

Artigos

Depois da esperança, a desilusão: transição democrática no rock do Brasil dos anos 1980

Mario Luis Grangeia ¹

Resumo²

A trilha sonora da redemocratização de 1985 partiu de roqueiros (bossa novistas e tropicalistas tinham musicado o otimismo dos anos JK e o choque pelo autoritarismo pós-1968). Uma análise de conteúdo do repertório de artistas como Cazuza, Legião Urbana, Paralamas do Sucesso e Titãs capta e contrasta duas imagens sobre a transição democrática que predominam em cada metade da década: como *esperança*, no anseio de superar uma quadra autoritária; e *desilusão*, ligando a redemocratização a promessas descumpridas. Há variações notáveis, por exemplo, nas visões de patriotismo e ideologia, além de continuidades, como a recusa do autoritarismo, tão vocalizada por bandas punk como Garotos Podres, Inocentes e Ratos de Porão. Este artigo interpela interpretações sobre o rock dos anos 1980 e sobre a música popular brasileira (MPB) pré-AI-5. Tais imagens dos anos 1960 e as captadas nos anos 1980 permitem discutir percepções então correntes da democracia.

Palavras-chave

Democracia (representações). Atitudes sociais e políticas. Rock (Brasil).

Abstract

The soundtrack of the restoration of democracy in 1985 came from rockers (Bossa Nova and Tropicália artists had musicalized the JK years' optimism and the shock by post-1968 authoritarianism). A content analysis of the repertoire of artists such as Cazuza, Legião Urbana, Paralamas do Sucesso and Titãs captures and contrasts two images regarding the democratic transition that prevail in each half of the decade: as *hope*, in the desire to overcome authoritarian

¹ Doutor em Sociologia (UFRJ), pesquisador associado do Albert Hirschman Centre on Democracy (Geneva Graduate Institute) e do Núcleo Interdisciplinar de Estudos sobre Desigualdade (UFRJ). E-mail: mario.grangeia@gmail.com.

² Uma versão anterior foi discutida no IV Congresso REBRAC, da Rede Europeia de Brazilianistas de Análise Cultural, e no II Encontro Internacional Todas as Artes | Todos os Nomes. Sou grato a colegas que o debateram em 2021 e à/aos pareceristas de *Interseções*, pelas ideias bem-vindas. Este texto avança por rotas tangenciadas nos livros *Brasil: Cazuza, Renato Russo e a transição democrática* e, no prelo, *Os Paralamas do Sucesso: Selvagem?*.

times; and *disillusion*, linking re-democratization to unfulfilled promises. There are noticeable variations, for example, in the views of patriotism and ideology, in addition to continuities, such as the refusal of authoritarianism, so voiced by punk bands such as Garotos Podres, Inocentes, and Ratos de Porão. This article addresses interpretations of the 1980s rock and pre-AI-5 Brazilian popular music (MPB). These images from the 1960s and those captured in the 1980s make it possible to discuss current perceptions of democracy.

Keywords

Democracy (representations). Social and Political Attitudes. Rock (Brazil).

Mais de 3 mil jovens da Grande São Paulo e interior paulista assistiram em novembro de 1982 a um festival muito distinto dos que revelavam tantos músicos nos anos 1960/1970. O I Festival Punk de São Paulo, no Sesc Pompeia, demonstrou a crescente repercussão do punk, exportado a partir de Londres e Nova York desde a segunda metade da década anterior. Vinte bandas tocaram suas músicas em duas tardes do chamado O Começo do Fim do Mundo.

Afinal, qual mundo se desejava encerrar? Desde as raízes, o punk trazia uma atitude de confrontação nas letras e músicas que, para Friedlander (2002), refletia graus distintos de ódio justificado, *performance* técnica, exploração artística do choque de valores e anseio de negar instituições oficiais de criação musical. O desencanto com o mundo e a atitude “faça você mesmo” do punk também atraíram jovens em Brasília, onde a adesão foi favorecida por trocas com filhos de diplomatas e professores universitários com idas ao exterior. Na capital, as origens desse interesse se ligavam menos a um grito de rebelião política e mais à socialização de jovens usando a música para se expressar e se aproximar (ALEXANDRE, 2002).

A revolta deu o tom tanto entre punks ingleses insatisfeitos com políticas excludentes de Margaret Thatcher como entre jovens brasileiros que desejavam exprimir frustração com a sociedade e a política. A mobilização entre músicos e fãs se deu num período em que novos canais de participação política surgiam. Movimentos sociais foram uma expressão relevante da iniciativa popular ao realçarem temas ora preteridos, como a defesa de direitos de mulheres e negros. Tais movimentações na sociedade convergiam com mudanças no estado brasileiro, que, desde o fim dos anos 1970, ensaiava abertura política “lenta, gradual e segura”.

O Brasil teve na transição democrática um ponto de inflexão na sua história – e não foi diferente com o percurso do rock no país, que refletiu e incitou

mudanças sociais e políticas. Esses marcos nas histórias política e cultural se entrelaçam neste trabalho sobre as imagens da retomada da democracia no rock dos anos 1980. O valor documentário do rock atesta que ele, como música popular, cumpriu a função moderna da arte nos níveis da recepção e comunicação direta, intensa e imediata, citada por Naves (2015, p. 170): “Na medida em que interage com um público diversificado e que recorre, no processo criativo, a um repertório também diverso, o rock promove, ao mesmo tempo, um trabalho jornalístico com o aqui e agora”. Atentemos a tal diferencial do rock, ainda mais que a canção, como notou Napolitano (2002, p. 77), “tem o termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas, sobretudo das nossas sensibilidades coletivas mais profundas”.

Por mais que o rock dos anos 1980 fizesse sucesso na mídia e no varejo, ele não foi logo estudado por acadêmicos – pesquisas pioneiras partiram de livros-reportagens de jornalistas como Dapieve (1995), Alexandre (2014 [2002]) e Bryan (2004). A música popular tardou a ser campo de estudos, o que Moraes (2000) avaliou só ter sido viável quando autores superaram obstáculos e dificuldades quanto à linguagem, código, subjetividade e conceito de popular. Tece-se adiante uma análise de conteúdo de letras à luz de seu contexto. Três focos considerados relevantes por Moraes ao uso da canção popular na reflexão histórica serão considerados: linguagem; visão de mundo própria às canções; e a perspectiva social e histórica que revelam e constroem.

Neste artigo, mostro como letras do rock do Brasil dos anos 1980 permitem captar e comparar duas imagens da transição democrática: *esperança*, no anseio de superar a quadra autoritária; e *desilusão*, ligando a redemocratização a promessas descumpridas. Tal repertório do rock tem nítido valor documentário, e a análise de conteúdo das letras foi ampliada por leituras ligadas não só àquela década. Variaram as percepções de roqueiros sobre patriotismo e ideologia, por exemplo, mas era recorrente a recusa do autoritarismo, vocalizada sobretudo por punks. O trabalho dialoga com análises como a de Galvão (1976) de que a MPB dos anos pré-AI-5 tinha uma utopia escapista – o Dia que virá – e três papéis para o cantar: consolar até o Dia chegar (consolo), anunciar sua chegada (divulgação) ou fazer o Dia chegar (pensamento mágico). Esse tom se alterou menos de duas décadas depois? Ainda há consolo, por exemplo?

O tom mudou e nomes da nova geração do rock, como Cazusa, Legião Urbana e RPM, verbalizaram percepções da redemocratização como esperança e desilusão, que predominaram em cada metade dos anos 1980. Mas também

deu espaço à volta de imagens de duas décadas antes – vide letras de bandas punks como as dos Inocentes, Restos de Nada e Garotos Podres.

A primeira seção revisa de forma breve o trajeto do rock para introduzir tal debate. A seção posterior retoma as imagens da MPB pré-AI-5 já citadas e leituras sobre o rock dos anos 1980. Depois, o foco recai sobre o par de imagens da transição democrática no repertório do rock. A seção final propõe discussão e, em seguida, resume o argumento sobre imaginários da democracia no país.

Rock no Brasil: breve retrospecto

Filho da música afro-americana, o rock herdou da África ritmos sincronizados, a voz rouca e sentimental e as vocalizações de chamado-e-resposta típicas dos trabalhadores negros (FRIEDLANDER, 2002) e se massificou na Europa, nos Estados Unidos e em outros países a partir dos anos 1950. Com letras alusivas mais ao amor entre jovens do que às suas angústias, ele foi abraçado pela juventude, e o sucesso comercial da geração de Elvis superou pioneiros como Chuck Berry e Little Richard. Nos anos 1960, Beatles, Rolling Stones e outros ingleses repercutiram mundo afora cantando sobre amor, sobretudo, família, escola, poder e amizade.

No Brasil, o rock entrou em cena ainda na segunda metade dos anos 1950, quando seu êxito no exterior influenciou a adesão de compositores e, às vezes, até plágios de estrangeiros. O fenômeno da Jovem Guarda irradiou o rock em vozes como as de Roberto e Erasmo Carlos a partir de um programa de TV exibido de 1965 até 1968. A Jovem Guarda foi taxada de alienada por não cantar temas como o autoritarismo naquele início de ditadura. A acusação procedia, segundo Erasmo Carlos, devido às baixas escolaridades e rendas dele e de seus pares – ele via a MPB ser cantada por universitários filhos de famílias mais ricas (CARLOS, 2015). A falta de afirmação política convivia com um quê rebelde no comportamento, da liberação sexual e novos hábitos de consumo. O sucesso da Jovem Guarda foi associado à maior urbanização e industrialização, com filhos da classe média baixa – muitos com origens na zona rural – querendo emular os jovens urbanos de famílias tradicionais.

O rock manteve certa timidez mesmo após a explosão daquele fenômeno, cabendo ao Tropicalismo integrá-lo às linhagens da música brasileira. Tropicalistas como Caetano Veloso e Gilberto Gil inovaram ao abrir o diálogo entre as culturas local e universal, preterindo duas oposições correntes: “nacional” e “autêntico” *vs* “alienígena” e “descaracterizador” e entre a

linguagem acessível da música popular e a metalinguagem erudita da crítica (NAVES, 2001).

No III Festival da Música Popular Brasileira da TV Record, de 1967, o júri e boa parte do público ignoraram a polêmica sobre o uso da guitarra e acolheram as inovações de Veloso (“Alegria, alegria”) e Gil (“Domingo no parque”, com Mutantes). Discípulos da Bossa Nova, eles sentiam-se sufocados pelo elitismo e preconceitos de cunho nacionalista ora vigentes na MPB. Uns viram na Tropicália provocações ao *status quo* (CALADO, 1997, p. ex.); outros, como Tinhorão (1986), criticaram sua renúncia a uma resistência político-ideológica. A grande repercussão de nomes como Caetano Veloso e Chico Buarque foi atribuída por Ridenti (2000) às dificuldades de identidade e de representação de classe, sobretudo das subalternas – dificuldades maiores na ditadura e que não teriam desaparecido após seu término.

A ascensão da MPB e o peso da repressão contribuíram à marginalidade relativa do rock após o Tropicalismo. Nos anos 1970, o rock foi fundido a outros sons por uma nova leva de músicos, com destaque para Raul Seixas, que adotou o gênero por seu efeito catártico. “Era o ritmo tribal que me amarrava mesmo, gostoso, empolgava eu sentia aquela coisa assim obscena, aquela coisa de tribo em volta da fogueira [...] era o contrário de tudo o que se passava no mundo ali da família” (Raul Seixas, 1975 apud BAHIANA, 2013, p. 15). Foi nesse ritmo que Raul compôs um hino à falta de esperança no país: “Aluga-se” (“A solução é alugar o Brasil!/ Nós não vamos pagar nada”), gravada em LP de 1980.

O potencial do rock de alcançar as massas se perdeu ao fim da década de 1970, em que pese sua diversidade: rock mais pesado, progressivo, rural e até um pré-punk... O rock ganhou apelo popular no início da década seguinte, com jovens cantando o amor, diversão, família e outros temas com clareza e irreverência. Como bem resumiu a cientista social Santuza Naves:

O rock brasileiro dos anos 80 se inspirou nos motes do punk anglo-americano: o desprezo de um apuro tecnoformal da música – qualquer um poderia constituir uma banda de rock – e oculto antiestrelismo, de abolição da distância entre artista e público. A influência da “atitude punk” se manifestou na utilização de uma linguagem despojada, de estreita comunicação com os aficionados, fosse ela politizada (anárquica) ou hedonista. Segundo interpretações de época, o rock que se afirmava no Brasil rompia com as fórmulas estéticas consideradas gastas do “rock progressivo” dos anos 70, com seus superastros e seus arranjos pesados e rebuscados. (...) utilizando uma linguagem mais coloquial dos jovens da

época, seguindo parâmetros de informalidade que caracterizavam o novo rock pós-punk e *new wave*. (NAVES, 2010, p. 122-123).

Artistas como Blitz, Legião Urbana, Paralamas do Sucesso e Titãs ilustraram tal renovação musical que atendeu ao anseio de tantas gerações por ampla liberdade de expressão. O contexto com a revogação do AI-5, em 1979, e a volta de anistiados deram indícios de se abrir um tempo de mudanças. Naquele cenário, a transição democrática virou pauta para roqueiros. Antes de avançar no imaginário da democracia entre roqueiros pós-anistia, revisitam-se análises da MPB antes do fatídico 1968 e sobre o rock dos anos 1980 com as quais se dialogará adiante.

Leituras sobre a MPB pré-AI-5 e o rock dos anos 1980

Atenta à MPB nos anos 1960, Galvão (1976 [1968]) fez uma leitura hoje clássica sobre seu repertório, frisando seu projeto informativo e participante que incorporou a evasão e a consolação mesmo sem voltar a falar de moça-flor-sol-barquinho-amor-dor. Ela viu em letras de autores populares – como Caetano Veloso, Chico Buarque, Edu Lobo, Geraldo Vandré e Gilberto Gil – uma mitologia na MPB dirigida a universitários interessados em canções sobre problemas sociais, políticos e econômicos. A MPB denunciava as desigualdades e, ao mesmo tempo, cantava sua utopia escapista: o “Dia que virá”.

Esse Dia, no seu olhar, dispensaria o ser humano de seu papel de sujeito da história, assumido pela figura mítica do Dia. “Trata-se, portanto, de uma proposta imobilista e espontaneísta. Imobilista porque prega os braços cruzados. Espontaneísta porque delega a ação ao Dia, essa abstração mitológica” (GALVÃO, 1976, p. 96). Tal Dia surge em canções como “Ponteio”, de Edu Lobo e Capinam (“Certo dia que sei por inteiro/ eu espero não vá demorar/ este dia estou certo que vem”) e “Vento de maio”, de Gilberto Gil e Torquato Neto, com sua proposta de ação metafórica (“Monte em seu cavalo baio/ que o dia já vai chegar/ vai romper o mês de maio/ não é hora de parar/ galopando na firmeza/ mais depressa vai chegar”). Em Caetano, o Dia seria da volta do nordestino à terra natal, trocando o mito coletivo por um apenas seu (“Eu não estou indo embora/ estou só preparando a hora/ de voltar”, em “Um dia”).

O mito do Dia daria origem ao mito da canção, em que o indivíduo faz do canto sua alternativa à ação. Dispensados de agir, teríamos três formas de

tomar o canto: como consolo (cantar enquanto O Dia não vem), divulgação (cantar para anunciar a todos que O Dia virá) e pensamento mágico (cantar para fazer O Dia vir). Essas finalidades se resumem à consolação.

Cada autor e cada ouvinte se consola com qualquer das três finalidades. Todas elas são nobres, fraternas e avançadas; consolar os que sofrem, anunciar o futuro, preparar o futuro. Assim, autor e ouvinte são reasssegurados de seu papel importante na história.

A canção da MMPB [moderna MPB] resulta, portanto, numa evasão à implicação pessoal de cada um na história. Em primeiro lugar, ela oferece a perspectiva dO DIA; em segundo lugar propõe-se a si mesma como solução. É uma canção que faz da canção um mito. Por isso, cantar é a única proposta que a canção da MMPB ousa fazer. (GALVÃO, 1976, p. 104)

Datada de 1968, a leitura de Galvão foi acurada para certo período da MPB, mas esse repertório veio a ter uma inflexão rumo à presentificação do Dia, que, como notou Aguiar (1994), praticamente coincidiu com o AI-5, de dezembro daquele ano. Três meses antes, Geraldo Vandré tinha instado à ação no refrão que virou símbolo da luta contra o regime militar (“Vem, vamos embora/ esperar não é saber,/ quem sabe faz a hora/ não espera acontecer”, em “Pra não dizer que não falei das flores”). Inspirado por Galvão, Aguiar viu o choque de duas noções de canção – as do anseio pelo *dia que virá*, como “Sabiá” (“Vou voltar, sei que ainda vou voltar”) e “Ponteio” (“Vou ver o tempo mudado/ e um novo lugar pra cantar”), projetando encontrar um paraíso perdido; e do *aqui e agora*, como “Pra não dizer...” (“Somos todos soldados armados ou não”) e “Alegria, alegria” (“Eu quero seguir vivendo, amor”).³

O rock, para Aguiar, despontou na década de 1980 praticamente sem rebeldia, com comportamento doce e sentimentalizado, ingênuo e descompromissado. Daí tomá-lo como diluído e inócuo:

Os conjuntos se ressentem da falta de um projeto, que nem a canção nem mais a época, ao que tudo indica, podem oferecer. A Bossa Nova era um

³ Para Aguiar, “Alegria, alegria” abria novo programa: o intencionalismo, frisando a realidade próxima e deixando-se entregar a anseios de um mundo moldado pela sociedade de consumo. Essa letra, a seu ver, atestaria uma MPB entregue à mídia e esvaziada de projetos. Na sua leitura, a MPB não avançou nos anos 1970 a reboque do debate entre a presença/falta de um engajamento antirregime nas vertentes personificadas em Chico Buarque e Caetano. As perspectivas distintas de Naves (2010, 2015) e Tatit (2004) relativizariam tal visão, como bem notou parecerista de *Interseções*.

projeto, a Música de Protesto também, assim como o Tropicalismo. Mas foram manifestações dos “anos dourados”. De lá para cá, a tônica é o esvaziamento e os músicos a mercê de uma única ideia, posta pela indústria cultural: o consumo. (AGUIAR, 1994, p. 153)

A falta de projeto condizia com a perspectiva do rock que, segundo Aguiar, nunca foi propriamente revolucionária, pois nunca propôs uma ruptura que não fosse logo absorvida pela sociedade de consumo. Para ele, a rebeldia desse estilo estava fadada ao fracasso desde o início. Essa crítica pautada numa visão de indústria cultural fiel às raízes do conceito difundiu-se ainda à época na voz de articulistas como Pinto (1983, p. 2), para quem “o rock tupiniquim não veio para ficar. É apenas uma jogada mercadológica. Como foi a Jovem Guarda”. Sua previsão não se confirmou e ainda se nota aquele rock em meios de comunicação e debates.

Na coleção “Decantando a República”, Jardim (2004) e Miranda (2004) lançaram outro olhar aos roqueiros e suas letras sobre o país. Jardim realçou a onipresença do “ruído do puro descontentamento” (2004, p. 58) e de tons descrentes, desiludidos e distópicos sobre a realidade nacional, que teve várias faces atacadas de forma irônica e direta. Miranda concluía que talvez não fosse exagero atribuir à transição democrática, na esfera da música popular, “uma tomada de consciência muito peculiar das nossas desilusões históricas, fincada que está na reflexão sobre as relações interpessoais e de poder no âmbito da vida cotidiana” (2004, p. 69). Para ele, o rock, o rap e mesmo nomes consagrados da MPB abriram perspectivas à cultura urbana, pois permitiram a emergência de vozes subalternas e situações de subalternidade antes recalçadas.

Nos anos 1980, os anseios e frustrações com a transição democrática deram o tom das percepções populares sobre a política e sociedade. Nos anos 1990, quando a democracia parecia nos eixos, sob vigência da atual Constituição e com a eleição presidencial direta, letras aludindo à política rarearam, no rock e outros gêneros. Para Edgar Scandurra, do Ira!, bandas de discurso mais militante deixaram de ter apelo porque as gravadoras queriam músicas de amor (PAIVA, NASCIMENTO, 2016). Em rádios e TVs, sertanejos e o axé viraram alvo de atenções. Segundo Clemente (*apud* PAIVA, NASCIMENTO, 2016, p. 205-6),

a chegada da democracia fez com que todo mundo desse uma relaxada. Estávamos cansados de guerra, todo mundo queria apenas enlouquecer um pouco sem compromisso. O hip-hop não baixou a guarda e foi

conquistando corações e mentes pela periferia da cidade, e muitos punks debandaram para o rap.

Tal período, não por acaso, remete ao dito “fim” da canção, ao qual Bacal (2021) articulou o início das bpm's, detectado a partir dos exemplos do funk carioca, do hip-hop paulista e do manguêbit no Recife.

Redemocratização como esperança

Em 1982, o festival Começo do Fim do Mundo foi uma vitrine a músicos com olhar oposto ao da geração anterior. Em vez da romantização da pobreza em canções de protesto de artistas egressos das classes médias, os punks queriam denunciar a exploração de trabalhadores como eles e suas famílias. O vocalista dos Inocentes, Clemente, destacou no “Manifesto punk”, na revista *Gallery Around*:

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): pintar de negro a asa branca, atrasar o trem das onze, pisar sobre as flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer. (CLEMENTE, 1982 *apud* PAIVA, NASCIMENTO, 2016, p. 99)

O manifesto atacava a MPB pela ideia de liberdade dita falsa. Os punks queriam ainda, nas palavras de Ariel, líder da banda Restos de Nada, “alguma proposta de luta para acabar com esse sistema podre, esse sistema que deixa a gente jogado assim ao lixo, nos deixa assim no fundo do poço do desespero” (ARIEL, 1983 *apud* MOREIRA, 2006). Raros ideólogos do punk, Clemente e Ariel divergiam sobre o arranjo ideal entre a música e a política, com Ariel ressaltando mais a luta política cara ao trotskismo em voga no movimento estudantil e Clemente desejando menos teses e mais rock. No livro de memórias *Meninos em fúria* (2016), escrito junto com Marcelo Rubens Paiva, Clemente afirmou ter visto o punk como vanguarda do levante revolucionário. “Somos a vanguarda revolucionária que vai derrubar a ditadura e o capitalismo através da nossa cultura (...) Vamos para a ação! A periferia

continua desunida, vamos uni-la; a ditadura não cai, vamos derrubá-la; o anarquismo não vinga, vamos à revolução total” (PAIVA, NASCIMENTO, 2016, p. 83). Em LP pioneiro, com músicas das bandas punks Inocentes, Cólera e Olho Seco, vê-se esse ideário em “Garotos do subúrbio” e “Pânico em SP” (ambas de Clemente). Aquela situava os tempos como de jovens com o afã de gritar sufocado e anseio de reagir à repressão, enquanto esta exibia bombeiros, exército e polícia chamados a conter um pânico difuso, mas com prontidão a atirar contrastando com a ignorância dos fatos.

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 viver (“Garotos do subúrbio”, GRITO SUBURBANO, 1982).

Todos armados até os dentes/ Todos prontos para atirar/ Havia o quê?// Pânico em SP [3 vezes]// Mas o que eles não sabiam/ Aliás o que ninguém sabia/ Era o que estava acontecendo/ O que realmente acontecia. (“Pânico em SP”, GRITO SUBURBANO, 1982).

Para Clemente, “éramos os arautos da revolução. Não medíamos consequências para falar sobre nada, depois que discursávamos não sobrava pedra sobre pedra, era terra arrasada. (...) Foram os punks que arrombaram a porta para a década de 1980 entrar” (PAIVA, NASCIMENTO, 2016, p. 107). A ruptura desejada pelos punks foi reivindicada por Ariel em “Esperança de liberdade” e “Rebeldia incontida”, compostas com Douglas na passagem dos anos 1970/80 e gravada no disco *Restos de nada* (1987).

Os tempos já não são os mesmos/ Hastearmos a bandeira da liberdade!// Lutamos pela vitória final/ O que estava enterrado virá à tona/ E a máscara dos injustos será arrancada/ Para o desfecho da grande farsa (“Esperança de liberdade”, RESTOS DE NADA, 1987).

Nossa rebeldia tem muita razão/ Os capitalistas querem nos sugar/ Temos que ter armas pra nos defender!/ Nos defender, ou morrer!/ [...] / Rebeldia incontida, rebeldia incontida (“Rebeldia incontida”, RESTOS DE NADA, 1987).

Em Brasília, Renato Russo, vocalista do Aborto Elétrico (1978-1982), trio punk na raiz do Capital Inicial e da Legião Urbana, depurou o discurso punk

que dizia pregar um mundo melhor como fizeram canções dos anos 1960, mas com fala agressiva:

Alguém pode passar o resto de sua via martelando a sua guitarra e dizendo que odeia todo mundo, mas não se esqueça: quando Johnny Rotten cantava “And I Don’t Care”, ele era a pessoa que mais se importava. E se não tivesse se importado tanto, não berraria daquele jeito. Isso eu sei porque a Legião Urbana usou o mesmo discurso punk no início. Uma coisa totalmente niilista, destrutiva e anarquista, mas que, no fundo, estava falando que queria paz e harmonia no mundo. Aconteceu que, na nossa cabeça, as pessoas dos anos 1960 tinham falado disso da maneira mais clara possível, através de flores e de amor. Não deu certo; então, vamos falar de outra maneira, mais dura. (RENATO RUSSO *apud* BRITO, 1989).

Se nas letras se lia desprezo ao país, nas entrelinhas ele o valorizava, em patriotismo implícito em meio a frustrações. Abusos policiais ecoaram, por exemplo, em “Veraneio vascaína”, gravada pelo Capital Inicial: “Porque pobre quando nasce/ Com instinto assassino/ Sabe o que vai ser quando crescer desde menino/ Ladrão pra roubar, marginal pra matar/ Papai, eu quero ser policial quando eu crescer” (CAPITAL..., 1986). Músicas assim atestam que essa geração do rock não aderiu ao silêncio corrente sobre certos temas. No repertório da Legião, Renato Russo atacou a tortura em “1965 (Duas tribos)”: “Cortaram meus braços/ Cortaram minhas mãos/ Cortaram minhas pernas/ (...)/ Podia ser meu pai/ Podia ser meu irmão” (LEGIÃO..., 1989).

A letra fechava na exaltação irônica “o Brasil é o país do futuro” emendada num desejo de “tudo pra cima”. A Lei da Anistia fixara silêncios sobre três temas, segundo Reis (2010): tortura e torturadores; o apoio da sociedade à ditadura; e projetos revolucionárias de esquerda. Ao menos o primeiro foi interpelado por “1965 (Duas tribos)” e “La Maison Dieu” (LEGIÃO..., 1997), que abre prometendo não revelar a “vinte mil soldados” o paradeiro de alguém e cita a tortura, o sumiço de inocentes e a indiferença à pátria. Para o eu-lírico, não era esquecível ou perdoável o terror da revolução e exército “de merda”, afinal “eu não anistiei ninguém”.⁴

O autoritarismo de agentes da lei foi acusado também pela Plebe Rude (1986) em “Proteção” (“A PM na rua, nosso medo de viver/ O consolo é que

⁴ Para uma análise mais detida dos olhares de Renato Russo e de Cazuza à redemocratização, ver Grangeia (2016). Abordo ainda um imaginário do Brasil entre roqueiros dos anos 1980/1990 em outro trabalho (GRANGEIA, 2018).

eles vão me proteger/ A única pergunta é: me proteger do quê?/ Sou uma minoria mas pelo menos falo o que quero apesar da repressão/ É para sua proteção”,⁵ pelos Paralamas do Sucesso (1986) em “Selvagem” (“A polícia apresenta suas armas/ Escudos transparentes, cassetetes/ Capacetes reluzentes/ E a determinação de manter tudo/ Em seu lugar”, 1986) e pelos Titãs (1986) em “Polícia” (“Dizem que ela existe pra ajudar/ Dizem que ela existe pra proteger/ Eu sei que ela pode te parar/ Eu sei que ela pode te prender”) e “Estado violência” (“Estado violência/ Estado hipocrisia/ A lei que não é minha/ A lei que eu não queria/ Meu corpo não é meu/ Meu coração é teu”) – ambas alusivas à prisão de Arnaldo Antunes e Tony Bellotto por porte de heroína. A conjuntura do país foi um fator para a rebeldia do disco *Cabeça Dinossauro*.

Havia o momento do Brasil que estava se desenhando muito problemático, uma ditadura militar ainda se desmanchando, a morte de Tancredo. O clima era de desilusão, um cenário de distopia. E havia também nosso momento como banda. (CHARLES GAVIN *apud* REIS, LICHOTE, 2016, p. 1).⁶

A frustração iria emergindo em setores da sociedade e do rock, sobrepondo as imagens da redemocratização como esperança – presente ainda quando travestida de niilismo, como tinha opinado Renato Russo – e desilusão, captável ora de forma mais implícita, ora mais tácita.

Redemocratização como desilusão

“Vem aí agora o primeiro show da democracia brasileira”, anunciou o apresentador do Rock in Rio, abrindo o 5º dia do festival, em 15 de março de 1985. Cada atração nacional quis reforçar que aquele dia prometia novos tempos – Tancredo Neves tinha acabado de ser eleito presidente, de forma indireta. A banda Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens levou ao palco uma grande bandeira do país (havia várias na plateia), Eduardo Dusek entrou numa

⁵ Philippe Seabra disse ter escrito a letra em cinco minutos em 25 de abril de 1984, dia da rejeição da emenda das Diretas Já. Policiais com submetralhadoras pararam o ônibus de uma excursão da turma dele por suspeitarem ser um piquete pela emenda. Cenas da blitz e a censura a notícias da votação na televisão o marcaram (SEABRA *apud* CARVALHO, 2011).

⁶ Por momento dos Titãs, leia-se a má promoção do disco anterior pela Warner, à qual Gavin atribuiu seu ceticismo pessoal com a música e a carreira e a raiva do mercado, da gravadora e do mundo.

lambreta gritando “Muda Brasil!”, e o vocalista do Barão Vermelho, Cazuza, se enrolou na bandeira e acabou “Pro dia nascer feliz” desejando “que o dia nasça lindo pra todo mundo amanhã... um Brasil novo, com a rapaziada esperta” (BARÃO VERMELHO, 1992). Três anos após enrolar-se na bandeira, Cazuza cuspiu na lançada pela prima em show no Canecão, do disco *Ideologia*, após a inflação voltar pós-fiasco do Plano Cruzado e depois de denúncias de corrupção e outras ilegalidades. No Rock in Rio: esperança. No Canecão: desilusão. Eis um tom não só de Cazuza.

Criticado na imprensa pelo cuspe na bandeira, ele fez uma carta, só conhecida após sua morte, na qual atacou a exclusão social incondizente com o lema do país presente na sua bandeira:

(...) Será que as pessoas não têm consciência de que o Vietnã é logo ali, na Amazônia, que as crianças índias são bombardeadas e assassinadas com os mesmos olhos puxados? Que a África do Sul é aqui, nesse apartheid disfarçado em democracia, onde mais de cinquenta milhões de pessoas vivem à margem do Ordem e Progresso, analfabetos e famintos?

Eu sei muito bem o que é a bandeira do Brasil, me enrolei nela no Rock'n'Rio junto com uma multidão que acreditava que esse país podia realmente mudar.

A bandeira de um país é o símbolo da nacionalidade para um povo.

Vamos amá-la e respeitá-la no dia em que o que está escrito nela for uma realidade. Por enquanto, estamos esperando. (CAZUZA *apud* O GLOBO, 1990).

Ao partir em carreira solo, Cazuza diversificara ritmos e passara a cantar críticas sociais e políticas, sob influência confessa de Renato Russo – sem “Que país é este” não haveria “Brasil”, como declarou, em outros termos, na TV (CAZUZA, 1988). Evitara questões coletivas por se ver apolítico e crer saber escrever só sobre seu mundo na zona sul carioca. O LP *Ideologia* (1988) tinha “Um trem para as estrelas”, primeira letra atenta a vidas distintas da sua e que cita uma esperança – “todos querem se dar bem” – e dá ênfase, contudo, a desilusões como a busca de rumo e os “salários de fome”.

O disco trazia ainda a música-título, que o autor julgava “meio amarga porque a gente achava que ia mudar o mundo mesmo e o Brasil está igual, a sociedade está igual, bateu uma enorme frustração” (*apud* MARQUES; ROCHA, 1988), e “Brasil”, retratando com indignação um país de exclusão e

falta de ética, mas clamando pelo amor à pátria, apesar do desencanto com os primeiros anos após o fim da ditadura.

Os meus sonhos foram todos vendidos/ Tão barato que eu nem acredito/
Eu nem acredito/ Que aquele garoto que ia mudar o mundo/ [Mudar o mundo]/
Frequenta agora as festas do grand monde (“Ideologia”, CAZUZA, 1988).

Não me convidaram/ Pra essa festa pobre/ Que os homens armaram pra
me convencer/ A pagar sem ver/ Toda essa droga/ Que já vem malhada
antes de eu nascer/ [...] Grande pátria desimportante/ Em nenhum
instante/ Eu vou te trair/ (Não vou te trair) (“Brasil”, CAZUZA, 1988).

Naquele 1988, quando o governo Sarney era ruim ou péssimo para 65% dos brasileiros e menos de 10% julgavam ótimo ou bom (DATAFOLHA, 1990), Cazuzza criou “O tempo não para”, em dia com uma realidade revoltante. “Considero ‘Ideologia’, ‘Brasil’ e ‘O tempo não para’ uma trilogia de Sarney ao PT no poder. É uma trilogia da esperança. Elas falam mais ou menos a mesma coisa – tem umas frases em que eu falo a mesma coisa de maneiras diferentes” (*apud* MAIA, 1989, p. 30). A eleição de Luiza Erundina levou o Partido dos Trabalhadores à Prefeitura de São Paulo. O cantor depois se diria criando com mais afirmação que negatividade.

A tua piscina tá cheia de ratos/ Tuas ideias não correspondem aos fatos/
O tempo não para/ [...] Te chamam de ladrão, de bicha, maconheiro/
Transformam o país inteiro num puteiro/ Pois assim se ganha mais
dinheiro (“O tempo não para”, CAZUZA, 1989)

Os Paralamas do Sucesso também cantavam o inconformismo com o país real, longe do idealizado, ainda que inicialmente com menos frequência do que temas íntimos como relacionamentos e autoidentidade. Daí letras de Herbert Vianna nessa década como “O beco”, com sua crítica à violência urbana, e “Perplexo”, com o drama do desemprego e hiperinflação.

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/ Nada mais me deixa
chocado, nada! (“O beco”, PARALAMAS..., 1988).

Desempregado, despejado, sem ter onde cair morto/ Endividado sem ter mais com que pagar/ Nesse país, nesse país, nesse país/ Que alguém te disse que era nosso// Mandaram avisar/ Agora tudo mudou/ Eu quis acreditar/ Outra mudança chegou// Fim da censura, do dinheiro/ Muda nome, corta zero/ Entra na fila de/ Outra fila pra pagar/ Quero entender/ Quero entender/ Quero entender/ Tudo o que eu posso/ E o que não posso (“Perplexo”, PARALAMAS..., 1989).

Planos econômicos de trocas de moeda e o fim (tardio) da censura eram citados como mudanças distintas das esperadas, como mais empregos e serviços públicos, promessas de líderes da dita “Nova República”. Versos como “Nada mais me deixa chocado, nada!” e “Outra mudança chegou” aludiam a expectativas não saciadas desde o fim da ditadura.

Essa frustração não destoou da cantada por roqueiros com origem no punk. A raiva inicial dos Inocentes e a vontade de que jovens da periferia tivessem voz (GRITO..., 1982) deu lugar à desilusão de “Pátria amada”, inspirada pelo fracasso do Plano Cruzado, e da música de trabalho do LP de 1989: “Promessas”, sobre o hiato entre o prometido ao povo e o recebido.

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, de quem você é afinal/ É do povo nas ruas? Ou do Congresso Nacional/ Pátria Amada, idolatrada, salve, salve-se quem puder! (“Pátria amada”, INOCENTES, 1987).

Boca calada, cabeça abaixada/ A mão calejada de quem trabalha e trabalha/ No rosto as marcas, lágrimas sinceras/ De quem acredita em promessas, promessas/ [...] Promessas são apenas promessas/ Promessas nada mais que promessas// Nada é o que a gente recebe/ Nada é o que a gente merece? (“Promessas”, INOCENTES, 1989).

Os Ratos de Porão compartilhavam a crítica dos Inocentes à política nos anos da Constituinte e gravaram sua paródia-crítica ao Plano Cruzado I, datado de 1986:

Planejaram febrilmente o Brasil ia mudar/ Congelaram a pátria amada/ Botaram as coisas no lugar/ Todo mundo, o mundo inteiro/ Essa farsa engoliu/ O povo se fodeu e o Brasil faliu// Deu tudo errado/ Plano furado// Eles não fraquejaram/ Prometeram que iam ver/ Uma desculpa nova e o plano refazer/ Refizeram a Constituinte com um grande bacanal/ Não rifaram o Brasil porque era ilegal (“Plano furado”, RATOS..., 1987).

Desilusão, traição e farsa eram entoadas em vozes graves e ritmo acelerado – tão veloz que dificultava entender alguns versos. A letra era tão ligada ao contexto nacional que não entrou em *Dirty and Aggressive*, versão em inglês do LP. O disco *Brasil* (1988) inclui “Plano Furado II”, que virou “Fucked Plan II” no álbum em inglês.

Hei, Ribamar/ Olhe só o que você fez/ Sua cabeça vai rolar/ Se der errado outra vez/ [...]/ Você não se arrependeu/ Daquela última vez/ O Brasil quase faliu/ E você quase morreu (“Plano furado II”, RATOS..., 1988).

No ABC paulista, os punks tinham emergido ao lado do movimento sindical, aderindo às primeiras greves contra a ditadura e tocando vestidos de metalúrgicos. A desilusão após a redemocratização foi cantada pelos Garotos Podres, que estrearam em show pelo fundo de greve do Sindicato dos Metalúrgicos de Santo André e que lançariam em 1988 o disco *Pior que antes*.

Nasceu num subúrbio operário/ De um país subdesenvolvido/ Apenas parte da massa/ De uma sociedade falida/ Submisso a lei injustas/ Que o fazem calar./ [...]/ Perdido no meio da massa/ Apenas caminhando/ No compasso de seus passos/ Seu grito de ódio/ Ecoa pelo espaço// Sem esperança de uma vida melhor/ Pois os parasitas sugam o seu suor. (“Subúrbio operário”, GAROTOS..., 1988)

No disco *Canções para ninar* (1993), há chamados à revolução nas letras de “Rock de subúrbio” (“Quero ver em cada garagem da periferia/ Pulsar o ritmo da revolta/ Queremos subverter a ordem burguesa/ Que existe na música e na arte”, de Mauro e Mau) e “Fuzilados da CSN” (“Mas por mais rosas que os poderosos matem/ Nunca conseguirão deter/ A Primavera/ Pois o futuro vos pertence”, de Mau, Ciro e Darwin). Tal música foi dedicada aos três metalúrgicos mortos pelo Exército ao reprimir uma greve na CSN em 1988.

Uma rara banda punk fora do eixo São Paulo-Brasília com projeção foi a baiana Camisa de Vênus, que em 1987 gravou seu retrato desiludido do Brasil:

Aqui não tem problema, só se você quiser/ Este é o país do futuro, tenha esperança e fé/ Todo dia lhe oferecem, sempre o melhor negócio/ Vão levar a sua grana, vão lhe chamar de sócio/ Vai ficar tudo bem, acredite em mim, meu filho/ A gente aumenta o seu salário, dispara o gatilho/ Aí, pra que você não reclame, e também pra que não esqueça/ Dispararam o tal do gatilho, em cima da sua cabeça/ Nós vamos outra

vez, pro fundo do buraco/ Você não tem vergonha, e eu já não tenho saco/ E vamos outra vez, pro fundo do buraco/ Você não tem vergonha, e eu já não tenho saco (“O país do futuro”, CAMISA..., 1987).

O vocalista Marcelo Nova já tinha expressado uma insatisfação com o estado do país que era corrente entre essa geração do rock e a população brasileira em geral.

O problema é que a face política do país é a mesma há décadas! Hoje o nosso presidente José Sarney se diz porta-voz de uma Nova República. Se nós não tivermos a memória muito curta, a gente vai ver que há dois anos este mesmo personagem era presidente do partido do governo, dos militares! E está muito engraçado. Um outdoor de Paulo Maluf metendo paranoia na cabeça da população: que precisa de segurança, que assassino tem de ir para campo de concentração. Quer dizer: isso é o quê? É a paranoia de um povo subdesenvolvido culturalmente também. Então parece que a solução é a repressão, é a paranoia, é a porrada. Vai ter Rota rodando 24 horas por dia, todo mundo de metralhadora na mão. E essa é a base de uma campanha eleitoral para governador do maior Estado do país. E isso é tenebroso! Todo mundo sabe. O que aconteceu com o Abi-Ackel, pelo amor de Deus? Contrabandista, provado. Ele está em cana, está na detenção? (MARCELO NOVA *apud* ENCARNAÇÃO, 2016, p. 201)

Outra cria do punk, a Legião Urbana cantou um país motivo de vergonha, “piada no exterior”. Composta em 1978, “Que país é este” tardou a ser gravada porque, como disse Renato Russo no encarte do disco de 1987, “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” (LEGIÃO..., 1987).

Nas favelas, no Senado/ Sujeira pra todo lado/ Ninguém respeita a Constituição/ Mas todos acreditam no futuro da nação/ [...] 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 leilão (“Que país é este”, LEGIÃO..., 1987).

O desabafo anticorrupção seguia atual e foi o maior hit brasileiro nas rádios de 1987. O verso “Que país é este” ganharia ao vivo a réplica “é a porra do Brasil”, cantada em coro em reação em dia com o estado do país e seu povo. No encarte, o autor notou que “nosso país iria crescer e mudar para melhor, e todos

acreditaram. Até aí morreu o Neves (trocadilho imperdoável, mas necessário) e cantar que ‘temos todo o tempo do mundo’, porque ‘somos tão jovens’ lembra um tempo distante, um tempo perdido mesmo” (LEGIÃO, 1987). Ele ironizava críticas a um suposto apoliticismo de sua geração: “Dizem que não temos caráter. Crescemos em meio a uma ditadura, vendo National Kid e os Três Patetas. Como eles querem que eu saiba o que foi a Coluna Prestes etc? Quer dizer: nega-se o alimento para uma pessoa e depois reclama que a pessoa é malnutrida” (RENATO RUSSO *apud* DOMINGOS, 1990, p. 58).

O desalento com a transição democrática sobressaía em “Metal contra as nuvens” e seu desabafo sobre o herói idealista deslocado numa terra problemática, alusiva ao torpor coletivo nos anos Collor, e no manifesto “Perfeição”.

Quase acreditei na sua promessa/ E o que vejo é fome e destruição/ Perdi a minha sela e a minha espada/ Perdi o meu castelo e minha princesa (“Metal contra as nuvens”, LEGIÃO..., 1991).

Vamos celebrar os preconceitos/ O voto dos analfabetos/ Comemorar a água podre/ E todos os impostos/ Queimadas, mentiras e sequestros/ Nosso castelo de cartas marcadas/ O trabalho escravo/ Nosso pequeno universo/ Toda hipocrisia e toda a indiferença/ Vamos celebrar epidemias:/ É a festa da torcida campeã. (“Perfeição”, LEGIÃO..., 1993).

Outras perspectivas da desilusão foram cantadas pelo RPM em “Juvenilia”, com uma vontade do autoexílio e a frustração de ver uma terra linda sujeita a espoliadores que a tornam indigna, e em “Revoluções por minuto”, onde o país é associado com uma sensação de vazio:

Sinto um imenso vazio e o Brasil/ Que herda o costume servil/ Não serviu para mim/ [...] Parte o primeiro avião/ E eu não vou voltar/ E quem vem para ficar/ Para cuidar de ti/ Terra linda/ Sofre ainda a vinda de piratas/ Mercenários sem direção (“Juvenilia”, RPM, 1985).

Sinais de vida no país vizinho/ Eu já não ando mais sozinho/ Toca o telefone, chega um telegrama enfim/ Ouvimos qualquer coisa de Brasília/ Rumores falam em guerrilha/ Foto no jornal/ Cadeia nacional// Viola o canto ingênuo do caboclo/ Caiu o santo do pau oco (“Revoluções por minuto”, RPM, 1985).

Versos de desencanto também foram irradiados a partir de Porto Alegre, onde os Engenheiros do Hawaii expressaram horizontes sem esperança em

letras como “Fé nenhuma”. Segundo o release do disco *Longe demais das capitais* (1986), “são doze faixas e o resumo de dois anos de asfalto pelo Sul do Brasil. Um país à parte, vivendo entre leis do passado e a ausência do futuro” (apud ENCARNAÇÃO, 2016, p. 204).

Você quer me pôr no agito/ No movimento estudantil/ Mas eu não acredito/ No futuro do Brasil// Eu não vou morrer de fome/ Eu não vou morrer de tédio/ Eu não vou morrer pensando/ Qual seria o remédio// Sei de cor seus comentários/ Sobre o mal da alienação/ Mas eu não vivo de salário/ Eu não vivo de ilusão// Não levo fé nenhuma em nada!/ Não levo fé nenhuma em nada! (“Fé nenhuma”, ENGENHEIROS, 1986).

“Fé nenhuma” mostrou, na leitura de Encarnação (2016, p. 203-204), que “os ‘filhos da ditadura’ não tinham e nem viviam de ‘ilusões’ políticas, bem como o discurso sobre engajamento, via movimento estudantil, não atraía boa parte da juventude universitária, como boa parte dos roqueiros oitentistas que frequentaram curso superior”. As pinceladas políticas do disco se irmanavam com referências literárias e com a autoafirmação e outros temas íntimos.

Os Titãs, por sua vez, perguntavam num refrão do disco de 1987: “Quem quer manter a ordem?/ Quem quer criar desordem?”. Na falta de respostas, referiam-se a um povo à margem das decisões públicas, a uma nação que era uma “loucura”, com preços sem controle e carros de polícia queimados por uma multidão enfurecida, e aos governantes de sempre:

Mais uma briga de torcidas/ Acaba tudo em confusão/ A multidão enfurecida/ Queimou os carros da polícia/ Os preços fogem do controle/ Mas que loucura está nação/ [...] 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 pôr na máquina do estado. (“Desordem”, TITÃS, 1987).

Esse desencanto com o país marcou outras letras desse disco, como “Lugar nenhum” (“Não sou brasileiro/ Não sou estrangeiro/ (...)/ Nenhuma pátria me pariu”, Bellotto, Fromer, Gavin, Britto e Antunes) e “Comida” (“A gente não quer só comida/ A gente quer comida/ Diversão e arte”, Fromer, Britto, Antunes). A popularidade desta a alçou a slogan de protestos estudantis e fez Dapieve (1995, p. 101) vê-la como “uma neocanção de protesto, sem o culto à miséria que caracterizava as antigas”. Os Titãs cantavam ironia, desprezo,

desencanto e horror ao país. Como notou o poeta Paulo Leminski no release do disco de 1987, “os Titãs é o que restou do rock, suas letras são o que restou de um país falido, um vice-país, vice-governado, vice-feliz, vice-versa” (LEMINSKI *apud* DAPIEVE, 1995, p. 101). Era óbvia a alusão ao vice-presidente eleito por políticos e que assumiu o Palácio do Planalto.

A referência mais clássica do rock à eleição indireta tinha partido, contudo, do Ultraje a Rigor, outra banda paulistana: “A gente não sabemos escolher presidente/ A gente não sabemos tomar conta da gente/ [...] / Inútil! A gente somos inútil!” (“Inútil”, ULTRAJE..., 1983). O *hit* remetia à declaração de Pelé de que brasileiros não sabiam votar e se tornou uma das trilhas das manifestações de rua pelas Diretas Já.

A TV tocava ‘Coração de estudante’, de Milton Nascimento, como o hino da campanha das diretas. Mas, na prática, era ‘Inútil’. Só que ‘Inútil’ incomodava, porque ia fundo na ferida. Temos a mania de colocar a culpa nos políticos, mas ‘Inútil’ dizia que a coisa dependia do povo, dependia do outro brasileiro, de outro cara que *nós* colocássemos lá. (ROGER *apud* ALEXANDRE, 2013, p. 184)

Outras letras da banda atestam o quanto ela se importava com os problemas do país, como “Prisioneiro”, que a Censura a princípio tinha vetado ser gravada com a letra original.

Com tanta gente roubando ninguém vai me dedar/ Sigo tranquilo no meio ninguém vai me pegar/ 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 pra todos ninguém irá tentar/ Me tirar o apoio e a posição/ Me colocar enfim numa prisão (Maurício, Roger Moreira, “Prisioneiro”, *Sexo!!*, 1987)

Discussão e considerações finais

Revisitar álbuns e personagens do rock no Brasil dos anos 1980 é um meio de percorrer não só uma trilha musical familiar a gerações de brasileiros. É uma oportunidade de reconstituir parte da trilha de um país e seu tempo. Décadas antes, bossa novistas e tropicalistas musicaram o otimismo dos anos JK e o choque pelo autoritarismo a partir de 1964. Desta vez, anseios e frustrações com a transição democrática deram o tom das letras de roqueiros com percepções sociais e políticas então em circulação. Tal como pesquisas de opinião e outras

fontes, a música popular ofereceu via fértil que, tempos depois, permite captar imaginários da redemocratização.

Os roqueiros atribuíram dois significados à retomada da democracia: esperança, ligada sobretudo à expectativa de virar a página do autoritarismo oficial, e desilusão, remontando a promessas não concretizadas de lideranças da dita Nova República. Aquela geração do rock verbalizou ao microfone, nos anos 1980, duas percepções da redemocratização que acompanharam o desenrolar dessa transição – antes dela, esperança (muitas vezes com nítidos matizes de raiva); depois dela, desilusão. Por mais que esse imaginário se apresente de forma predominante, notam-se variações nas visões sobre patriotismo (ora exaltação, ora indignação) e ideologia (menos ou mais pró-revolução, por exemplo), e continuidades, como a recusa do autoritarismo, vocalizada sobretudo pelos punks.

É útil recuar ao cancionário dos anos pré-AI-5 e buscar aproximações e afastamentos frente ao imaginário posterior. O mito do “Dia que virá” e imagens do canto como consolo (cantar até o Dia vir), divulgação (cantar para anunciar a vinda do Dia) ou pensamento mágico (cantar para fazer o Dia vir) teriam traços de continuidade no discurso de bandas punks paulistanas, entre outras. Basta ler o chamado à revolução entre os Inocentes, Restos de Nada e Garotos Podres, por exemplo, que, diferentemente da leitura de Galvão sobre a MPB, não tinham no canto um consolo à disposição – transpareciam nos versos (e nas declarações públicas desses roqueiros) expressões sobretudo de indignação (inicialmente mais esperançosa; depois, mais desiludida). Logo, essa indignação transita do que não se tem – vide ampla gama de direitos – para o que não se obtém (ex.: poder de compra não refém da inflação). Até havia consolo, divulgação e/ou pensamento mágico – mais como resquício do que essência.

Pode-se dizer que 1985 viu a chegada de certo Dia (não necessariamente o visado nos anos 1960, por certo). E esse marco temporal, a julgar pelas letras ora analisadas, delimitou – grosso modo, ressalte-se, pois continuidades convivem com rupturas – uma mudança de tom nas percepções da democracia plasmadas no rock. A leitura de Aguiar (1994) que distinguiu o cancionário sessentista entre “anseio pelo *dia que virá*” e canções “do *aqui e agora*” tem pontos de aproximação ao repertório oitentista; a presente análise corroborou ainda apontamentos de Jardim (2004) e Miranda (2004).

O reconhecimento de um imaginário musical – e popular – no qual esperança e desilusão se sucedem e no qual persistem mitos como o “Dia que virá” não permite antever trilhas sonoras futuras. Porém, pode ter grande valia

por reconstituir percepções outrora correntes da transição democrática e, a partir desse quadro, fazer pensar que outras imagens menos polarizadas tendem a ser bem-vindas até por denotarem olhares mais maduros para virtudes e vícios da democracia.

Referências

- AGUIAR, Joaquim Alves de. (1994). Panorama da música popular brasileira: da Bossa Nova ao rock dos anos 80. In: SOSNOWSKI, Saúl; SHWARTZ, Jorge (org.). *Brasil: o trânsito da memória*. São Paulo, Edusp.
- ALEXANDRE, Ricardo. (2014). *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. 2 ed. Porto Alegre, Arquipelago Editorial.
- ALMUDENA, Celia. (1986). Podres. *Trip*. Dez. 1986. p. 82-83.
- BACAL, Tatiana. (2021). Sonidos en tensión: del Brasil nación a la globoperiferia. In: ULIANO, Rodolfo; BOIX, Ornela (coord.) *La cultura como dimensión transversal de lo social: objetos, conceptos y debates actuales acerca de los mundos del arte contemporáneos* <ePub>. La Plata, Biblos/Clacso, p. 79-95.
- BAHIANA, Ana Maria. (2003). Eu em noites de Sol [1975]. In: PASSOS, Sylvio. *Raul Seixas por ele mesmo*. São Paulo, Martin Claret, p. 11-29.
- BRYAN, GUILHERME. (2004). *Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira nos anos 80*. Rio de Janeiro: Record.
- BRITO, Hagamenon. (1989). Legião Urbana. *A Tarde*. Salvador.
- CALADO, Carlos. (1997). *Tropicalália: a história de uma revolução musical*. Rio de Janeiro, 34.
- CARLOS, Erasmo. (2015). Entrevista. *Áudio Retrato*. Bis.
- CARVALHO, Vladimir (dir.). (2011). *Rock Brasília: era de ouro*. Doc. 111 min. Brasil, Downtown.
- CAZUZA. (1988). Entrevista. *Cara a cara*. 6/12/1988. Bandeirantes.
- DAPIEVE, Arthur. (1995). *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*. Rio de Janeiro, 34.
- DATAFOLHA. (1990). *Avaliação governo José Sarney*. Disponível em: <http://media.folha.uol.com.br/datafolha/2013/05/02/ava_pres_01031990.pdf> Acesso em: 1- abr. 2021.
- DOMINGOS, Denise. (1990). Quando o artista faz sucesso fica sempre devendo. *Amiga*. p. 58.
- ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. (2016). “Eu não acredito no futuro do Brasil”: rock e política no Brasil dos anos 1980. *Albuquerque: revista de História*. v. 8, n. 15. p. 190-208.
- FRIEDLANDER, Paul. (2002). *Rock and roll: Uma história social*. Rio de Janeiro, Record.
- GALVÃO, Walnice Nogueira. (1976). MMPB: uma análise ideológica. In: *Saco de gatos: ensaios críticos*. 2 ed. São Paulo: Duas Cidades.
- GRANGEIA, Mario Luis. (2016). *Brasil: Cazusa, Renato Russo e a transição democrática*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.

- (2018). Pátria amada, não idolatrada: o Brasil no rock dos anos 1980/1990. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucília de Almeida Neves (org.). *O tempo da Nova República: da transição democrática à crise política de 2016* (coleção O Brasil Republicano, v. 5). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira. p. 353-387.
- JARDIM, Eduardo.
(2004). Que país é este. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EINSENBURG, José (org.). *Decantando a República: retrato em preto e branco da nação brasileira*. v. 2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, São Paulo, Fundação Perseu Abramo. p. 45-59.
- MAIA, Sônia.
(1989). Cazuza: um fim de semana no antro dos exagerados. *Bizz*. n. 44. p. 28-32.
- MARQUES, Carlos José; ROCHA, Eduardo Fonseca da.
(1988). Eu vou bem. O Brasil vai mal. *IstoÉ*. p. 3.
- MIRANDA, Wander Melo.
(2004). Brutalidade jardim: tons da nação na música brasileira. In CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Heloisa; EINSENBURG, José (org.). *Decantando a República: retrato em preto e branco da nação brasileira*. v.2. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, São Paulo, Fundação Perseu Abramo. p. 61-72.
- MORAES, J. G. V. de.
(2000). História e música: canção popular e conhecimento histórico. *Revista Brasileira de História*. v. 20, n. 39, p. 203-221.
- MOREIRA, Gastão (dir.).
(2006). *Botinada: a origem do punk no Brasil*. Doc. 110min. Brasil, ST2.
- NAPOLITANO, Marcos.
(2002). *História & música*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.
- NAVES, Santuza Cambraia.
(2001). *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar.
(2010). *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira.
- (2015). *A canção brasileira: leituras do Brasil através da música*. Rio de Janeiro: Zahar.
O GLOBO.
(1990) "O Vietnam da Amazônia". *O Globo*. Segundo Caderno, 16/07. p. 1.
- PAIVA, Marcelo Rubens; NASCIMENTO, Clemente Tadeu.
(2016). *Meninos em fúrias: e o som que mudou a música para sempre*. Rio de Janeiro: Alfaguara.
- PINTO, José Nêumanne.
(1983). O atual "rock" brasileiro é um produto artificial. *Jornal do Brasil*. Caderno B, 25/10. p. 2.
- REIS, Daniel Aarão.
(2010). Ditadura, anistia e reconciliação. *Estudos Históricos*. vol. 23, n. 45, p. 171-186.
- REIS, Luiz Felipe; LICHOTE, Leonardo.
(2016). Peça e livro celebram os 30 anos de 'Cabeça dinossauro', dos Titãs. *O Globo*. Segundo Caderno. 20/10/2016. p. 1.
- RIDENTI, Marcelo.
(2000). *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro, Record.
- TATIT, Luiz.
(2004). *O século da canção*. Cotia, Ateliê Editorial.
- TINHORÃO, José Ramos.
(1986). *Pequena história da música popular: da modinha ao tropicalismo*. São Paulo, Art Editora.
- Discografia**
- BARÃO VERMELHO.
(1992). *Ao vivo no Rock in Rio*. Rio de Janeiro: Som Livre. 1LP.
- CAMISA DE VÊNUS.
(1987). *Duplo sentido*. São Paulo: WEA. 2 LPs.
- CAPITAL INICIAL.
(1986). *Capital Inicial*. Rio de Janeiro: PolyGram. 1 LP.

- CAZUZA.
(1988). *Ideologia*. Rio de Janeiro: PolyGram. 1 LP.
- (1989). *O tempo não pára*: ao vivo. Rio de Janeiro: PolyGram. 1 LP.
- ENGENHEIROS DO HAWAII.
(1986). *Longe demais das capitais*. São Paulo: RCA Victor. 1 LP.
- GAROTOS PODRES
(1988). *Pior que antes*. Araraquara: Continental. 1 LP.
- (1993). *Canções para ninar*. São Paulo: Radical Records. 1 LP.
- GRITO SUBURBANO (Cólera, Inocentes, Olho Seco).
(1982). *Grito suburbano*. São Paulo: Punk Rock. 1 LP.
- INOCENTES.
(1987). *Adeus Carne*. Rio de Janeiro: Warner. 1 LP.
- (1989). *Inocentes*. Rio de Janeiro: Warner. 1 LP.
- LEGIÃO URBANA.
(1987). *Que país é este 1978/1987*. Rio de Janeiro: EMI. 1 LP.
- (1989). *As quatro estações*. Rio de Janeiro: EMI. 1 LP.
- (1991). *V*. Rio de Janeiro: EMI. 1 LP.
- (1993). *O descobrimento do Brasil*. Rio de Janeiro: EMI. 1 LP.
- (1997). *Uma outra estação*. Rio de Janeiro: EMI. 1 LP.
- PARALAMAS DO SUCESSO, OS.
(1986). *Selvagem?* Rio de Janeiro: EMI. 1 LP.
- (1988). *Bora Bora*. Rio de Janeiro: EMI. 1 LP.
- (1989). *Big Bang*. Rio de Janeiro: EMI. 1 LP.
- PLEBE RUDE.
(1986). *O concreto já rachou*. Rio de Janeiro: EMI. 1 EP.
- RATOS DE PORÃO.
(1987). *Cada dia mais sujo e agressivo*. Belo Horizonte: Cogumelo. 1 LP.
- (1988). *Brasil*. São Paulo: Eldorado. 1 LP.
- RAUL SEIXAS.
(1980). *Abra-te Sésamo*. Rio de Janeiro: Columbia. 1 LP.
- RESTOS DE NADA.
(1987). *Restos de nada*. São Paulo: Devil Discos. 1 LP.
- RPM.
(1985). *Revoluções por minuto*. Rio de Janeiro: Epic/CBS. 1 LP.
- TITÃS.
(1986). *Cabeça Dinossauro*. São Paulo: WEA. 1 LP.
- (1987). *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*. São Paulo: WEA. 1 LP.
- ULTRAJE A RIGOR.
(1983). *Inútil/Mim quer tocar*. São Paulo: WEA. 1 EP.
- (1987). *Sexo!!*. São Paulo: WEA. 1 LP.

Recebido em

abril de 2021

Aprovado em

agosto de 2022