios da indústria cultural no país. Mas reduzir o problema a apenas esta questão não consegue explicar o quadro geral; além da ideia de dependência econômica, não se pode deixar de lado a discussão cultural existente por trás do BROCK: qual o projeto nacional que existia em suas composições? O que era e significava o Brasil para essas bandas? Embora poucos grupos tenham buscado responder a estas questões, percebe-se que sua produção inseria-se em um contexto de crise cultural da própria sociedade brasileira, desprovida de argumentos que possibilitassem sua própria reflexão. Havia uma crise de identidade não apenas em torno do significado do país, mas também em relação aos meios culturais que poderiam ser utilizados para a construção desse mesmo significado.

É possível realizar um paralelo entre o tropicalismo e o rock da década de 1980; embora tenham representado estágios distintos do processo de sedimentação da indústria cultural no país, ao mesmo tempo serviram como validadores desse mesmo

processo. As portas abertas pelos tropicalistas quanto à relação entre arte e mercado foram, de certa forma, escancaradas pelos roqueiros brasileiros de quase duas décadas depois. Embora a mensagem fosse diferente, os meios de sua propagação eram os mesmos, com a única diferença de que nos anos 1980 o mercado cultural brasileiro encontrava-se consolidado, e foi por meio da forma proporcionada pelo Tropicalismo que o rock adquiriu papel de destaque na produção cultural nacional. O uso de um estilo internacionalmente consolidado, tanto em termos comportamental como comercial, como forma de expressão de parcela considerável da juventude brasileira comprovava aquilo que Caetano Veloso e Gilberto Gil, para citar os mais famosos, tinham iniciado quase 20 anos antes: independente da mensagem que se quisesse transmitir, o meio de sua transmissão não seria dado pelo artista, mas sim pelo mercado. Para a juventude que havia crescido sob a ditadura, a forma de expressão que se colocava disponível era aquela que, ao mesmo tempo, representava o maior alcance possível, em termos de público, para a transmissão do que queriam dizer e o caráter hegemônico da indústria cultural no país. O rock, dessa maneira, era o estilo necessário e possível de comunicação dado seu alcance comercial e sua própria trajetória de contestação que, mesmo sem possuir caráter revolucionário, refletia os sentimentos de urgência e liberdade almejados por aquela geração.

Não se tratou, porém, de um processo isento de contradições, dadas as características do próprio momento histórico da produção musical dessas bandas. Ao tratar das ideias de utopia e distopia na produção musical dos grupos roqueiros na década de 1980 procurei analisar de que forma as letras, de forma dialética, refletiam e desconstruíam, por meio de um processo constante de tensão e distorção da realidade, tanto a relação dos músicos com seu momento histórico como a relação criada entre eles e sua inserção nas engrenagens do sistema cultural então vigente. A urgência demonstrada nos primeiros anos da década de 1980, fruto natural da experiência que alguns artistas tinham tido com o movimento punk da década anterior, refletia as ansiedades em torno dos momentos finais da ditadura, e as ideias de liberdade, felicidade e também de utopia em relação ao que o futuro traria ao país nortearam a produção deste período. Não se tratava de um projeto político para a sociedade, visto que tais discussões encontravam-se na arena política institucional, especialmente através dos partidos políticos, recentemente readmitidos na conjuntura nacional; a derrota das Diretas Já em 1984 deixou claro que a transição política em curso não seria organizada

pela sociedade como um todo, mas pelos atores políticos permitidos pelo regime que, mesmo em vias de extinção, controlava o processo como um todo. Aos novos artistas cabia, então, a missão de serem cronistas de seu próprio tempo, retratando em suas formas culturais aquilo que se expressava como um desejo geral, mesmo que incompleto. A utopia surgia, então, mais como uma esperança em relação ao que viria do que como uma resposta em relação ao que já existia. Tal sentimento configurava um posicionamento que, mesmo não sendo político no sentido extremo da palavra, refletia um sentimento geral, perceptível na própria sociedade brasileira; alijada do processo institucional de transição, mas demonstrando nas ruas que queriam o retorno à democracia, sobrava a ela o desejo e a esperança, sentimentos que não podiam ser expressos abertamente pouco tempo antes. O retorno aos espaços públicos, a liberdade de expressão – mesmo, em alguns casos, ainda vigiada – e o uso da cultura como meio de posicionamento traziam à tona uma sociedade que se mostrava abertamente contrária ao regime vigente e esperançosa em relação ao que a democracia traria ao país. A utopia era, então, o fio condutor da sociedade e em especial daquela geração de jovens, que já não tinha medo em relação ao amanhã, pois este mesmo amanhã apresentava-se como a certeza de tempos melhores. Entretanto, esta ideia continha em si mesma sua própria negação: a certeza da concretização do sonho utópico no futuro mostrava sua impossibilidade, pois este esperar retirava dos próprios atores sociais qualquer forma de luta em relação à mudança que se queria. De certa forma, a utopia passou a se apresentar como uma imagem distorcida da realidade, retirando dela a ideia da contradição presente em seu período histórico, fator necessário para sua própria mudança.

Logo, a própria realidade trataria de desmistificar o sonho utópico; não apenas a realidade política que, através dos acontecimentos cotidianos ressaltava a ideia de que a ditadura ainda permanecia no seio da sociedade por meios de leis e outros instrumentos de coerção, mas a realidade que se descortinava diante dos artistas. A imposição de um modelo comercial de sucesso aos novos grupos como forma de alcançar o reconhecimento de público mostrava-lhes que a liberdade desejada não se restringia apenas à vida política, mas também ao próprio estatuto de sua arte; a utopia em torno do papel do artista nos novos tempos desaparecia com a mesma velocidade que desaparecia o sonho do retorno total da democracia no país. A realidade distópica tornava-se visível tanto nas atitudes de determinados setores da sociedade que passaram a utilizar o espaço

público como local de expressão de seu descontentamento com o novo momento político do país como na produção artística das bandas de rock; em certa medida, houve um resgate, por parte desses artistas, do sentimento de que não havia futuro, mote explorado pelos punks anos antes. Esta relação deixava transparecer o fato de que, embora o país fosse novamente uma democracia – em construção ainda, é verdade –, as condições econômicas que haviam permitido o golpe de 1964 permaneciam as mesmas; a crítica dos punks contra tais condições eram agora resgatadas em um cenário político distinto, no qual, no entanto, resistiam as desigualdades econômicas e sociais marcantes da sociedade brasileira. A distopia presente no discurso e nas ações das bandas do BROCK refletia a desilusão desse grupo de jovens que celebrara o fim da ditadura, mas que não tinha o quê comemorar em termos reais. A mudança almejada por tanto tempo mostrara-se uma promessa sem fim, uma ilusão que o próprio cotidiano tratava de desconstruir.

O sentimento distópico em relação à própria imagem do artista foi algo que interferiu diretamente na obra das bandas; nesse quesito, o paralelo entre o rock brasileiro da década de 1980 e o Tropicalismo desfaz-se rapidamente: enquanto os tropicalistas mostravam-se à vontade com sua condição de membros do *show business*, utilizando todos os instrumentos a seu dispor para vender sua produção e se vender como artistas de massa, os artistas do BROCK em raras ocasiões conseguiram aliar este papel com sua obra. Talvez pelo seu momento histórico, de esperança e transformações políticas, tenha sido gerada uma expectativa em relação ao papel que teriam na sociedade que se queria construir após o duro período de exceção. Não se pode negar que essa geração representou um sentimento de liberdade e união que haviam desaparecido da cena brasileira nos anos anteriores; porém, o fato de serem expoentes de um sistema cultural baseado na ideia da produção de bens descartáveis os marcou como “despolitizados” justamente por não serem capazes de utilizar os meios impostos como instrumentos de modificação de sua realidade. A crônica social construída por meio de suas canções marcava uma tomada de atitude frente ao que viviam, mas ela esgotava-se em si mesma; a crítica distópica da realidade marcava aquilo que incomodava, mas pouco propunha para superá-la. Não se tratava de uma característica apenas dessas bandas; frente ao sistema hegemônico de produção e consumo instalado no país, raros eram os artistas que conseguiam construir uma obra ao mesmo tempo crítica e imune ao seu ambiente de produção. O que foi feito pelos grupos de rock na

década de 1980 era um reflexo do que a própria arte brasileira havia se tornado: elemento de sustentação da indústria cultural.

Neste cenário cabia ao artista, enquanto possível agente social da mudança, construir sua obra de tal maneira que fosse acolhida pela indústria cultural e utilizasse seus próprios termos como instrumentos de crítica. A distopia presente nos primeiros anos da redemocratização brasileira na década de 1980 deixava claro que tal posicionamento, por mais necessário que fosse, mostrava-se tão distante quanto o próprio sonho utópico perseguido com o fim da ditadura. O presente real transformava a esperança desejada em algo inalcançável; o futuro que logo viria transformava-se no futuro que algum dia ainda virá.

7 - Fontes consultadas

Impressas (jornais e revistas)

O Estado de São Paulo, São Paulo, 03 de outubro de 1982, p. 36.

Folha de São Paulo, São Paulo, 26 de setembro de 1982, p. 58.

Folha de São Paulo, São Paulo, 29 de novembro de 1982, p. 21.

Folha de São Paulo, São Paulo, 03 de janeiro de 1985, Caderno Ilustrada, p. 01.

Folha de São Paulo, São Paulo, 04 de janeiro de 1985, Caderno Ilustrada, p. 01.

Folha de São Paulo, São Paulo, 06 de janeiro de 1985, 1º Caderno, p. 02.

Folha de São Paulo, São Paulo, 09 de janeiro de 1985, Caderno Ilustrada, p. 06.

Folha de São Paulo, São Paulo, 17 de janeiro de 1985, Caderno Ilustrada, p.31.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 06 de janeiro de 1985, 1º Caderno, p. 12.

Jornal do Brasil, Rio de Janeiro, 23 de janeiro de 1985, Caderno B, p. 05.

Veja, São Paulo, 04 de agosto de 1982, edição 726, p. 80.

Documentos sonoros

BARÃO VERMELHO. **Barão Vermelho**. Gravadora Som Livre, 1982. LP.

BARÃO VERMELHO. **Barão Vermelho 2**. Gravadora Som Livre, 1983. LP.

BARÃO VERMELHO. **Ao vivo no Rock in Rio**. Gravadora WEA, versão remasterizada, 1987. CD.

BLITZ. **As aventuras da Blitz**. Gravadora EMI, 1982. LP.

CAMISA DE VÊNUS. **Correndo o Risco**. Gravadora WEA, 1986. LP.

CAPITAL INICIAL. **Capital Inicial**. Gravadora Polygram, 1986. LP .

CAPITAL INICIAL. **Independência**. Gravadora Polygram, 1987. LP.

CAPITAL INICIAL. **MTV Especial: Aborto Elétrico**. Gravadora Sony/BMG, 2005. CD.

CAZUZA. **Burguesia**. Gravadora Polygram, 1989. LP.

CAZUZA. **Ideologia**. Gravadora Polygram, 1988. LP.

THE CLASH. **London Calling**. Gravadora CBS, 1979. LP.

THE CLASH. **The Clash**. Gravadora CBS, 1977. LP.

ENGENHEIROS DO HAWAII. **A Revolta dos Dândis**. Gravadora RCA, 1987. LP.

INOCENTES. **Adeus Carne**. Gravadora WEA, 1987. LP.

INOCENTES. **Pânico em SP**. Gravadora WEA, 1986. Mini-LP.

IRA. **Mudança de Comportamento**. Gravadora WEA, 1985. LP.

IRA. **Psicoacústica**. Gravadora WEA, 1988. LP.

IRA. **Vivendo e não aprendendo**. Gravadora WEA, 1986. LP.

JAIME, Leo. **Phodas “C”**. Gravadora Epic, 1984. LP.

JAIME, Leo. **Sessão da Tarde**. Gravadora CBS, 1985. LP.

JAIME, Leo. **Vida Difícil**. Gravadora CBS, 1986. LP.

KID ABELHA. **Seu espião**. Gravadora WEA, 1984. LP.

LEE, Rita. **Entradas e Bandeiras**. Gravadora Som Livre, 1976. LP.

LEE, Rita. **Fruto Proibido**. Gravadora Som Livre, 1975. LP.

LEE, Rita. **Rita Lee**. Gravadora Som Livre, 1980. LP.

LEGIÃO URBANA. **Dois**. Gravadora EMI, 1986. LP.

LEGIÃO URBANA. **Legião Urbana**. Gravadora EMI, 1984. LP.

LEGIÃO URBANA. **As quatro estações**. Gravadora EMI, 1989. LP e CD.

LEGIÃO URBANA. **Que país é este 1978/1987**. Gravadora EMI, 1987. LP e CD.

LOBÃO. **O Rock Errou.** Gravadora RCA, 1986. LP.

OS PARALAMAS DO SUCESSO. **Bora Bora.** Gravadora EMI, 1987. LP.

OS PARALAMAS DO SUCESSO. **O passo do Lui.** Gravadora EMI, 1984. LP.

OS PARALAMAS DO SUCESSO. **Selvagem?** Gravadora EMI, 1986. LP.

RPM. **Revoluções por minuto.** Gravadora Epic, 1986. LP.

SANTOS, Lulu. **O ritmo do momento.** Gravadora WEA, 1983. LP.

SANTOS, Lulu. **Tempos Modernos.** Gravadora WEA, 1982. LP.

SEIXAS, Raul. **Krig-ha, Bandolo!** Gravadora Philips, 1973. LP.

SEX PISTOLS. Anarchy in the UK. Gravadora EMI, 1975. Single.

SEX PISTOLS. God save the Queen. Gravadora Virgin, 1977. Single.

SEX PISTOLS. My way. Gravadora Virgin, 1978. Single.

TITÃS. **Cabeça Dinossauro.** Gravadora WEA, 1986. LP.

TITÃS. **Jesus não tem dentes no país dos banguelas.** Gravadora WEA, 1987. LP.

TITÃS. **Õ BlésqBlom.** Gravadora WEA, 1989. LP e CD.

TITÃS. **Televisão.** Gravadora WEA, 1985. LP.

ULTRAJE A RIGOR. **Nós vamos invadir sua praia.** Gravadora Warner, 1985. LP.

ULTRAJE A RIGOR. **Sexo.** Gravadora WEA, 1987. LP.

VÁRIOS. **Grito suburbano.** Gravadora Gravodisc, 1982. LP.

8 - Bibliografia

ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas juvenis**. São Paulo: Editora Página Aberta Ltda, 1994.

ABRAMO, Lais Wendel. **O resgate da dignidade**. Campinas: Editora da Unicamp. SP: Imprensa Oficial, 1999.

AGUIAR, Joaquim Alves de. Panorama da música popular brasileira: da Bossa Nova ao *rock* dos anos 80. In SCHWARTZ, Jorge e SOSNOWSKI, Saúl (orgs.). **Brasil: o trânsito da memória**. São Paulo: Edusp, 1994. pp. 141-174.

ALAMBERT, Francisco. A realidade tropical. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo, número 54, p. 139-150, set/mar 2012.

ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de Luta: o rock e o Brasil dos anos 80**. Porto Alegre: Arquipélago Editorial, 2013.

ALMEIDA, Maria Herminia Tavares e WEIZ, Luis. Carro-zero e pau-de-arara: o cotidiano da oposição de classe média ao regime militar. In SCHWARCZ, Lilia Moritz (org). **História da vida privada no Brasil, volume 4**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. pp. 319-410.

ALTSCHULER, Glenn C. **All shook up. How rock 'n' roll changed America**. USA: Cambridge University Press, 2004.

AQUINO, Victor. Rock, mercado e cultura contemporânea. In PEDROSO, Maria Goretti e MARTINS, Rosana (Orgs.). **Admirável mundo MTV Brasil**. São Paulo: Saraiva, 2006. pp. 24-36.

BAIANA, Ana Maria. **Nada será como antes**. Rio de Janeiro: Editora Civilização Brasileira, 1980.

BASTOS, Manoel Dourado. **Notas de testemunho e recalque – Uma experiência musical dos traumas sociais brasileiros em Chico Buarque e Paulinho da Viola (de meados da década de 1960 a meados da década de 1970)**. Tese de Doutorado, UNESP, 2009.

- BIVAR, Antonio. **O que é punk**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1984.
- BLOCH, Ernst. **O Princípio Esperança**. Rio de Janeiro: EdUERJ / Contraponto, 2006.
- BOSCATO, Luiz Alberto de Lima. **Vivendo a Sociedade Alternativa: Raul Seixas no Panorama da Contracultura Jovem**. Tese de Doutorado, USP, 2006.
- CAIAFA, Janice. **Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.
- CUNHA, Paulo Ribeiro da. Militares e anistia no Brasil: um dueto desarmônico. In TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir (orgs.). **O que resta da ditadura**. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 15-40.
- DIAS, Lucy. **Anos 70: enquanto corria a barca**. São Paulo: Editora Senac, 2004.
- EUGENIO, Marcos Francisco Napolitano de. **Nós, que amávamos tanto a democracia**. Dissertação de Mestrado, USP, 1994.
- ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. **“Brasil mostra a tua cara”: rock nacional, mídia e a redemocratização política (1982-1989)**. Dissertação de Mestrado, UNESP, 2009.
- ESSINGER, Silvio. **Punk: anarquia planetária e a cena brasileira**. São Paulo: Editora 34, 1999.
- ESTRELLA, Maria. **Rádio Fluminense FM: a porta de entrada do rock brasileiro nos anos 80**. Rio de Janeiro: Outras Letras, 2008.
- FAVARETTO, Celso. **Tropicália: Alegoria, Alegria**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
- FRIEDLANDER, Paul. **Rock and roll: uma história social**. Rio de Janeiro: Editora Record, 2006.
- GALLO, Ivone. Por uma historiografia do punk. **Projeto História (PUCSP)**, São Paulo, v.41, p. 283-314, 2010.

GARNETT, Roger. Too low to be low: Art pop and the Sex Pistols. In SABIN, Roger (editor). **Punk rock: so what?** New York: Routledge, 1999. p. 17-30.

GASPARI, Elio; HOLLANDA, Heloisa Buarque de; VENTURA, Zuenir. **Cultura em trânsito: da repressão à abertura**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 2000.

GILLET, Charlie. **The sound of the city: the rise of rock and roll**. New York: Da Capo Press, 1996.

GONÇALVES, Paula Vanessa Pires de Azevedo. **Ser Punk: a narrativa de uma identidade jovem centrada no estilo e sua trajetória**. Dissertação de Mestrado, USP, 2005.

GORDIN, Michael D. *et al* (editors). **Utopia/Dystopia: Conditions of Historical Possibility**. New Jersey: Princeton University Press, 2010.

GROPPO, Luis Antonio. **O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil: a participação da musica pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil e os anos 80**. Dissertação de Mestrado, UNICAMP, 1996.

GROSSBERG, Lawrence. Another boring day in paradise: rock and roll and the empowerment of everyday life. In FRITH, Simon (editor). **Popular Music – Critical Concepts in Media and Cultural Studies. Volume II**. New York: Routledge, 2004. p. 311-342.

GROSSBERG, Lawrence. Is there rock after punk? **Critical Studies in Mass Communication**, n° 3, p. 50-74, march 1986.

GROSSBERG, Lawrence. Rockin' with Reagan, or the Mainstreaming of Postmodernity. **Cultural Critique**, University of Minnesota Press, n° 10, p. 123-149, Autumn, 1988.

GROSSBERG, Lawrence. The politics of youth culture: some observations on rock and roll in American culture. **Social Text**, Duke University Press, n° 8, p. 104-126, Winter, 1983-1984.

GUERREIRO, Almerinda de Sales. **Retratos de uma tribo urbana: Rock Brasileiro**. Dissertação de Mestrado, USP, 1991.

HARVEY, John J. Cannibals, Mutants, and Hipsters: The Tropicalist Revival. In PERRONE, Charles A. and DUNN, Christopher (Editors). **Brazilian Popular Music & Globalization**. New York: Routledge, 2002. pp. 106-122.

HOBBSAWM, Eric J. **A era dos extremos**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

JAMESON, Fredric. **Archaeologies of the Future. The Desire Called Utopia and Other Science Fictions**. New York: Verso, 2005.

JAMESON, Fredric. **O inconsciente político. A narrativa como ato socialmente simbólico**. São Paulo: Editora Ática, 1992.

JAMESON, Fredric. The politics of Utopia. **New Left Review**, nº 25, p. 35-54, Jan/Feb 2004.

JAMESON, Fredric. Pós-modernidade e sociedade de consumo. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, nº 12, p. 16-26, junho de 1985.

JAMESON, Fredric. **Pós-modernismo: a lógica cultural do capitalismo tardio**. São Paulo: Editora Ática, 1997.

JAMESON, Fredric. Reificação e utopia na cultura de massa. **Crítica Marxista**, São Paulo, Brasiliense, v.1, n. 1, p. 1-25, 1994.

JORGE, Marina Soler. **Cinema Novo e EMBRAFILME: cineastas e Estado pela consolidação da indústria cinematográfica brasileira**. Dissertação de Mestrado, UNICAMP, 2002.

KEMP, Kenia. **Grupos de estilo jovens: o ‘Rock underground’ e as práticas (contra) culturais dos grupos ‘punk’ e ‘thrash’ em São Paulo**. Dissertação de Mestrado, UNICAMP, 1993.

LUNARDI, Rafaela. **Em busca do “Falso Brilhante”. Performance e projeto autoral na trajetória de Elis Regina (Brasil, 1965-1976)**. Dissertação de Mestrado, USP, 2011.

MACIEL, David. A Aliança Democrática e a transição política no Brasil. In: PINHEIRO, Milton (org.). **Ditadura: o que resta da transição**. São Paulo: Boitempo, 2014.p.269-301.

MADEIRA, Maria Angélica. Rhythm and Irreverence (notes about the rock music movement in Brasilia. **Popular music and society**. Volume 15, no 4, p. 57-70, Winter 1991.

MAGI, Érica Ribeiro. **Rock and roll é o nosso trabalho: a Legião Urbana do underground ao mainstream**. São Paulo: Alameda, 2013.

MARCHETTI, Paulo. **O diário da turma 1976-1986: a história do rock de Brasília**. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001

MELLO, João Manuel Cardoso de e NOVAIS, Fernando Antonio. Capitalismo tardio e sociabilidade moderna. In SCHWARCZ, Lilia Moritz (org). **História da vida privada no Brasil, volume 4**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. pp. 559-658.

MENESES, Adélia Bezerra de. **Desenho mágico – poesia e política em Chico Buarque**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2002.

MAZAROBBA, Glenda. O processo de acerto de contas e a lógica do arbítrio. In TELES, Edson e SAFATLE, Vladimir (orgs.). **O que resta da ditadura**. São Paulo: Boitempo, 2010. p. 109-119.

MILLER, James. **Flowers in the dustbin: the rise of rock and roll, 1947-1977**.New York: Simon & Schuster, 1999.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. **Indústria fonográfica: um estudo antropológico**. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

NAGIB, Lúcia. **A utopia no cinema brasileiro: matrizes, nostalgia, distopias**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

NAPOLITANO, Marcos. A invenção da Música Popular Brasileira: um campo de reflexão para a História Social. **Latin America Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, University of Texas Press, v. 19, n. 1, p. 92-105, Spring – Summer, 1998).

NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). **Estudos Avançados**, São Paulo, n. 24 (69), p. 389-402, 2010.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969)**. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2001.

NERY, Vanderlei Elias. Diretas Já: mobilização de massas com direção burguesa. In PINHEIRO, Milton (org.). **Ditadura: o que resta da transição**. São Paulo: Boitempo, 2014. p.247-268.

OLIVEIRA, Cassiano Francisco Scherner de. **O criticismo do rock brasileiro no jornalismo de revista especializado em som, música e juventude: da Rolling Stone (1972-1973) à Bizz (1985-2001)**. Tese de Doutorado, PUC-RS, 2011.

OLIVEIRA, Francisco de. Além da transição, aquém da imaginação.... **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 12, p. 2-15, junho 1985.

ORTIZ, Renato. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 2006.

ORTIZ, Renato. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

PAIANO, Enor. **O berimbau e o som universal. Lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60**. Dissertação de Mestrado, USP, 1994.

PEDROSO, Helenrose da Silva e SOUZA, Heder Augusto de. **Absurdo da realidade: o movimento punk**. Cadernos IFCH - UNICAMP, número 06, junho de 1983.

PEREIRA, Carlos Alberto M. e HOLLANDA, Heloísa Buarque de (orgs.). **Patrulhas Ideológica, marca registrada: arte e engajamento em debate**. São Paulo: Brasiliense, 1980.

REIS FILHO, Daniel Aarão. **Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.

REIS FILHO, Daniel Aarão. As marcas do período. In REIS FILHO, Daniel Aarão (coord.). **Modernização, ditadura e democracia: 1964-2010, volume 5**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2014.p. 23-29.

RIDENTI, Marcelo. **Em busca do povo brasileiro**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

RIDENTI, Marcelo. **O fantasma da revolução brasileira**. São Paulo: Editora Unesp/Fapesp, 1993.

ROBINSON, Deanna Campbell *et al.* **Music at the margins: popular music and global cultural diversity**. Newbury Park: SAGE Publications, Inc. 1991.

ROCHEDO, Aline do Carmo. **“Os filhos da revolução”. A juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980**. Dissertação de Mestrado, Universidade Federal Fluminense, 2011.

SANTA FÉ JUNIOR, Clovis. **O rock “politizado” brasileiro dos anos 80**. Dissertação de Mestrado, Unesp, 2001.

SANTOS, Daniela Vieira dos. **Não vá se perder por aí: a trajetória dos Mutantes**. São Paulo: Annablume, 2010.

SCHWARZ, Roberto. *Verdade tropical: um percurso de nosso tempo*. In SCHWARZ, Roberto. **Martinha versus Lucrecia: ensaios e entrevistas**. São Paulo: Companhia das Letras, 2012. p. 52-110.

SCHWARZ, Roberto. Cultura e política, 1964-1969. In SCHWARZ, Roberto. **As ideias fora do lugar: ensaios selecionados**. São Paulo: Penguin Classics Companhia das Letras, 2014. p. 7-46.

SOARES, Samuel Alves. **Controles e autonomia: as Forças Armadas e o sistema político brasileiro (1974-1999)**. São Paulo: Editora Unesp, 2006.

SOUSA, Rafael Lopes de. **Punk: cultura e protesto, as mutações ideológicas de uma comunidade juvenil subversiva – São Paulo, 1983/1996**. Assis: Edições Pulsar, 2002.

STROUD, Sean. “Música é para o povo cantar”: Culture, Politics, and Brazilian Song Festivals, 1965-1972. **LatinAmerica Music Review / Revista de Música Latinoamericana**, University of Texas Press, v. 21, n. 2, p. 87-117, Autumn – Winter, 2000.

TREECE, David. Guns and roses: Bossa Nova and Brazil's music of popular protest, 1958-1968. **Popular Music**, Cambridge University Press, v. 16, n. 1, p. 1-29, 1997.

VICENTE, Eduardo. **Música e disco no Brasil: A trajetória da indústria nas décadas de 80 e 90**. Tese de Doutorado, USP, 2002.

WILLIAMS, Raymond. **Palavras-chave: um vocabulário de cultura e sociedade**. São Paulo: Boitempo, 2007.

ZAN, José Roberto. **Do fundo de quintal à vanguarda: contribuição para uma história social da música popular brasileira**. Tese de Doutorado, IFCH/UNICAMP, 1997.

ZIMMERMANN, Maíra. **Jovem Guarda: moda, música e juventude**. São Paulo: Estação das Letras e Cores, 2013.