



*Da esperança equilibrista à sujeira
para todo lado:*



Legião Urbana, Ultraje a Rigor, Taiguara e Elis Regina. Montagem (fotografias).



*um passeio por canções de engajamento político
– MPB e BRock (1970-1987)*

Fernando Muratori Costa

Doutorando em História pela Universidade Federal Fluminense (UFF). Professor da Universidade Federal do Piauí (UFPI). nando_muratori@hotmail.com

Da esperança equilibrista à sujeira para todo lado: um passeio por canções de engajamento político – MPB e BRock (1970-1987)

From the tightrope walker hope to filthhitting the fan: wandering through politically engaged songs –MPB and BRock (1970-1987)

Fernando Muratori Costa

RESUMO

Este trabalho focaliza três canções política e socialmente engajadas do rock nacional dos anos 1980: “Que país é esse”, da Legião Urbana, “Inútil”, do Ultraje a Rigor, e “Selvagem”, dos Paralamas do Sucesso. Num momento em que a censura não mais vivia seus dias de “áureos”, elas trazem uma linguagem explícita e feroz – debochada, ainda, no caso da segunda – para denunciar os problemas enfrentados pelo Brasil, que se tornaram muito claros após o fim da ditadura civil-militar. Analisei ainda, como traço comparativo, três canções social e politicamente engajadas do período ditatorial em questão – “Que as crianças cantem livres”, de Taiguara, “Apesar de você”, de Chico Buarque, e “O bêbado e a equilibrista”, de João Bosco e Aldir Blanc, na versão de Elis Regina. O principal foco do estudo comparativo entre as três últimas e as três primeiras é a ideia de horizonte de expectativa e espaço de experiência, sobretudo em relação à projeção de futuro dos dois grupos. A MPB acena com um futuro redentor de um presente corrompido, enquanto o rock já está “no futuro” e grita que ele não é nem de longe o que se prometeu.

PALAVRAS-CHAVE: Rock nacional; MPB; crítica.

ABSTRACT

This article focuses on three politically and socially engaged songs from 1980s' Brazilian national rock: “Que país é esse”, by Legião Urbana, “Inútil”, by Ultraje a Rigor, and “Selvagem”, by Paralamas do Sucesso. These are three songs which, as censorship was already (almost) dead, resort to an explicit and fierce language – and also mockery, in the second case – to expose the problems Brazil faced, which became crystal clear after the civil-military dictatorship ended. For comparison, I also analyse three socially and politically engaged songs dating back from the same dictatorial period – “Que as crianças cantem livres”, by Taiguara, “Apesar de você”, by Chico Buarque, and “O bêbado e a equilibrista”, by João Bosco and Aldir Blanc, sung by Elis Regina. The comparison between the three former and the three latter hinges mainly on the idea of horizon of expectation and space of experience, particularly as to the idea of future in both groups. While MPB shows a future that redeems from a corrupted present, rock n roll is already in “the future” and yells that it is not even close to what was promised.

KEYWORDS: National rock; MPB; criticism.



Os anos 1980 representaram uma década de significativos acontecimentos e reviravoltas em diversos aspectos da vida do brasileiro. A longa trajetória de decadência da ditadura civil-militar estava, enfim, terminando e o Brasil se via na difícil missão de construir um regime de-

mocrático após vinte e um anos com a participação política esvaziada. A censura já não era mais uma grande preocupação, embora ainda existisse, como um fantasma de tempos sombrios pregando peças e reavivando traumas. A marcha rumo à democracia não parecia mais passível de ser revertida, apesar da resistência dos militares em abrir mão do poder estatal. Os movimentos populares em prol da participação política estavam se tornando cada vez mais frequentes, a oposição se mostrava cada vez mais ruidosa e granjeava mais representantes no Congresso Nacional e no colégio eleitoral. No meio desse cenário, as eleições diretas para prefeitos de capitais e governadores voltaram, mas, para votar diretamente para presidente, o Brasil ainda se teria que esperar. A emenda Dante de Oliveira pró-eleições diretas foi rejeitada no Congresso Nacional, em que pese a boa votação alcançada por ela. Tudo isso mexeu com a sensibilidade político-cultural brasileira.

Manifestava-se um forte apelo da sociedade por participação política. E, como a música é algo que se desenvolve isolado da vida social, muito pelo contrário, mantém com ela uma relação simbiótica, é necessário observar que esse foi um momento de expressiva transformação no campo da música nacional. A própria MPB, com os novos artistas que surgiam, passava por reconfigurações, com a utilização cada vez mais frequente e menos “culpada” de elementos de *rock*, *soul*, *funk* e outras vertentes estrangeiras, e com as letras cada vez mais diretas, menos cifradas, pois a censura já era, àquela altura, como dito, praticamente um fantasma que eventualmente ainda teimava em realizar aparições assombrosas, mas sem impor maiores empecilhos à produção cultural. Na realidade, é como se o próprio novo cenário político-cultural demandasse um novo *ethos* musical brasileiro, que não chegava necessariamente a negar o anterior, porém não queria tampouco permanecer preso por inteiro a ele:

Se a “canção dos anos de chumbo” foi, marcadamente, uma canção que sublimou a experiência do medo e do silêncio diante de um autoritarismo triunfante na política, a “canção da abertura” será marcada pela tensão entre o imperativo conscientizante da esquerda e a expressão de novos desejos e atitudes dos setores mais jovens da classe média. A ansiedade coletiva por uma nova era de liberdade, todavia, ainda não havia chegado, transformando-se em iminência, experiência-limite entre dois impulsos nem sempre conciliáveis na tradição crítica: o ético-político e o erótico. A era de violência extrema havia passado, mas a era de liberdade ainda não havia começado.¹

Diante disso preponderava um clima de ambiguidade nesse momento de transição. Uma breve era de liberdade negativa, em que se ansiava por uma liberdade positiva², que estava sendo conquistada a prestações. Por outro lado, a primeira metade dos anos 1980 trouxe consigo uma crise econômica fulminante: “O colapso total da estratégia de crescimento esboçada no III Plano de Delfim foi confirmado em 1982. Não cabia mais ao Brasil “escolher” ou “recusar” uma recessão. Em fins de 1982 a necessidade de evitar a inadimplência externa suplantou todas as demais metas econômicas. PIB, produção industrial, emprego, bem-estar social, tudo ficou subordinado à descoberta de dólares para pagar os juros da dívida”.³

Refém do FMI e, portanto, tendo que se submeter às suas ortodoxas medidas de austeridade econômica para aumentar a arrecadação da União e garantir o pagamento da dívida externa, sob pena de não conseguir crédito no mercado internacional, o governo iniciou cortes em diversos setores,

¹NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975-1982). *Estudos Avançados*, v. 24, n. 69, São Paulo, 2010, p. 391.

²Para uma maior discussão sobre liberdade negativa e liberdade positiva, ver SKINNER, Quentin. *Liberdade antes do liberalismo*. São Paulo: Editora Unesp, 1999.

³SKIDMORE, Thomas E. *Brasil: de Castelo a Tancredo, 1964-1985*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988, p. 458.

⁴ *Ibidem, ibidem*, p. 459-464.

⁵ MIDANI, André. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008, p. 199.

⁶ BARCINSKI, André. *Pavões misteriosos: 1974-1983: a explosão da música pop no Brasil*. São Paulo: Três Estrelas, 2014, p. 206.

como no crédito para a indústria de bens de capital e no orçamento das empresas estatais. A inflação disparou, chegando a 211% em 1983. Essa conjuntura econômica acarretou muitos problemas: as autoridades brasileiras reduziram drasticamente as importações, o que gerou dificuldades de manutenção de equipamentos da indústria e descompassos em relação à absorção de novas tecnologias; as universidades federais sofreram severos cortes orçamentários; um número não desprezível de empresas foi à falência e o desemprego aumentou de forma assustadora.⁴ A recessão na qual o Brasil mergulhou não ficou restrito apenas ao âmbito macroeconômico. Ela estimulou a contenção de consumo, atitude suficiente para colocar em crise o mercado fonográfico – afinal, comprar discos não era exatamente uma prioridade do brasileiro em um momento como esse. Isso obrigou as grandes gravadoras a procurar saídas para tal situação:

*Era [...] o prenúncio simbólico da derrocada da minha companhia [Warner] no Brasil, que se estenderia por três longos anos... Surgia uma crise econômica mundial de grandes proporções, que pioraria, e muito, no Brasil, por causa do fracasso de mais um plano econômico que assolava o país ciclicamente. Duas crises simultâneas com efeito cumulativo foram fatais para a nossa economia. De repente, o mercado de discos, que vinha crescendo ao ritmo de 10% ao ano, caiu repentinamente em 30%. Na Warner, havíamos previsto um crescimento, naquele ano, de uns 20%. E ficamos 50% abaixo das nossas previsões.*⁵

Diante dessa crise, as gravadoras brasileiras – ou estrangeiras que atuavam no Brasil, como era o caso da Warner – se viram na contingência de tomar uma série de medidas para, pelo menos, evitar prejuízos maiores. Assim, até que houvesse uma saída mais segura, correr riscos não era uma opção, o que fez com que os investimentos se voltassem para o que pudesse obter retorno certo: nada de experimentalismo. De acordo com André Barcinski, isso pode ter sido um dos fatores que “freou a criatividade” da MPB, cujos nomes consagrados passaram um tempo fora da cena ou passaram a aparecer dentro de um contexto mais *pop*, mais direcionado para o consumo de massa:

*Raul Seixas, o guru da contracultura, que havia desafiado a sociedade careta dos anos 1970, aparecia na Globo cantando o tema do programa infantil Plunct, plact, zuuum. Tim Maia, Gal Costa e Fagner gravaram músicas de Sullivan e Massadas. Djavan cantou com o Balão Mágico. Fafá de Belém gravou medleys de lambadas. Roberto Carlos fez música em homenagem aos caminhoneiros. Caetano Veloso gravou “Amanhã”, de Guilherme Arantes. Gilberto Gil fez discos pop/new wave, incluindo um dedicado a Ritchie (Raça humana, de 1984) e vendeu a faixa “Índigo blue” para um comercial de jeans. [...] É justo dizer que o trabalho desses artistas “piorou” nos anos 1980? Será que eles acordaram, na primeira manhã da nova década, menos talentosos do que na década anterior? Ou simplesmente se viram inseridos em uma indústria musical diferente, na qual a liberdade artística dera lugar a um controle mais rígido por parte das gravadoras e onde o risco do novo havia sido substituído pela segurança de fórmulas já testadas?*⁶

Foi nesse momento crítico para o mercado fonográfico nacional que os empresários da música resolveram buscar alternativas, algo novo que pudesse ser transformado em produto de amplo consumo. André Midani, então produtor responsável pela gravadora Warner no Brasil, conta que,

após a descoberta dos novos artistas do *rock* nacional pelas gravadoras, incluindo a dele, eles pareciam uma mina de ouro, como se fossem a tábua de salvação dos seus negócios:

Decidimos fazer o que melhor sabíamos: ir para a rua e descobrir novos talentos aos quais ninguém prestava atenção, e, assim, surpreender e reconquistar um lugar decente no mercado. [...] Liminha, por ser um extraordinário músico, e Pena, por ser um “rato da noite”, encontraram rapidamente o que estava diante dos olhos de todos, mas ninguém via: roqueiros de nomes estranhos, como Kid Abelha & os Abóboras Selvagens, Ultraje a Rigor, Titãs do Iê-Iê, Ira!, Camisa de Vênus, Kid Vinil, e, posteriormente, o Barão Vermelho. Kid Abelha e Lulu Santos foram os primeiros sucessos que deram à companhia uma nova alma e a confiança de haver descoberto artistas para uma nova geração de público jovem.⁷

Para além da narrativa romantizada e “heroica”, depreende-se que os empresários foram descobrindo que, de fato, investir no *rock* era um bom negócio⁸, uma vez que isso renovou o cenário musical. Com sua linguagem bastante direta, os roqueiros que então despontaram atraíram um público novo: as letras de suas canções eram de fácil assimilação; elas, em grande parte, falavam de temas do cotidiano, como o amor ou festas – apesar da situação política vivida em nível nacional –, o que gerava grande identificação com o público jovem. E, mesmo quando era politizado, o *rock* nacional em geral ia direto ao ponto: era, talvez, a voz da redemocratização. Por não ser mais preciso se esconder da censura, os roqueiros podiam dizer abertamente tudo o que a geração anterior não pôde. E ainda traziam um bônus para as gravadoras: suas gravações implicavam também uma redução de custos.

Rock é barato. Para as gravadoras, a nova onda do rock tinha muitas vantagens, mas especialmente uma: os discos saíam baratíssimos em relação aos de MPB, com suas grandes orquestras e suas estrelas que ganhavam royalties e adiantamentos muito maiores do que a garotada, que assinava contratos por uma penca de bananas. Uma banda de rock não precisava de músicos contratados e maestros para escrever arranjos. Precisava só de horas de estúdio – muitas – e um produtor. Mas não precisava de um produtor para buscar ou encomendar músicas aos compositores. As bandas de rock compunham e tocavam seu próprio repertório, cabia ao produtor só selecionar o material e, no estúdio, dar forma ao produto final. [...] E melhor ainda: bandas de rock eram lançadas e testadas primeiro em compactos baratos até chegarem ao LP, formato-base da MPB. O que economizavam em custos e royalties, as gravadoras investiam em promoção e marketing. E, na onda do Plano Cruzado, comemoravam recordes de vendas. Rock é business.⁹

Dentre os novos artistas, havia muitas propostas temáticas e estilos diferentes, como as bandas que tinham uma inclinação mais humorística e irreverente – Ultraje a Rigor, Blitz, João Penca e Seus Miquinhos Amestrados, Camisa de Vênus etc. – e que seguiam uma linhagem musical semelhante à de Rita Lee; bandas mais “sérias”, com uma perspectiva mais politizada, como Legião Urbana, Capital Inicial, Titãs, Inocentes, Plebe Rude, Engenheiros do Hawaii, Lobão etc.; alguns artistas que tematizam o amor, como Marina, Ritchie, Lulu Santos, Roupas Nova; e outros que não se apegavam a nenhum dos padrões anteriores, o que não quer dizer que não poderiam se valer de temas de fundo humorístico, político ou român-

⁷ MIDANI, André, *op. cit.*, p. 201.

⁸ Convém ressaltar que o surgimento da geração dos anos 1980 do *rock* nacional não se deve tão somente ao esforço empresarial das gravadoras. Antes, elas se aproveitaram de um fenômeno em ascensão, embora devamos admitir que seria improvável que os artistas do estilo conseguissem a projeção que atingiram sem a estrutura promocional das empresas do mundo dos discos.

⁹ MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009, p. 365.

¹⁰ MASSADAS, Paulo *apud* BARCINSKI, André, *op. cit.*, p. 205 e 206.

¹¹ SKIDMORE, Thomas, *op. cit.*, p. 512.



tico – RPM, caso do Barão Vermelho, Os Paralamas do Sucesso, Ira!, Kid Abelha, Biquíni Cavado etc.

Independentemente da vertente de cada grupo ou artista, o *rock* nacional ficou associado ao novo momento que o Brasil vivenciava: seria a música da redemocratização. Os mais bem-humorados e os românticos seriam o símbolo de uma era em que não mais se tornava necessário se preocupar com repressão – ou, pelo menos, essa era a esperança. Paulo Massadas, autor de muitas canções de sucesso nos anos 1970 e 1980, gravadas por cantores consagrados – Tim Maia, Gal Costa, Fagner, entre outros – afirma que esse foi o momento em que o público já não sentia mais aquele desejo de ouvir músicas sobre liberdade ou a ausência dela, pois “começou a buscar uma coisa mais leve e já não precisava de porta-vozes [os compositores elitizados da MPB]”.¹⁰ E as canções mais politizadas, por outro lado, já não necessitavam mais utilizar uma linguagem camuflada para não serem barradas pela censura; ao contrário, poderiam dizer claramente o que havia para ser dito.

De todo modo, uma parte da produção musical da época continuou voltada para os inúmeros desafios que o Brasil ainda tinha pela frente, como se evidenciava numa parcela das composições que embalavam o *rock* nacional. O poder ditatorial já não era mais uma preocupação, mas, sim, a corrupção, a desigualdade social, as sucessivas crises econômicas e a incompetência na gestão pública que subsistiam; aliás, vieram para o primeiro plano, até porque as canções de crítica política e social dos anos 1960 e 1970 focavam mais a brutalidade do regime vigente e o autoritarismo. Era uma geração de músicos que crescera debaixo da repressão e agora tinha a possibilidade de falar. E como falaram! Diversos setores da sociedade brasileira lutaram ou ansiavam por cerca de 20 anos pela democracia tão sonhada e, finalmente, haviam chegado lá. E agora? Agora havia um esforço político no sentido de construir (ou forjar) uma nova realidade nacional. E esse esforço já começou desfalcado, pois um símbolo exponencial da redemocratização e da esperança nacional – o presidente eleito ainda que indiretamente e que se converteria no primeiro civil depois da ditadura, Tancredo Neves – morreu antes de assumir, deixando como herdeiro um político que sempre esteve nas bases do partido do governo militar e tinha “virado a casaca”, José Sarney. Seja lá como for, ensaiava-se uma mudança geral do passado recente, por mais que ele não fosse superado por um simples passe de mágica:

O Legislativo castrado, frequentes mudanças na legislação eleitoral, espionagem das múltiplas agências de inteligência, censura dos meios de comunicação e intervenção militar em virtualmente todas as instituições – tudo isso positivamente impedia que uma nova geração de políticos se qualificasse para identificar e representar adequadamente a opinião da cidadania. Ao contrário, aqueles anos favoreceram dois tipos de políticos: os oportunistas que prosperavam por estar no partido do governo ou apoiar as suas posições; e os opositores que vergastavam eloquentemente o governo pela subversão dos direitos humanos, da democracia e da soberania nacional. [...] Os brasileiros estavam aprendendo que abolir os constrangimentos autoritários (nem todos tinham desaparecido) não tinha efeito mágico, quer sobre os políticos quer sobre o público.¹¹

Nesse passo, os músicos brasileiros que adotaram uma postura mais crítica nos anos 1980 tinham muito do que reclamar, e nessas novas

circunstâncias o faziam sem rodeios, com frases ácidas e com vocal e instrumental agressivos. As críticas formuladas mostram uma oposição ao Estado da forma como ele se constituía, bem como aos seus representantes e ao conjunto de suas instituições. E é aí que entra o *rock* político, um dos focos deste trabalho, do qual serão analisadas três canções que, de mais a mais, alcançaram enorme sucesso de reprodução radiofônica e de venda de discos nos respectivos álbuns. São elas: “Inútil”, do Ultraje a Rigor, “Que país é esse”, da Legião Urbana, e “Selvagem”, dos Paralamas do Sucesso. Além delas, nossa análise incidirá igualmente sobre três canções da MPB de um período ligeiramente anterior, a saber: “Que as crianças cantem livres”, de Taiguara, “Apesar de você”, de Chico Buarque, e “O bêbado e a equilibrista”, de João Bosco e Aldir Blanc, interpretada por Elis Regina.

Crítica política e social dos anos 1970 – a redenção que sucede o calvário

Tomo aqui a liberdade de deixar a análise do *rock* nacional em suspenso por algumas páginas. Para um exame mais denso dessa questão da crítica através da música – e, para efeito comparativo – irei me concentrar em primeiro lugar em três canções reveladoras de inquietação com o cenário político e social da MPB, lançadas poucos anos antes – entre seis e quinze anos antes –, período em que a preocupação desse tipo de música era claramente com um aspecto específico: a repressão. Havia, entre os músicos que escreveram e cantaram contra a ditadura, o vislumbre de um futuro em que ela acabaria e a sociedade retomaria a liberdade. Uma perspectiva como que salvacionista se anunciava, permitindo antever um futuro longínquo, que assinalaria a redenção de todas as mazelas enfrentadas no momento. Contudo, essa perspectiva não poderia ficar ancorada num tempo longínquo e inalcançável; daí ser imprescindível acelerar o tempo, intervir nele, para que esse futuro redentor pudesse vir para um ponto próximo e perfeitamente alcançável. Noutros termos, isso guarda relação com o que já foi ressaltado, noutra contexto, por Koselleck: “Assim, o progresso descortina um futuro capaz de ultrapassar o espaço do tempo e da experiência tradicional, natural e prognosticável, o qual, por força de sua dinâmica, provoca por sua vez novos prognósticos, transnaturais e de longo prazo. O futuro desse progresso é caracterizado por dois momentos: por um lado, pela aceleração com que se põe à nossa frente; por outro lado, pelo seu caráter desconhecido”.¹²

Esse modo de ver o tempo baseando-se em um espaço de experiência e em um horizonte de expectativa, no qual este é o aceno de redenção que deve ser aproximada do presente, provém do contexto europeu dos séculos XVIII e XIX:

Foi só com o advento da filosofia da história que uma incipiente modernidade desligou-se de seu próprio passado, inaugurando, por meio de um futuro inédito, também a nossa modernidade. À sombra da política absolutista constituiu-se, em princípio veladamente, depois abertamente, uma consciência de tempo e de futuro que se nutre de uma ousada combinação de política e profecia. Imiscuiu-se na filosofia do progresso uma mistura entre prognósticos racionais e previsões de caráter salvacionista, própria do século XVIII. O progresso se desenvolve na medida em que o Estado e seus prognósticos não eram capazes de satisfazer a exigência soteriológica,



¹² KOSELLECK, Reinhart. *Futuro passado: contribuição à semântica dos tempos históricos*. Rio de Janeiro: Contraponto/ Editora PUC-Rio, 2006, p. 36.

¹³ *Ibidem, ibidem*, p. 35 e 36.

¹⁴ Versos-chave da mais famosa canção de protesto brasileira: "Pra não dizer que não falei de flores (Caminhando)" (Geraldo Vandré), Geraldo Vandré. Compacto simples, Som Maior, 1968.

¹⁵ "Que as crianças cantem livres" (Taiguara), Taiguara. LP *Fotografias*, Odeon, 1973.

*e sua motivação é forte o suficiente para chegar a um Estado que, em sua existência, dependia da eliminação das profecias apocalípticas.*¹³

Com essa perspectiva inédita de futuro, a modernidade construiu suas próprias projeções, já não mais apenas o prognóstico puro e simples da inserção do passado no futuro, nem as profecias apocalípticas do fim dos tempos da era medieval. Os prognósticos racionais passaram a ser imbuídos da antevisão da possibilidade de uma redenção futura. E é essa visão moderna que aparece nas canções engajadas dos artistas da MPB que atacavam de maneira velada o regime ditatorial. Seu espaço de experiência consistia na vida sob a repressão, a ausência de liberdade e a ânsia por ela; seu horizonte de expectativa era o futuro salvacionista projetado ao infinito, mas que deveria ser antecipado, bem ao estilo "Vem, vamos embora/ Que esperar não é saber/ Quem sabe faz a hora/ Não espera acontecer".¹⁴

Tudo isso transparece na canção "Que as crianças cantem livres" (1973), de Taiguara:

*O tempo passa e atravessa as avenidas
E o fruto cresce, pesa e enverga o velho pé
E o vento forte quebra as telhas e vidraças
E o livro sábio deixa em branco o que não é*

*Pode não ser essa mulher o que te falta
Pode não ser esse calor o que faz mal
Pode não ser essa gravata o que sufoca
Ou essa falta de dinheiro que é fatal*

*Vê como um fogo brando funde um ferro duro
Vê como o asfalto é teu jardim se você crê
Que há um sol nascente avermelhando o céu escuro
Chamando os homens pro seu tempo de viver*

*E que as crianças cantem livres sobre os muros
E ensinem sonho ao que não pode amar sem dor
E que o passado abra os presentes pro futuro
Que não dormiu e preparou o amanhecer...*

*O amanhecer, o amanhecer, o amanhecer...*¹⁵

As três primeiras estrofes são cantadas suave e melancolicamente, com instrumental também suave ao fundo. Na segunda, o espaço de experiência é descrito, e, na primeira e na terceira, há um futuro de tempo incerto, mas cuja existência é certa, que vai superar toda a sorte de sofrimento por mais tenazes que sejam as forças que procuram manter o sistema como é. Assim, tão naturalmente quanto o fruto vai crescer e envergar o pé, o tempo vai atravessar as avenidas, o vento forte vai conseguir quebrar as telhas e vidraças e os livros sábios do futuro não terão espaço para as mentiras que são veiculadas. De igual modo, o regime opressor que cerceia a liberdade do povo brasileiro um dia irá ceder e ruir de vez. Como se trata de um período em que a censura impedia uma crítica direta, a segunda estrofe utiliza o recurso de lançar mão de uma afirmação por meio da possibilidade da negação. É uma sugestão de que o que aflige de fato não é o que

aparenta ser, ou seja, o que realmente está sendo um entrave à felicidade do povo não são as queixas banais dos problemas cotidianos, e, sim, a falta de liberdade. Afinal, é isso o que sufoca, apesar da gravata levar a culpa.

No último verso da terceira estrofe, o instrumental cresce e chama a apoteose do final, quando o horizonte de expectativa se coloca com toda ênfase. A estrofe toda insinua que, se houver mobilização, se houver força e persistência, esse futuro pode ser antecipado e, portanto, vivenciado efetivamente, não apenas preparado para as futuras gerações. Já a última estrofe, com canto e instrumental bem fortes, basicamente proclama que, se esse futuro pode ser materializado, que ele venha! E a canção, daí para a frente, só cresce em intensidade, sobretudo no último verso, “O amanhecer, o amanhecer...”, cantado por um coro e mantendo a intensidade forte. Para completar essa apoteose, ocorrem duas subidas de tom, enquanto se entoa o verso que serve de fecho à gravação e que se repete inúmeras vezes.

Outra canção que segue a mesma linha de pensamento é “Apesar de você”, de Chico Buarque, lançada originalmente em um compacto simples, em 1970, sucesso instantâneo que, pouco tempo depois, foi retirado das lojas, proibido pela censura.¹⁶

*Hoje você é quem manda
Falou, tá falado
Não tem discussão, não
A minha gente hoje anda
Falando de lado e olhando pro chão
Viu?
Você que inventou esse estado
Inventou de inventar
Toda a escuridão
Você que inventou o pecado
Esqueceu-se de inventar o perdão*

*Apesar de você
amanhã há de ser outro dia
Eu pergunto a você onde vai se esconder
Da enorme euforia
Como vai proibir
Quando o galo insistir em cantar
Água nova brotando
E a gente se amando
Sem parar*

*Quando chegar o momento
Esse meu sofrimento
Vou cobrar com juro, juro
Todo esse amor reprimido
Esse grito contido
Este samba no escuro
Você que inventou a tristeza
Ora, tenha a fineza
de desinventar
Você vai pagar, e é dobrado,
Cada lágrima rolada*

¹⁶ Liberada muitos anos mais tarde, “Apesar de você” foi relançada no LP *Chico Buarque*, Philips, 1978.

¹⁷ “Apesar de você” (Chico Buarque), Chico Buarque. Compacto simples Philips, 1970.

¹⁸ Na gravação, a música vai aumentando de intensidade aos poucos até chegar ao ponto máximo.

Nesse meu penar

*Apesar de você
Amanhã há de ser outro dia
Ainda pago pra ver
O jardim florescer
Qual você não queria
Você vai se amargar
Vendo o dia raiar
Sem lhe pedir licença
E eu vou morrer de rir
E esse dia há de vir
Antes do que você pensa
Apesar de você*

*Apesar de você
Amanhã há de ser outro dia
Você vai ter que ver
A manhã renascer
E esbanjar poesia
Como vai se explicar
Vendo o céu clarear, de repente,
Impunemente
Como vai abafar
Nosso coro a cantar
Na sua frente
Apesar de você*

*Apesar de você
Amanhã há de ser outro dia.
Você vai se dar mal, etc. e tal,
La, laiá, la, laiá, la, laiá...¹⁷*

A ideia do futuro redentor é exposta logo de cara, em coro, em uníssono e num crescendo.¹⁸ Esse coro poderia facilmente ser considerado uma representação da própria população cantando e repetindo, cada vez com mais força: “Amanhã vai ser outro dia”. Então tem início um samba em ritmo acelerado – embora não tanto quanto o de uma escola de samba –, em uma cadência bastante festiva, se bem que o canto, em muitas partes, seja sério. Chico Buarque começa a dar seu recado, como quem se dirige à ditadura brasileira e seus defensores, anunciando que seus dias estão contados e que toda a era perversa inaugurada por eles será efêmera. O presente é cantado na primeira estrofe, de início de forma relativamente contida, com a voz serena e o instrumental ainda suave. A partir do momento em que se parte para a acusação (“Você que inventou esse estado”), entra em ação novamente o coro, a voz principal e o instrumental se tornam mais fortes. O que se percebe, ao longo de todo o registro da canção, é que as menções ao presente utilizam construções musicais mais melancólicas, enquanto a exaltação ao futuro é mais eufórica. O compositor não poupou metáforas para descrever a chegada do dia em que a liberdade retornaria – “Como vai proibir/ Quando o galo insistir em cantar [?]”, “Ainda pago pra ver/ O jardim florescer/ Qual você não queria”, “Você vai ter que ver/

A manhã renascer/ E esbanjar poesia”. A ênfase no amanhã é tão marcante que as últimas estrofes basicamente se repetem, alterando-se apenas a letra, mantida a ideia central que as anima. A canção se encerra em *fade out*¹⁹, ou seja, não tem um final claro, o que casa com os últimos versos – “Você vai se dar mal etc. e tal/ La, laia, la, laiá...”. Por outras palavras, se não se pode predizer, às claras, como e quando se dará a chegada desse amanhã (que fica em suspenso), o certo é que ele vai chegar, e logo.

Uma outra canção que adota uma visão de presente e futuro semelhante é “O bêbado e a equilibrista” (1979), de João Bosco e Aldir Blanc. Ela foi gravada, no mesmo ano, pelo próprio João Bosco²⁰, e também por Elis Regina, transformando-se em uma espécie de hino da anistia. Como a gravação de Elis adquiriu um significado muito importante para a época, sendo a mais executada, essa será a versão analisada:

*Caía a tarde feito um viaduto
E um bêbado trajando luto
Me lembrou Carlitos
A lua
Tal qual a dona do bordel
Pedia a cada estrela fria
Um brilho de aluguel*

*E nuvens lá no mata-borrão do céu
Chupavam manchas torturadas
Que sufoco!
Louco!
O bêbado com chapéu-coco
Fazia irreverências mil
Pra noite do Brasil
Meu Brasil!*

*Que sonha com a volta do irmão do Henfil
Com tanta gente que partiu
Num rabo de foguete
Chora
A nossa Pátria mãe gentil
Choram Marias e Clarisses
No solo do Brasil*

*Mas sei que uma dor assim pungente
Não há de ser inutilmente
A esperança
Dança na corda bamba de sombrinha
E em cada passo dessa linha
Pode se machucar*

*Azar!
A esperança equilibrista
Sabe que o show de todo artista
Tem que continuar²¹*

O lançamento dessa canção aconteceu no mesmo ano da promulgação



¹⁹ O volume vai diminuindo progressivamente até ceder lugar ao silêncio total.

²⁰ “O bêbado e a equilibrista” (João Bosco e Aldir Blanc), João Bosco. LP *Linha de passe*, RCA, 1979.

²¹ *Idem*, Elis Regina. LP *Elis, essa mulher*, WEA, 1979.

da Lei da Anistia (1979, 28 ago.), que tornava oficial o “perdão” aos crimes (com e sem aspas) cometidos na luta durante o regime militar por ambos os lados. Torturados e torturadores foram perdoados, prisioneiros políticos foram soltos, exilados puderam retornar ao país. Então, para muitos, era como se aquele futuro redentor previsto nas duas canções anteriores estivesse finalmente tocando a nossa campainha; e essa canção é o anúncio de que se está no percurso para abrir a porta.

A gravação se inicia com o som de uma sanfona, instrumento de origem europeia, que, tocando uma melodia lenta e em tom maior, remete a uma sonoridade comum na França, país que acolheu muitos perseguidos pela ditadura. Logo em seguida, começa um samba executado, a princípio, com violão, entrando depois um contrabaixo e um arranjo de cordas e, em seguida, a bateria, bem no estilo de Elis, que gravou inúmeros sambas com instrumental de *jazz*. A escolha dos instrumentos confere um ar menos festivo ao samba, ou melhor, apesar do tão sonhado dia estar dando as caras, a gravação de Elis passa um misto de alívio e esperança, mas ainda lamentando todo o sofrimento vivenciado. A voz da cantora mantém, durante a interpretação da canção, uma intensidade moderada, com nuances que, na maioria das vezes, acompanham o instrumental, ficando mais suave quando este é mais contido. Contudo, em três momentos ela vai num crescendo até chegar a um pico de intensidade, já quase um grito; os três picos são: a palavra “louco”, na segunda estrofe, a palavra “chora”, na terceira, e a frase “a esperança dança”, na quarta. Portanto, a *performance* de Elis evolui de um lamento contido a um quase grito de revolta, nos dois primeiros picos, e de uma fagulha de esperança a uma explosão desta, no terceiro. E, no final da gravação, a mesma melodia de sanfona volta a tocar, como que lembrando os dias de exílio.

A letra é de extrema complexidade, com muitas alegorias, com algumas partes que Elis resolveu ressaltar na sua interpretação. Alguns elementos alegóricos merecem atenção especial, como o cair da tarde e o início da noite, a longa noite da ditadura, acompanhada pelo luto do bêbado, assim como o povo brasileiro, de luto pela repressão. A referência a Carlitos, lembrado pela semelhança com os trajes de luto do bêbado, aliada ao título, “O bêbado e a equilibrista”, evoca um filme de Charles Chaplin, *O circo* (1928), em que ele próprio anda de modo completamente desastrado na corda bamba. Mantendo a alegoria, seria o tal bêbado o povo brasileiro, andando na corda bamba do regime repressor, porém, como está bêbado, anda meio atrapalhado. Contudo, como a esperança é a equilibrista, ela impede que o povo caia em total desalento. Da noite da ditadura ao *show* que tem que continuar – e estava próximo do final tão esperado –, a canção descreve, mais uma vez, um espaço de experiência que é o império do terrível e do abominável, e vislumbra um horizonte de expectativa redentor, que deve ser buscado, até porque já estava, enfim, chegando.

As três canções contra a ditadura têm, pois, muito em comum. O tempo deveria ser acelerado para que os homens do presente possam usufruir do futuro. Uma alegoria presente nelas é a da associação entre a noite e a ditadura. Em “O bêbado e a equilibrista”, essa representação é direta, enquanto nas outras duas a referência é indireta, embutida na alusão ao amanhecer. Por outro lado, o *rock* nacional política e socialmente engajado se situa justamente no momento temporal tão sonhado pelos seus antecessores: o do fim do regime ditatorial. E então? Teria o futuro redentor aportado por estas plagas? A análise das três canções que realizaremos

a seguir mostra que, nas representações construídas por elas, do avião da salvação futura, ao aterrissar por aqui, desembarcaram tão somente a perdição e o caos generalizado.

Inquietações políticas e sociais dos roqueiros dos anos 1980 – e agora?

Uma das canções do *rock* nacional que ficaram famosas por seu teor crítico e, nesse caso, debochado, foi “Inútil” (1985), de Roger, com a banda Ultraje a Rigor, que ganhou ainda mais projeção graças a um episódio curioso, quando Ulysses Guimarães, presidente da Câmara Federal, reproduziu a canção em meio a um discurso a favor das eleições diretas para a presidência da República. Isso alavancou a consagração do Ultraje a Rigor e passou a ser uma espécie de marco na história do *rock* no Brasil. O produtor André Midani recorda que uma cópia da gravação de “Inútil” foi entregue ao radialista Osmar Santos, apresentador dos comícios das Diretas Já! em 1984, até que ele,

*um belo dia, entregou a fita nas mãos do Ulysses Guimarães, que, com a sensibilidade estranhamente jovem para um homem de sua idade, entendeu o que pessoas mais sofisticadas não perceberam: a importância do discurso do Roger. Ulysses tocou a fita em plena sessão do Congresso Nacional e fez dela um dos seus mais virulentos discursos contra a apatia dos políticos e do sistema. Afinal, como por milagre, todos entenderam. E a música estourou pelo país inteiro!*²²

“Inútil” seria saudada como um símbolo da Nova República, graças a seu vínculo com Ulysses Guimarães. Contudo, a crítica política mais direta aparece somente no primeiro verso da canção: “A gente não sabemos escolher presidente”. O peso político adquirido pela canção se deveu muito mais à crítica de Ulysses à apatia de seus colegas, os quais foram contundentemente chamados de inúteis. A canção tem um direcionamento bem mais amplo, na visão de Roger Moreira, vocalista e letrista da banda, que não alimenta, nem de longe, uma visão positiva sobre o povo brasileiro, visto por ele como bastante preguiçoso, de certa maneira inútil mesmo. Eis o que ele afirma em uma entrevista à revista *Veja*: “O país mudou, mas as críticas continuam valendo. Brasileiro tem mania de oba-oba: acena-se com uma mudança e ele acha que tudo já começou a melhorar. Hoje já não há um governo fazendo a gente de inútil, como diz a primeira estrofe da música, e já podemos escolher presidente. Mas o resto da letra continua atual: o brasileiro ainda se faz de inútil, dirige mal, joga lixo na rua, cura umbigo de nenê com teia de aranha”.²³

O cantor mostra um forte ressentimento por ser brasileiro, principalmente pelas atitudes brasileiras de desprezo pelas normas e pela tentativa de, a todo momento, burlar o sistema. É uma crítica ao famoso “jeitinho brasileiro”, pintando uma imagem do brasileiro como um “egoísta”, “folgado” e “preguiçoso” incorrigível. Em outro trecho da mesma entrevista, o cantor deixa claro que o “inútil” em questão era o próprio povo, o qual ele procurou retratar nos planos imagético e sonoro tanto em sua fala, ao responder ao jornalista Okky de Souza, quanto em “Inútil”:

Veja – Você recebeu críticas por a letra de Inútil traçar um perfil irônico do povo brasileiro?

²² MIDANI, André, *op. cit.*, p. 202.

²³ MOREIRA, Roger *apud* SOUZA, Okky de. A recompensa do rebelde. *Veja*, n. 884, 14 ago. 1985, p. 5.

²⁴ *Idem.*

²⁵ “Inútil” (Roger Rocha Moreira), *Ultraje a Rigor*. LP *Nós vamos invadir a sua praia*, Warner, 1985.

²⁶ Era comum ouvir, da boca de autoridades da ditadura e de segmentos conservadores em geral, que o brasileiro não sabia votar. O “rei do futebol”, Pelé, nos anos 1970, fez uma declaração, de grande repercussão, corroborando essa visão. O general-presidente João Batista Figueiredo, que resistiu quanto pôde à instituição do voto direto para a escolha do presidente da República, também não se fez de rogado ao dizer que o povo brasileiro nem sequer sabia escovar os dentes.

²⁷ *Riff* é um arranjo marcante que implica uma progressão de acordes ou notas, formando um tema melódico ou harmônico cuja função consiste em servir de base, especialmente no *rock*, *blues* e *jazz*.

Roger – *A Censura segurou a música por seis meses e, nos shows, acontecia de sermos xingados por alguns espectadores, indignados por falarmos mal do próprio país. Mas o único ataque contundente foi o do crítico José Ramos Tinhorão, que resolveu sair de seu sarcófago para perguntar, num programa de televisão, o que os operários brasileiros iriam pensar ao ouvir Inútil...*²⁴

Nessa linha de pensamento, quando “Inútil” menciona “a gente”, pretende, pois, referir-se ao grosso dos brasileiros:

*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 ganhar.*

*Inútil!
A gente somos inútil
Inútil!
A gente somos inútil*²⁵

A canção é um *rock* de estilo dançante, na qual os erros de concordância propositais da primeira estrofe e do refrão dão o tom de deboche, que comunica tanto quanto as próprias palavras. Por um lado, há uma crítica à falta de liberdade positiva do agonizante regime militar, à impossibilidade de se escolher o presidente²⁶ e, mais do que isso, ao brasileiro comum. Recorrendo à fala de Roger na entrevista mencionada, nota-se que o “a gente não consegue” na verdade subentende um complemento: “porque não tenta”. O brasileiro seria um inútil, não só por causa da repressão típica do período ditatorial, mas por causa do seu próprio conformismo. Na ótica do autor, nada dá certo no Brasil. Na gravação da canção, o grande foco se concentra no refrão. Os versos “Inútil/ A gente somos inútil” são repetidos a todo momento; nunca há mais de uma estrofe antes do refrão, e ele é cantado imediatamente antes e imediatamente depois do solo. Além disso, a estrutura de “Inútil” é extremamente simples, de modo pôr em evidência a letra. A base corresponde a um único *riff*²⁷, que é reiterado ininterruptamente pelo baixo e pela guitarra nas partes sem vocal, com exceção do solo. A base da guitarra, quando não está tocando o *riff*, praticamente se mantém em dois acordes. A gravação se apoia, ainda, em elementos vocais

destinados a reforçar o ar de deboche, como os *backing vocals* do refrão cantados em um falsete bem exagerado.

Outra canção que critica o Brasil de uma forma geral, mas com uma letra séria, apesar de ácida, é “Que país é esse” (escrita em 1978, lançada em 1987), da Legião Urbana, que deixa entrever fortes influências do estilo *punk rock*, marcado pela simplicidade extrema, baixo nível técnico de execução, letras corrosivas e muita agressividade na *performance*. A base da canção se ancora nos mesmos três acordes, na mesma ordem e no mesmo tempo, do início ao fim, o que, como em “Inútil”, dá muito mais ênfase à letra. A agressividade da guitarra distorcida, em alguns momentos, é suavizada por um *riff* melancólico de violão tocado simultaneamente, na introdução, após os refrãos e na última estrofe. A gravação, dessa maneira, combina um misto de agressividade e melancolia, o que pode ser sentido igualmente na interpretação vocal, que inicia cada estrofe de modo contido e, no último verso de cada uma, fica mais intensa e ganha um tom bastante agressivo no refrão. A última estrofe, ao contrário das outras, é cantada de agressivamente por inteiro. E a letra, em suma, é um ataque contundente ao Brasil e aos brasileiros:

*Nas favelas, no Senado
Sujeira pra todo lado
Ninguém respeita a Constituição
Mas todos acreditam no futuro da nação*

*Que país é esse?
Que país é esse?
Que país é esse?*

*No Amazonas, no Araguaia iá, iá
Na baixada fluminense
Mato Grosso, Minas Gerais
E no Nordeste tudo em paz
Na morte eu descanso
Mas o sangue anda solto
Manchando os papéis, documentos fiéis*

Ao descanso do patrão

*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 num leilão.²⁸*

Das favelas ao Senado, tudo está sujo. A primeira estrofe é uma síntese de toda a canção toda e dialoga com “Inútil”. Aqui também está presente, por vias indiretas, a ideia de que o brasileiro, acomodado, não faz nada para construir a nação. O cenário que se descortina não é nada animador: os papéis manchados de sangue, o autoritarismo, a corrupção e a exploração do trabalhador, que só descansa depois de morto, enquanto o patrão, esse sim, descansa. E a última estrofe, cantada com a revolta e a

²⁸ “Que país é esse” (Renato Russo), Legião Urbana. LP *Que país é esse*, EMI, 1987.

²⁹ “Selvagem” (Herbert Vianna, Bi Ribeiro e João Barone), Os Paralamas do Sucesso. LP *Selvagem?*, EMI, 1986.

³⁰ Efeito frequentemente utilizado em guitarra e contrabaixo elétrico, que gera uma pequena dissonância, provocando uma sensação de algo ligeiramente “desafinado” e mais estridente.

acidez por Renato Russo, deixa ainda mais clara a pobreza de espírito do Brasil, ao prever, sarcasticamente, que o Brasil vai ficar rico no dia em que venderem as almas dos índios.

Outra canção que apresenta uma crítica a “tudo” é “Selvagem” (1986), dos Paralamas do Sucesso. A descrição é a de um conflito “armado”, envolvendo a polícia, o governo, a cidade e os negros, cada um com as suas “armas”, que, na verdade, são os aspectos criticados pela letra:

*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 Godard*

*A cidade apresenta suas armas
Meninos nos sinais, mendigos pelos cantos
E o espanto está nos olhos de quem vê
O grande monstro a se criar*

*Os negros apresentam suas armas
As costas marcadas, as mãos calejadas
E a esperteza que só tem quem tá
Cansado de apanhar.²⁹*

Tal como as canções destacadas anteriormente, “Selvagem” foi estruturada para enfatizar a letra. Trata-se de um *reggae* acelerado com a guitarra mais agressiva do que o normal para o estilo, com muito pouca distorção, mas com um *chorus*³⁰, que a faz soar mais estridente. O baixo e a bateria, com uma equalização bastante grave e tocados com pegada forte, dão peso à base da canção, estabelecendo um contraponto à voz pouco agressiva de Herbert Vianna, que, ainda assim, mostra nessa gravação uma agressividade maior do que o seu normal. “Selvagem” se diferencia da maioria das canções do *rock* nacional dos anos 1980 pela preocupação com os arranjos, a despeito da simplicidade da estrutura: esse registro nos coloca diante de dois solos de guitarra e utiliza largamente as dinâmicas de intensidade (piano/forte, “mais fraco/mais forte”). A letra inteira é repetida após a última estrofe, sendo que, na repetição da primeira, a guitarra é silenciada, ouvindo-se apenas a bateria e o baixo (tocado com muitas pausas) com a voz em absoluta evidência. A dinâmica volta ao normal na estrofe seguinte. Aparentemente, a banda quis chamar atenção especial à sua fala sobre a polícia.

Toda essa configuração sonora promove um casamento perfeito com a letra, pois imprime a ela a ambientação necessária: peso, força, agressividade, porém não descontrolada, e sim enfática, características compartilhadas pelas palavras escolhidas para compor a canção. A mensagem é clara e contundente, contudo não é debochada, nem sarcástica e nem utiliza linguagem chula ou ofensas diretas. Nessa perspectiva, vão sendo desta-

cados uns tantos elementos nocivos. A polícia, com seu aparato repressor – escudos, cassetetes e capacetes –, o governo, que sinaliza a boa-nova em seus discursos reticentes, não traz uma novidade de fato, “consistente” – referência, no caso, ao que tudo indica, ao governo José Sarney, o primeiro presidente civil após a ditadura, que assumiu tal posto sem que ninguém esperasse, após a doença, seguida de morte, que acometeu Tancredo Neves, que sequer chegou a ser empossado. Sobre o governo desse ex-serviçal da ditadura, agora na pele de democrata, ainda há a menção ao filme *Je vous salue, Marie*, de Jean-Luc Godard, censurado, em plena fase de “redemocratização” e de consolidação da liberdade de expressão, na alvorada da “Nova República”. As grandes cidades também são lugares de tensão, e isso é evidenciado em “Selvagem” com a alusão à miséria das crianças pedindo esmola ou vendendo artigos diversos nos sinais e à abundância de mendigos nos cantos e esquinas das metrópoles brasileiras. Por fim, uma referência ao racismo, que, quase cem anos após a abolição da escravidão, continuava sendo uma marca sinistra na sociedade brasileira.

Por tudo o que analisamos, essas três canções críticas são emblemáticas do *rock* nacional dos anos 1980. Inseridas no contexto político e social da época, elas foram feitas para protestar contra algo. Se o que as rege é a insatisfação, essas composições não se voltam para um aspecto específico; pelo contrário, elas se dirigem a uma multiplicidade de alvos. É a música do novo momento brasileiro, aquele em que, após longos anos de ditadura, finalmente se pode falar, e o que ocorre é uma explosão de falas, cantos, *riffs*, solos, batidas e linhas melódicas.

“Inútil”, “Que país é esse” e “Selvagem” desenham um quadro em que o tão sonhado futuro descrito pelas três canções da MPB analisadas chegou, mas não era aquilo que dele se esperava. Ao invés da redenção, o que se apresenta nas últimas canções examinadas está mais para uma revelação apocalíptica. Partimos da esperança do canto livre das crianças para a desilusão total de jovens adultos. O fim da era de repressão generalizada trouxe à tona inúmeros outros problemas que estavam camuflados por ela, e é deles que se fala nessas composições. E nelas não se vislumbra nenhum futuro redentor; não se sabe nem mesmo qual é a perspectiva para o futuro, se é que há alguma. Em outras palavras, os jovens roqueiros do Ultraje a Rigor, da Legião Urbana e dos Paralamas do Sucesso não deixam claro um horizonte de expectativa, apenas uma enorme indignação com o espaço de experiência que vivenciam. A esperança equilibrista caiu numa espécie de buraco negro. Continua viva? Não se sabe. As canções engajadas do *rock* nacional são tão incisivas nas suas críticas ao presente vivido que nelas não transparece qualquer possibilidade de solução para tal impasse. Aliás, talvez esses roqueiros nem se preocupassem com isso. Se a esperança num futuro radicalmente diferente ainda estava viva, dessa ou daquela maneira, ela não estava visível ou nem mesmo era procurada.

Artigo em dezembro de 2016. Aprovado em julho de 2017.