

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC/SP

Gisele da Silva Souza

“SOMOS QUEM PODEMOS SER”:

Engenheiros do Hawaii – Jovens, rock, sensibilidades e experiências urbanas (1985-2003)

Mestrado em História Social

São Paulo

2018

Pontifícia Universidade Católica de São Paulo
PUC/SP

Gisele da Silva Souza

“SOMOS QUEM PODEMOS SER”:

Engenheiros do Hawaii - Jovens, rock, sensibilidades e experiências urbanas (1985-2003)

Mestrado em História Social

Dissertação apresentada à Banca Examinadora da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, como exigência parcial para a obtenção do título de MESTRE em História Social, sob a orientação da Professora Doutora Maria Izilda Santos de Matos.

São Paulo
2018

BANCA EXAMINADORA

Para meus pais, Maria e Mauro, pelo amor e força.

Para meu esposo e companheiro Lucas.

Para meu irmão Renato e meus amigos queridos.

AGRADECIMENTO

À CAPES - Coordenadoria para Aperfeiçoamento de Pessoal de Ensino Superior, pela concessão da bolsa de estudo, sem a qual este estudo seria inviabilizado.

AGRADECIMENTOS

À minha orientadora, Dr^a Maria Izilda Santos de Matos, que acreditou em mim desde a especialização na PUC-SP, pela compreensão, paciência e por ser essa pessoa e profissional esplêndida. Tenho a imensa alegria de conhecê-la e de ter aprendido tanto. Obrigada por tudo, sempre.

Aos professores Dr^a Olga Brites, Dr^a Estefânia Knotz Canguçu Fraga, Dr^o Antônio Rago e Dr^a Maria do Rosário da Cunha Peixoto pelas contribuições durante as disciplinas, apoio e atenção a pesquisa.

Aos meus colegas de curso, obrigada por todas as contribuições e bate-papo.

À Dr^a Ana Barbara Aparecida Pederiva e à Dr^a Yvone Dias Avelino, pelas contribuições imprescindíveis para a dissertação quando da qualificação.

À CAPES, pela bolsa oferecida durante a pesquisa.

À equipe de revisão Kazigu Editoração.

Para além desses agradecimentos institucionais, lembro aqui dos meus familiares. Meus pais, Maria do Carmo e Mauro, por sempre acreditarem em mim, pela força, carinho, dedicação e compreensão em todos esses anos de lutas e alegrias. Sem vocês não haveria a possibilidade da realização desta dissertação. Não existem palavras que possam descrever o meu amor por essa dupla que fez de mim o que sou hoje. Meu irmão, Renato, que sempre me apoiou, ajudou e ouviu comigo as canções que me inspiraram. Toda a minha gratidão e amor a você.

Ao meu esposo, Lucas, pela paciência, parceria e ajuda. Pelos ouvidos atentos nos meus tormentos e nas minhas alegrias, escutando Engenheiros do Hawaii o dia inteiro, pela fé em mim e nas minhas ideias malucas, pelo companheirismo e amizade, a você todo o meu amor e gratidão.

À minha querida amiga Juliana, que partilha comigo as experiências acadêmicas desde tempos imemoriais, pelas leituras, debate, tradução, sonhos compartilhados e companheirismo. À Fernanda, a mais distante fisicamente, mas sempre presente, me apoiando e lembrando nossos sonhos de chegar à universidade. Obrigada por toda a nossa caminhada, apoio, ajuda, leituras, divagações, irmandade e carinho.

À Leni, irmã que a vida me trouxe, que ouvia Engenheiros comigo o tempo todo, com quem discuti tantas canções, tantos shows e momentos que passamos. Esta dissertação é dedicada às nossas tardes ouvindo rock na calçada da sua casa, às fitas emprestadas e às memórias afetivas que construímos juntas.

À Thiara (Punk), minha amiga querida, obrigada pelo companheirismo, pelas divagações sobre a vida, por entender meus sumiços nesses últimos tempos e por estar presente nos melhores momentos. Agradeço às minhas queridas amigas Laura, Andréa, Zelina, Tatiana, Aline, Bárbara, Débora, Denise e Carol, pela amizade, paciência e palavras sábias nos momentos certos.

Aos colegas da escola Vera Athayde, Kelly, Érika, Francisco (Chicão), Adriano, Tatiane e Norma, pela ajuda, amizade e compreensão, obrigada pessoal. Aos meus alunos, que sempre me inspiraram a entender a juventude e suas ânsias.

A Deus, que sempre estava ali nos meus caminhos, me guiando e abençoando.

*“Minhas raízes estão no ar
minha casa é qualquer lugar
se depender de mim eu vou até o fim
voando sem instrumentos
ao sabor do vento
se depender de mim eu vou até o fim”
(Humberto Gessinger)*

RESUMO

SOUZA, Gisele da Silva. **“Somos quem podemos ser”**: Engenheiros do Hawaii - Jovens, rock, sensibilidades e experiências urbanas (1985-2003). Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

Esta dissertação investiga a obra dos Engenheiros do Hawaii e o surgimento da geração de jovens nos anos 1980, realizando uma discussão sobre o rock e as questões que envolviam os jovens nesse momento. A pesquisa foi desenvolvida a partir de canções e da análise das capas dos 18 discos oficiais do grupo, nas quais é possível observar diversas temáticas, entre elas a juventude e a cidade.

A análise encontra-se organizada em três momentos. No primeiro, recupera a trajetória do rock, sua chegada ao Brasil e a formação da geração roqueira dos anos 1980, assim como as questões mercadológicas, circularidade cultural e a crítica social e política presente nas canções dos Engenheiros do Hawaii, observando tensões vivenciadas no país nesse período.

Na sequência, incorporam-se as discussões acerca das cidades e da juventude, trazendo representações como o flâneur, dândi, niilismo, existencialismo, experiências de violência urbana, gerando medo, insegurança, solidão e angústia. Incluindo também os anseios existenciais dos jovens, seus desalentos e a questão do consumo do álcool e de drogas, as tentativas de enfrentar as dores e mágoas, esquecer amores e relações vazias. Outras questões abordadas são as inquietudes frente à expansão da tecnologia, seus impactos físicos e sociais, a desesperança frente às guerras e à violência.

Palavras-chave: Engenheiros do Hawaii, Humberto Gessinger, Rock anos 80, Juventude, Cidade, Sensibilidades Urbanas.

ABSTRACT

SOUZA, Gisele da Silva. **“We are who we can be”**: Engenheiros do Hawaii - Young, Rock, Sensibilities and Urban Experiences (1985-2003). Dissertation (Master Degree in Social History), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2018.

This dissertation investigates the work of Engenheiros do Hawaii and the emergence of the generation of young people in the 1980s, leading to a discussion on rock and issues involving the young at this time. The research was developed from songs and analysis of the covers of the 18 official discs of the group, in which we can observe various themes, among them the youth and the city.

The analysis is organized in three moments. In the first one, he recovers the trajectory of rock, its arrival in Brazil and the formation of the rock generation of the 1980s, as well as marketing issues, cultural circularity and social and political criticism in the songs of Engenheiros do Hawaii observing the tensions experienced in the country during this period. Thereafter, discussions about the cities and the youth are incorporated, bringing representations such as the flâneur, dândi, nihilism, existentialism, experiences of urban violence representations such as the flâneur, dândi, nihilism, existentialism, experiences of urban violence generating fear, insecurity, solitude and anguish. Including also the existential yearnings of the young, their discouragement and the issue of consumption, either alcohol or drugs, attempts to face pain and regrets, forget loves and void relationships. Other issues addressed are the concerns about the expansion of technology, its physical and social impacts, hopelessness in the face of wars and violence.

Key words: Engenheiros do Hawaii, Humberto Gessinger, 80s rock, youth, City, Urban Sensibilities.

SUMÁRIO

APRESENTAÇÃO	13
I – ROCK: CIRCULARIDADE E CRÍTICA CULTURAL	19
1.1 SER JOVEM: GERAÇÃO, CULTURA E ROCK.....	20
1.2 ROCK NO BRASIL: CIRCULARIDADE CULTURAL E CONSUMO.....	33
1.3 ENGENHEIROS DO HAWAII: CRÍTICA SOCIAL E POLÍTICA.....	47
II – “CIDADE EM CHAMAS”: EXPERIÊNCIAS URBANAS	60
2.1 “SAMPA NO WALKMAN”: PELAS CIDADES.....	61
2.2 ENTRE “MUROS E GRADES”: VIOLÊNCIA E CIDADES.....	78
2.3 “SUAVE É A NOITE”: CIDADE E A NOITE.....	95
III – EXPERIÊNCIAS JUVENIS: SENSIBILIDADES, HÁBITOS E TECNOLOGIAS	111
3.1 “A BANDA NUMA PROPAGANDA DE REFRIGERANTES”: SENSIBILIDADES.....	112
3.2 “EU QUE NÃO BEBO PEDI UM CONHAQUE”: BEBER E FUMAR.....	128
3.3 “ELES GANHAM A CORRIDA ANTES MESMO DA LARGADA”: TECNOLOGIAS.....	143
CONSIDERAÇÕES FINAIS	159
FONTES E BIBLIOGRAFIA	162

LISTA DE FIGURAS

Figuras 1 e 2 -	Capa e contracapa do LP “O Papa é Pop”, Engenheiros do Hawaii – BMG,1990.....	45
Figuras 3 e 4 -	Capa e contracapa do CD “Várias variáveis”, Engenheiros do Hawaii – BMG, 1991.....	57
Figuras 5 e 6 -	Capa e contracapa do CD “Longe demais das capitais”, Engenheiros do Hawaii – BMG, 1986.....	66
Figuras 7, 8 e 9 -	Capa, contracapa e encarte do CD “Ouça o que eu digo: não ouça ninguém”, Engenheiros do Hawaii – BMG, 1988.....	82
Figuras 10, 11 e 12 -	Capa, contracapa e encarte do LP “A Revolta dos Dândis”, Engenheiros do Hawaii – BMG, 1987.....	119
Figuras 13 e 14 -	Capa, contracapa do CD “Dançando no campo minado”, Engenheiros do Hawaii – Universal, 2003.....	151

APRESENTAÇÃO

O Brasil dos anos 1980 foi palco das mais variadas transformações sociais e políticas. O período de redemocratização do país foi marcado por uma efervescência, que emergia dos setores mais diversos. A cultura passava por um crescente envolvimento com o ambiente de pressão popular pelo direito à democracia e, nesse momento, a popularidade de grupos de rock nacional era grande. Uma das bandas mais conhecidas surgidas nesse cenário foi o Engenheiros do Hawaii, que ganhou notoriedade e apreço público com suas canções que versam sobre diferentes temáticas, entre elas as representações do Brasil. Com composições inteligentes, o grupo criava uma série de intertextos com diferentes formas artísticas (literárias, cinematográficas, visuais etc.), que auxiliam no entendimento da sociedade em um período de abertura política.

A produção cultural tinha sua intencionalidade, afinal, não existem documentos imparciais. Através deles é possível estudar não apenas determinadas épocas, como também as mais diversas representações e visões do momento vivido, pois “o tempo da história se acelera vertiginosamente, no qual há o tempo das permanências, da continuação e da memória”¹.

A música é uma das formas mais populares de expressão cultural. No caso da música popular no Brasil, é possível verificar nas composições muitas das inquietações sobre os diferentes momentos, o que favorece a análise dessas canções. Elas expressam as tensões sociais, assim como traduzem representações e imaginários, sonhos e emoções, ajudando a pensar a sociedade e a história. Sendo assim,

A música é uma manifestação artística que também apresenta aspectos da vivência cotidiana de seus produtores e ouvintes. Por um lado, o compositor captava, reproduzia e explorava representações que circulavam elementos de uma experiência social vivida por outro, o seu público. Incorporada, rejeitada, resistia a certos ideais, sentimentos e ressentimentos expressos pelo compositor. O cantar estabelecia uma troca, uma cumplicidade, uma certa sintonia melódica entre o público e compositor, subjetivando sua mensagem.²

Muitas indagações surgiram durante o trabalho de pesquisa, entre elas: qual a importância do rock na vida dos jovens do período? Por que o grupo Engenheiros do Hawaii

¹ MATOS, Maria Izilda Santos de. **Cotidiano e Cultura: história, cidade e trabalho**. Bauru - SP: Edusc, 2002, p.32.

² Idem. **Âncora de Emoções: corpos, subjetividades e sensibilidades**. Bauru - SP: Edusc, 2005, p.30.

teve relevância dentro desse cenário? Os jovens dessa época eram só consumidores ou se identificavam com essas canções e seus anseios? Que juventude é essa? Qual foi o papel do rock no Brasil dos anos 1980? Quais são as sensibilidades expressas nas canções? Quais são as representações de cidade que se encontram nas composições? Que cidade era essa?

As fontes utilizadas para a pesquisa são as letras das canções do grupo em questão, assim como as capas de LPs e CDs, além de reportagens sobre o grupo e livros escritos por seu principal compositor, Humberto Gessinger.

Uma pesquisa mais aprofundada das fontes permite constatar que o grupo falava sobre questões ligadas às experiências nas grandes cidades e suas representações. Tendo em vista que seu compositor central, Humberto Gessinger, era estudante de arquitetura da UFRGS quando fundou a banda, isso poderia justificar seu modo de enxergar a cidade de uma maneira mais complexa. Eram metrópoles dentro de um país pobre e violento, muitas vezes em contraponto com cidades menores. Vê-se na obra da banda, por exemplo, uma conexão entre São Paulo e Porto Alegre, seja pelo fato de Porto Alegre ser *longe demais das capitais*³, ou de São Paulo ser tão *violenta como Chicago nos anos 40*⁴.

O recorte temporal é de 1985 a 2003, momento de mudanças no contexto brasileiro, como a abertura política e a possibilidade de produzir canções que falassem mais abertamente sobre política, abrangendo um público maior, como aconteceu com o surgimento dos grupos de rock nacional da década de 1980.

O rock nacional da década de 1980 emerge no cenário acadêmico, demonstrando-se fértil para inúmeras análises e reflexões. Tal característica, assim se coloca, pois os artistas que seguiram esse universo cultural, colocaram em suas composições, diversos dilemas e conflitos que foram vividos em um dado cotidiano urbano.⁵

O presente trabalho procura identificar permanências e rupturas das representações construídas pela juventude roqueira dos anos 1980, além de observar as tentativas de experiências dessa geração. Essa geração de jovens presenciou o surgimento de uma democracia depois de duas décadas de ações obscuras e repressão às liberdades com os governos militares. Embora a transição tenha sido feita por aqueles que estavam no poder, diferentes sujeitos históricos articularam-se no movimento das “Diretas Já”. Os jovens da

³ Engenheiros do Hawaii. *Longe demais das capitais*. Álbum “Longe demais das capitais”. RCA, 1986.

⁴ Engenheiros do Hawaii. *Crônica*. Álbum “Longe demais das capitais”. RCA, 1986.

⁵ PRADO, Gustavo dos Santos. O mundo não para de girar: a juventude roqueira dos anos de 1980 e suas relações com as bebidas alcoólicas. **Anais do 9º Encontro Internacional de Música e Mídia** - “O gosto da música”. São Paulo, v. 1, USP, 2013, p.311-327.

época estavam sempre se manifestando, principalmente através da música e outras expressões artísticas. Dessa forma, empresários da indústria fonográfica colocaram no mercado artistas que falavam sobre o país, sem ter problemas com a censura.

Os objetivos propostos consistem em analisar e entender a crítica social e política proposta nas canções dos Engenheiros do Hawaii, passando por uma análise da trajetória do grupo e de seu principal compositor, Humberto Gessinger, tendo em vista as influências observadas através dos principais intertextos com conceitos que regiam a época em que as canções foram escritas; identificar as representações que influenciaram a produção do grupo; examinar a relação da banda com o mercado fonográfico e a mídia; verificar como surgem nas letras os questionamentos sobre as cidades e seus elementos; observar a conjuntura musical e artística da época; e a juventude, que era para quem a banda se dirigia.

Na década de 1980, o rock brasileiro passou a fazer parte da vida de parcela da população, em especial dos jovens urbanos, que ouviam as canções e se identificavam com elas. Era uma geração que vivia o fim do regime militar e que podia começar a falar o que sentia abertamente. O grupo Engenheiros do Hawaii surgiu nesse contexto, falando das sensibilidades, histórias e de representações, compôs canções que denunciam problemas sociais, expressando uma visão de mundo, os anseios de uma juventude, o cotidiano, “*a estranheza de netos imigrantes em sua própria terra*”⁶ e o descontentamento, ensejando uma identificação com composições que abarcavam angústias e aflições dos jovens roqueiros urbanos.⁷

O grupo lançou 18 discos com diversas temáticas. Seu primeiro álbum, “*Longe demais das capitais*”⁸, de 1986, trazia canções com temas niilistas que conversavam com o universo juvenil, priorizando a crítica social e política, a descrença em relação a princípios tanto de esquerda quanto de direita, o regionalismo, o estrangeirismo, o consumo e a tecnologia.

Em 1987 foi lançado o disco “*A Revolta dos Dândis*”⁹, o primeiro da trilogia com título baseado em Camus, incluindo intertextos com Sartre e com o existencialismo. Traz questões niilistas, da modernidade, da pós-modernidade, das cidades e das sensibilidades.

⁶ DAPIEVE, Arthur. **Brook**: o Rock brasileiro dos anos 80. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000, p.147.

⁷ MATOS, Maria Izilda Santos de. **Cotidiano e Cultura**: história, cidade e trabalho. Bauru - SP: Edusc, 2002, p.32.

⁸ Engenheiros do Hawaii. *Longe demais das capitais*. CD (12 faixas). São Paulo: RCA, 1986.

⁹ Engenheiros do Hawaii. *A Revolta dos Dândis*. CD (11 faixas). São Paulo: RCA, 1987.

O terceiro disco, “Ouça o que eu digo: não ouça ninguém”¹⁰, de 1988, segundo da trilogia, traz diversas representações das cidades, como a violência, a solidão, racismo, consumismo, bebida e cigarro, noite, corrupção, a dualidade de sentimentos perante a metrópole, a juventude e a crítica social. No ano seguinte, em 1989, foi lançado o primeiro disco ao vivo, “Alívio imediato”¹¹, com uma compilação de sucessos e algumas canções inéditas que falam sobre a Guerra Fria, noite, Aids e fazem crítica à sociedade brasileira.

Em “O Papa é Pop”¹², de 1990, entre suas temáticas aborda a questão do ser moderno, da tecnologia, do consumo, a solidão das metrópoles, o estranhamento, individualismo, guerra, niilismo, a banalização da violência e a noite.

Em 1991 foi lançado “Várias variáveis”¹³, o último da trilogia. O disco gira em torno do mesmo eixo, refletindo sobre *variáveis*, e suas temáticas giram em torno do niilismo, cidade, violência, crítica social, bebida, existencialismo, solidão, noite e o regionalismo.

O disco “Gessinger, Licks & Maltz”¹⁴, de 1992, é o que mais carrega marcas do rock progressivo na carreira do grupo, inclusive as iniciais dos integrantes da banda (GLM) estão dispostas da mesma forma que o símbolo da banda Emerson, Lake & Palmer no disco “Brain Salad Surgery”. Entre as temáticas presentes no disco estão cidade, crítica social, niilismo, regionalismo, existencialismo, violência, consumo, noite e a modernidade.

O álbum “Filmes de guerra, canções de amor”¹⁵, de 1993, foi gravado ao vivo, com uma sonoridade acústica e novas releituras para músicas de sucesso do grupo. Contém quatro canções inéditas que versam sobre representações citadinas, noite, crítica social, niilismo e a modernidade.

Em 1995 foi lançado “Simples de coração”¹⁶, disco que marca a saída do guitarrista Augusto Licks. Os intervalos entre as músicas são menores que nos discos anteriores, dando a sensação de uma música só, com temas niilistas, discussão sobre o rompimento da banda, sentimentalidades urbanas, guerra, noite, consumo e o regionalismo.

¹⁰ Engenheiros do Hawaii. Ouça o que eu digo: não ouça ninguém. CD (11 faixas). São Paulo: BMG Ariola, 1988.

¹¹ Engenheiros do Hawaii. Alívio imediato. CD (12 faixas) ao vivo. Rio de Janeiro: BMG Ariola, 1989.

¹² Engenheiros do Hawaii. O Papa é Pop. CD (12 faixas). Rio de Janeiro: BMG Ariola, 1990.

¹³ Engenheiros do Hawaii. Várias variáveis. CD (14 faixas). Rio de Janeiro: BMG Ariola, 1991.

¹⁴ Engenheiros do Hawaii. Gessinger, Licks & Maltz. CD (12 faixas). Rio de Janeiro: BMG Ariola, 1992.

¹⁵ Engenheiros do Hawaii. Filmes de guerra, canções de amor. CD (12 faixas) ao vivo. Rio de Janeiro: BMG Ariola, 1993.

¹⁶ Engenheiros do Hawaii. Simples de coração. CD (11 faixas). Los Angeles e Rio de Janeiro: BMG Ariola, 1995.

Em 1996 saiu o disco “Humberto Gessinger Trio”¹⁷, que, por questões judiciais pela posse do nome da banda, não pôde sair com o nome Engenheiros do Hawaii. O álbum marca a saída de Carlos Maltz, fechando o ciclo de power trio que vinha desde os anos 1980, apresentando canções mais curtas e com temáticas que giram em torno da tecnologia, consumo, gênero, noite e sentimentalidades urbanas.

O disco “Minuano”¹⁸, de 1997, marca o retorno do nome Engenheiros do Hawaii para a posse de Humberto Gessinger, trazendo misturas sonoras, como a milonga, e temáticas como a cidade, o álcool, violência, gênero, regionalismo, noite, solidão e consumo. “;Tchau Radar!”¹⁹, de 1999, vem em consonância com seu tempo, trazendo temas como a contemporaneidade, cidade, rompimento, noite, tecnologia, violência, fuga, amor e consumo.

Os discos “10.000 Destinos”²⁰, de 2000, e “10.001 Destinos”²¹, de 2001, são ao vivo e um complementa o outro. O primeiro conta com 15 músicas já conhecidas pelo público e quatro inéditas, sendo duas de composição de Humberto Gessinger e duas *covers*, uma de Chico Buarque (*Quando o carnaval chegar*) e uma do RPM (*Rádio Pirata*). As duas canções inéditas tratam sobre tecnologia, consumo e crítica social, incluem também as temáticas da solidão e tecnologia. O segundo, duplo, numa mescla entre músicas ao vivo e gravadas em estúdio, traz uma continuidade do álbum anterior, sem nenhuma gravação inédita.

Em 2002 foi lançado “Surfando Karmas & DNA”²², disco que conta com outra mudança entre os músicos, permanecendo Humberto Gessinger, principal compositor durante toda a duração da banda. Entre os temas estão o existencialismo, a tecnologia, o consumo, a violência e o cotidiano da noite.

“Dançando no campo minado”²³, de 2003, foi o último disco gravado em estúdio. É um álbum curto, para ser ouvido de uma só vez, como se fosse somente uma canção. Ele é rápido, com canções que trazem a urgência do início do século, sem perder o niilismo do passado. Entre os temas destacam-se tecnologia, violência, consumo, existencialismo, niilismo e regionalismo.

Em 2004 saiu o disco “Acústico MTV”²⁴, realizado pela emissora, que gravou vários discos de artistas em formato acústico durante as décadas de 1990 e 2000. O álbum traz

¹⁷ Humberto Gessinger Trio. Humberto Gessinger Trio. CD (12 faixas). Rio de Janeiro: BMG: 1996.

¹⁸ Engenheiros do Hawaii. Minuano. CD (12 faixas). Rio de Janeiro: BMG Brasil, 1997.

¹⁹ Engenheiros do Hawaii. ;Tchau Radar! CD (12 faixas). Rio de Janeiro: Universal Music, 1999.

²⁰ Engenheiros do Hawaii. 10.000 Destinos. CD (19 faixas) ao vivo. São Paulo: Universal Music, 2000.

²¹ Engenheiros do Hawaii. 10.001 Destinos. CD duplo (15 e 11 faixas). São Paulo: Universal Music, 2001.

²² Engenheiros do Hawaii. Surfando Karmas & DNA. CD (11 faixas). Rio de Janeiro: Universal Music, 2002.

²³ Engenheiros do Hawaii. Dançando no campo minado. CD (11 faixas). Rio de Janeiro: Universal Music, 2003.

²⁴ Engenheiros do Hawaii. Acústico MTV. CD (18 faixas). São Paulo/Rio de Janeiro: Universal Music, 2004.

diversas canções da carreira da banda com novos arranjos, incluindo três músicas inéditas falando sobre tecnologia, guerra e violência, regionalismo, cidade, consumo, crítica social. “Novos horizontes”²⁵, em 2007, foi o último disco com músicas inéditas lançado pelo grupo. Há uma mescla entre canções que fizeram sucesso na carreira e que não estavam no disco anterior com canções novas, abordando temáticas como crítica social, consumo, tempo, violência, desencanto e noite.

Pode-se observar que algumas temáticas foram frequentes na trajetória do grupo. Assim sendo, a análise privilegia algumas delas, constituindo eixos da dissertação, que se encontra organizada em três capítulos. O primeiro, *Rock: circularidade e crítica cultural*, aborda questões sobre o rock e seus desdobramentos, a juventude vinculada ao ritmo, a trajetória do grupo Engenheiros do Hawaii, assim como a crítica social e política dentro das canções, as ideias que estavam em voga na época e questões como globalização, mercado fonográfico e circularidade cultural.

O segundo capítulo, *“Cidade em chamas”*: *experiências urbanas*, abordará as experiências urbanas (metrópoles e regionalismo), em diálogo com as letras, sonoridades e capas dos discos, realizando interpretações de temas como as figuras do Dândi e do Flâneur, o niilismo e o existencialismo, a violência nos grandes centros urbanos e sua banalização, insegurança, a noite e as sensibilidades, como refúgio, solidão, tempo, saudade e prazer.

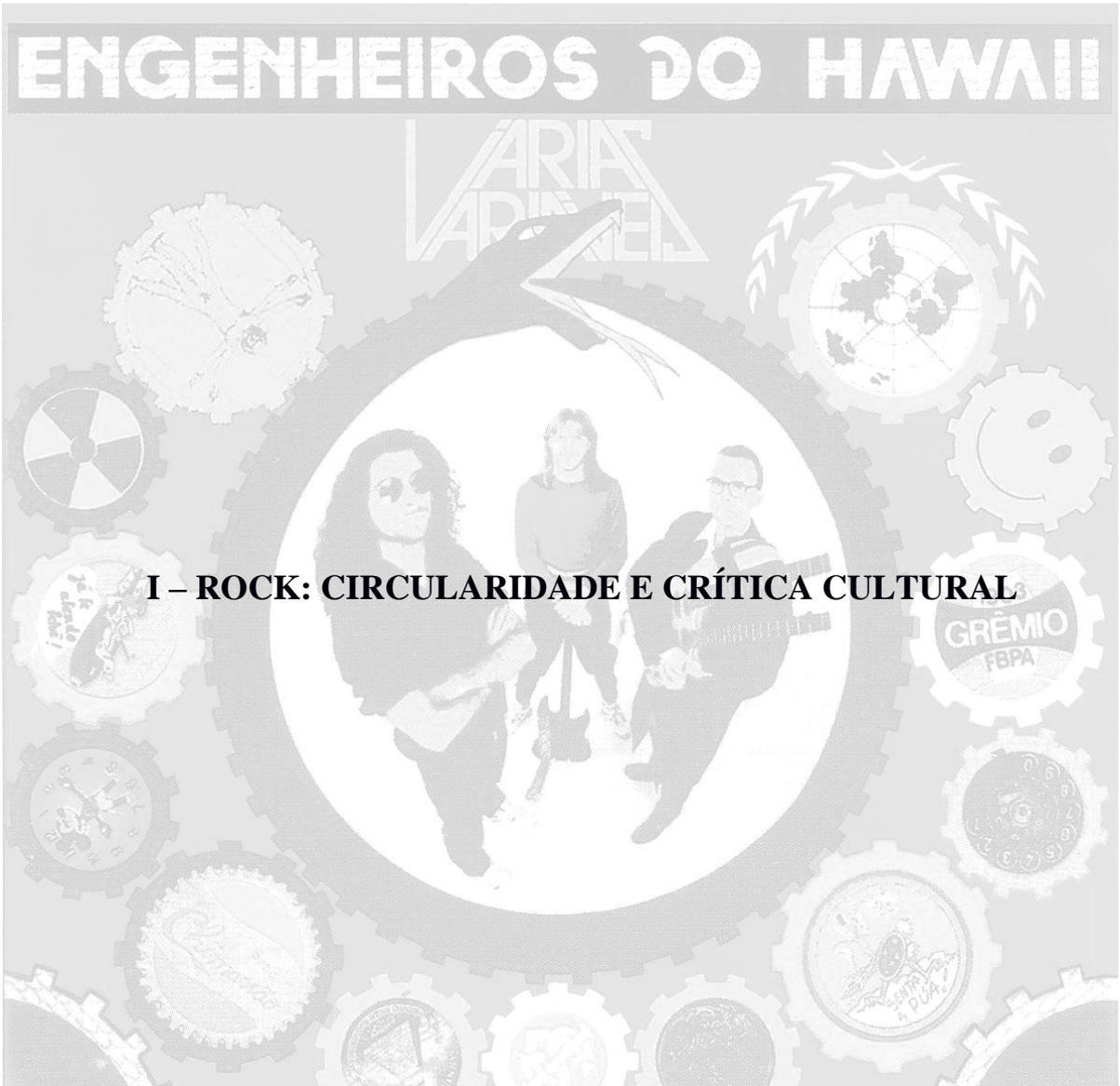
No terceiro, intitulado *Experiências juvenis: sensibilidades, hábitos e tecnologias*, observa-se a juventude, seus ideais, suas angústias e as sentimentalidades urbanas, em que transparecem sensibilidades como o medo, a solidão, a inquietação e o amor e a fuga das cidades, que envolvem questões relacionadas ao álcool, ao consumo de cigarros e à tecnologia, que está presente nas metrópoles e faz parte do cotidiano juvenil.

²⁵ Engenheiros do Hawaii. Novos horizontes. CD (18 faixas). São Paulo/Rio de Janeiro: Universal Music, 2007.

ENGENHEIROS DO HAWAII

ARIA
APINELA

I – ROCK: CIRCULARIDADE E CRÍTICA CULTURAL



Este capítulo pretende discutir as manifestações culturais em torno do rock no século XX, sua chegada e consolidação no Brasil, assim como a juventude roqueira. Para tanto, investigam-se as origens do grupo Engenheiros do Hawaii e questionam-se algumas interpretações mercadológicas²⁶, jornalísticas²⁷ e estéticas²⁸ sobre o rock dos anos 1980/1990 e sua submissão às gravadoras, chegando à crítica social e política nas canções da banda supracitada.

1.1 SER JOVEM: GERAÇÃO, CULTURA E ROCK

Na segunda metade do século XX, vivenciava-se uma maior visibilidade dos jovens, com suas ânsias, experiências e expectativas que faziam parte de seu contexto histórico. Em vista disso, implicaram diversas mudanças, utilizando-se de uma cultura jovem que incluía vestuário e músicas próprias, como o rock, para corroborar seus valores diante de um cotidiano múltiplo e paradoxal. Tais atitudes vinham em consonância com as representações²⁹ decorrentes da Guerra Fria, que transpareceram na vida da juventude³⁰ roqueira.³¹

É na juventude que os sujeitos passam a perguntar, refletir e se expressar a respeito da sociedade e dos valores inculcados nela, afinal é quando há o amadurecimento de sua

²⁶ BRANDINI, Valéria. **Cenários do Rock**: mercado produção e tendências. São Paulo: Olho d'Água, 2004. DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

²⁷ ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta**: o rock e o Brasil dos anos 80. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002. LUCHESE, Alexandre. **Uma carona com os Engenheiros do Hawaii**. Caxias do Sul: Belas-Letras, 2016.

²⁸ AGUIAR, Joaquim Alves de. **Música Popular e Indústria Cultural**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), Instituto do Estudo de Linguagem da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas - SP, 1989. GROppo, Luís Antônio. **O rock e a formação de um mercado consumidor juvenil**. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas - SP, 1996.

²⁹ As representações, ainda que pretendam ser universais e fundadas na razão, são estabelecidas pela vontade dos grupos que as engendram. Logo, para cada circunstância, é preciso relacionar o discurso dito com a posição de quem os usufrui. CHARTIER, Roger. **A história cultural**: entre práticas e representações. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p.17.

³⁰ Ao falar da juventude, é preciso dizer que ela se trata de uma categoria social polissêmica, tem múltiplos sentidos. Existem diversas juventudes dentro das sociedades, e elas acabam por disputar seu espaço dentro das cidades; e existem também as que estão presentes no campo. GROppo, Luís Antônio. **Ensaio sobre sociologia e história das juventudes modernas**. Rio de Janeiro: Difel, 2000. A pesquisa concentra-se na juventude urbana inserida no mundo do rock; para o presente trabalho, interessa as que estão nos grandes centros urbanos do Brasil, em especial no eixo Rio-São Paulo e Porto Alegre. Ao abordá-la, surgem questões conceituais por não existir um acordo sobre quando ela inicia-se ou termina, já que foi variável socialmente durante a história e também dentro de cada sociedade. A dissertação segue as asserções de Abramo, autora que trouxe noções básicas sobre a problemática da juventude, entendendo-a “como uma etapa de transição, que processa a passagem de uma condição social mais recolhida e dependente a uma outra mais ampla; um período de preparação para o ingresso na vida social adulta”. ABRAMO, Helena Wendell. **Cenas juvenis**. São Paulo: Página Aberta, 1994, p.11.

³¹ PRADO, Gustavo dos Santos. **“A verdadeira Legião Urbana são vocês”**: Renato Russo, rock e juventude. São Paulo: e-Manuscrito, 2018.

personalidade. Além disso, existe a formação de grupos juvenis, pois na modernidade evidencia-se a ausência dos papéis sociais da juventude, que, assim, acaba se distanciando dos agrupamentos constituídos pelos adultos³², levando os sujeitos juvenis a uma busca de reconhecimento e também de espaço para expressar suas diferenças e conflitos.

A música, além de constituir práticas e sentidos, revela muito do imaginário da sua época, trazendo as questões sociais e as sentimentalidades de dado momento histórico ou geração. Desse modo, ajuda a compreender aquela sociedade e também a formação das gerações, pois ela pode transmitir alguns tipos de comportamento para determinados grupos.

O rock nasceu nos Estados Unidos e trouxe mudanças. Os jovens que se identificaram com o ritmo adotaram um visual próprio, assim como certos comportamentos, o que não passou despercebido pelo mercado, que viu nesse nicho possibilidades com esse novo padrão de comportamento, expandindo-se por diversos países³³, tanto como movimento cultural quanto como de consumo, através da indústria fonográfica e da moda.

Depois da Segunda Grande Guerra houve a consolidação do consumo em larga escala, passando a ter uma maior importância na vida das pessoas quando veio a demanda por mudanças nos costumes, comportamentos e hábitos.

Apesar do estágio em que se encontrava a economia americana após o fim do conflito mundial, apontando para o crescimento e para o desenvolvimento, a primeira geração do pós-guerra tanto na Europa quanto nos Estados Unidos entrou na fase adulta por volta de meados da década de 1960, cercada de insegurança, medos, temores e desilusão, terreno ideal para que a essência da contracultura se instalasse, com seu estilo de mobilização e contestação social, focada na transformação da consciência, dos valores, da sociedade e do comportamento.³⁴

O surgimento de diversos artistas roqueiros, que se transformaram em símbolos musicais e dessa juventude, tendo repercussão comercial, impactou afetiva e psicologicamente os sujeitos jovens que se tornaram fãs. A juventude roqueira passou a criar movimentos e a protagonizar diversas manifestações, colocando-se no epicentro de lutas. Eles expuseram seus sonhos, suas incertezas e as angústias que estavam arraigadas em seu dia a dia.

³² EISENSTADT, S. N. **De geração a geração**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

³³ HOBBSAWN, Eric J. **Era dos extremos: o breve século XX - 1914-1991**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.321.

³⁴ FONSECA, Ana Cristina Cardozo. Rock progressivo e modernidade na música ocidental: aproximações e encontros. **Revista Espaço Acadêmico**. Uberlândia, n. 50, 2005.

O rock trouxe a essa juventude uma forma de interagir com o mundo, trazendo à tona seus sonhos, pretensões, angústias e desejos, levando esses sujeitos a discutir sobre questões presentes em sua geração³⁵, promover diversas manifestações e dialogar diretamente com os impasses de jovens urbanos.

É a partir do rock, que passa haver de fato, uma cultura jovem global, na qual a mesma procurou inserir-se em um mundo bipolarizado pela Guerra Fria, que notadamente, teve um panorama internacional, derivados da sua dimensão ideológica, estratégica e armamentista, assolando o mundo em um assombroso imaginário de ameaça constante de guerra.³⁶

O Rock and Roll vem da mistura de ritmos: o Country, cuja origem remete aos brancos no sul dos Estados Unidos, o Jazz e o Blues, gêneros que foram criados pelos moradores dos guetos norte-americanos. Além disso, trouxe sensualidade para o modo de dançar, atributo que era típico dos ritmos negros, herança das culturas africanas.³⁷ Em um primeiro momento, a sociedade norte-americana considerou esse um ritmo que seria ouvido somente por negros. Essa visão sobre o estilo era tão preponderante que, naquela ocasião, a indústria fonográfica lançou discos de cantores negros, como Chuck Berry, porém, com o

³⁵ Estar em uma geração quer dizer que o sujeito nasceu e cresceu sob determinado período histórico, compartilhando sensibilidades, conflitos e condições políticas e sociais análogas, incorporando os preceitos culturais da época. A questão geracional também traz impasses teóricos e metodológicos. Porém, esse recorte se faz necessário na dissertação e entra em comunhão com o ponto de vista de Mannheim, que, “[...] ao analisar a juventude, define geração como uma forma de situação social, como um fato coletivo, baseado na existência de um ritmo biológico na vida humana e não como um grupo social concreto. Nesse sentido, a ideia do autor é de experiência comum de indivíduos no processo histórico e social, isto é, uma vivência social, uma similaridade de situação num mesmo tempo histórico. Para o autor, assim como em outros autores que definem as características do jovem universal, na juventude ocorre, pela primeira vez, a absorção consciente de experiências sociais, tornando, assim, a juventude, uma força potencial de transformação da sociedade ou de conservação, um agente revitalizador da modernidade, como interventora da realidade social. Assim, Mannheim analisa que é nessa etapa da vida, ou seja, na juventude, que os indivíduos começam a questionar e refletir sobre os valores culturais, pois é nesse momento que a personalidade está se formando.” PEDERIVA, Ana Bárbara Aparecida. **Jovens tardes de guitarras, sonhos e emoções:** fragmentos do movimento musical-cultural Jovem Guarda. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998, p.32. A questão geracional concorda com semelhanças que ocorrem entre os sujeitos dentro da mesma época, em que compartilham experiências análogas. Além disso, a juventude é um agente transformador da sociedade, gerando, inclusive, crises geracionais, pois, a partir do momento em que ela é uma categoria social e histórica, suas experiências podem trazer rejeições a determinados aspectos da sociedade, produzindo esses conflitos que permearam a segunda metade do século XX, indo ao encontro de manifestações juvenis roqueiras, que tiveram representatividade durante décadas e em diversos países. Cf.: MANNHEIM, K. O problema sociológico das gerações. In: FORACCHI, M. **Mannheim**. Coleção Grandes Cientistas Sociais. São Paulo: Ática, 1982. MANNHEIM, K. O problema da juventude nas sociedades modernas. In: BRITO, S. (Org.). **Sociologia da Juventude**. Rio de Janeiro: v. 1 Zahar, 1968.

³⁶ HOBBSBAWN, Eric. **Era dos Extremos:** O breve século XX. 2ª ed. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.314.

³⁷ RAMOS, Eliana Batista. **Rock dos anos 80.** A construção de uma alternativa de contestação juvenil. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, 2010, p.23.

aumento das vendas, logo colocou cantores brancos – como Bill Haley e Elvis Presley – para cantar o ritmo e fazê-lo penetrar em outros setores da população.

Artistas como Little Richards e Chuck Berry colocaram seus ideais dentro de suas canções, influenciando jovens em lutas por liberdade. A partir da canção *Rock Around The Clock*, com Bill Haley, passou-se a ter um mercado significativo em torno do ritmo. Sua explosão veio com Elvis Presley, que, com sua postura sensual, provocou a sociedade norte-americana, que tinha ideais moralistas e severos, atraindo multidões de fãs que também queriam contestar aquela sociedade.

O rock dos anos 1950, nos Estados Unidos, tinha como temáticas da poética musical o amor, histórias de colégios, carros, entre outras. Foi uma geração que teve visibilidade no cinema, em filmes como *O Selvagem* (1953), *Juventude Transviada* (1955) e *Sementes da Violência* (1955), este último com a canção *Rock Around The Clock* na trilha sonora.³⁸

James Dean foi o ídolo da época, personificou o estereótipo de um jovem “perdido” em *Juventude Transviada*, trazendo consigo uma iconografia da juventude urbana da década de 50, além de influenciar o modo de vestir, agir e consumir dos jovens da época. Com sua morte precoce, num acidente automobilístico, criou-se um mito sobre o que era ser jovem naquela época, explicitando ainda medos, anseios e esperanças de uma geração. Assim como Elvis Presley, que também se tornou um símbolo dela.

Com a literatura não seria diferente. A Geração Beat veio oferecer um estilo que fugisse do materialismo da sociedade e da indústria cultural. O movimento contava com autores como Jack Kerouac, Burroughs e Ginsberg como seus agentes principais. Os beats não tinham envolvimento com o rock, mas músicos como John Lennon³⁹ e Jim Morrison⁴⁰ foram influenciados por essa literatura nos anos 1960 devido aos temas que envolviam crítica à sociedade norte-americana, ao sexo e ao cotidiano desses jovens.

O mercado cultural teve importante papel dentro da disseminação e internacionalização do rock. O ritmo consiste em uma manifestação cultural transformadora,

³⁸ O cinema foi muito importante, desde os anos 1920, para a difusão e circularidade cultural da canção, ajudou na divulgação da música norte-americana em outros países, assim como da moda e de comportamentos, principalmente do jazz e do rock. As gravadoras de discos tinham relações econômicas com o cinema, que ajudavam na veiculação das canções que eram lançadas no rádio. KOZLAKOWSKI, Allan. *Metáfora e cinema na construção da identidade das tribos urbanas. Cenários da Comunicação*. Londrina, v. 2, p.41-56, 2003.

³⁹ Um dos vocalistas e compositores dos Beatles. SPITZ, Bob. *The Beatles: a biografia*. São Paulo: Larousse do Brasil, 2007.

⁴⁰ Compositor, poeta e vocalista da banda The Doors, formada nos anos 1960 dentro da UCLA (Universidade da Califórnia), que tinha entre as suas temáticas a contestação das ordens estabelecidas e a guerra do Vietnã, envoltas em poesia e intertextualidade com diversas literaturas, como os escritos da geração Beat. HOPKINS, Jerry, Sugarman, Danny. *Ninguém sai vivo daqui: a biografia de Jim Morrison*. Barueri, SP: Novo Século, 2013.

por isso é importante observar que os ouvintes não recebem a mensagem contida nela de forma passiva, cada um a recebe de uma maneira, afinal cada um vive experiências diversas, condicionadas por status social, pessoal, econômico, intelectual etc. Questionando o mercado cultural, percebe-se ele não criou o rock, e sim se utilizou dele, além de ter sido responsável por sua difusão.

O rock, particularmente, tem seu desenvolvimento umbilicalmente ligado à indústria cultural, mas nasce com um acento de estranheza em relação aos padrões culturais vigentes e com uma dimensão de inovação de costumes e valores. Resultado de uma dimensão de inovação de costumes (as culturas negra e branca norte-americanas), ele será sempre meio *estrangeiro* em qualquer parte. Como diz Yonnet (1985), quando nasceu nos Estados Unidos, o rock'n roll foi rejeitado pelos adultos da comunidade branca como sendo uma manifestação bárbara e selvagem, e pelos adultos da comunidade negra, como sendo uma diluição e uma traição dos conteúdos da sua cultura.⁴¹

As manifestações culturais não são vistas da mesma maneira, pois os sujeitos colocam suas experiências nelas, produzindo práticas sociais diferentes, já que todo ser humano é produtor de cultura. Nesse sentido, “A história cultural tem por principal objeto identificar o modo como em diferentes lugares e momentos, uma determinada realidade social é construída, pensada e dada a ler”.⁴²

A produção musical é uma atividade criadora, e o receptor tem suas expectativas sobre as canções, que estão relacionadas a diversos fatores, desde a geração, passando pelos usos dela, até o momento histórico que esse sujeito está vivendo. Portanto, ela foge das intenções de seus criadores. Sendo assim, uma recepção não é passiva, implicando assimilação, que é a maneira como o sujeito recebe e como a interpreta, maneira essa que vai nortear as suas ações, recriando representações coletivas.

O rock foi midiaticizado na década de 1960, alguns discos eram lançados junto a livros, revistas e filmes, e havia propaganda em larga escala. Como resultado, os artistas foram alçados a ídolos dos jovens, simplesmente como mais um elemento de consumo. Isso

⁴¹ ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas juvenis**. São Paulo: Página Aberta, 1994, p.96.

⁴² CHARTIER, Roger. **A história cultural**. Entre práticas e representações. Rio de Janeiro: Difel/ Bertrand, 1990.

ajudou no surgimento de críticos especializados em rock, auxiliando inclusive naquilo que era considerado bom ou não dentro do movimento.⁴³

A repercussão do rock nos meios de comunicação, assim como a formação de um mercado direcionado aos jovens geraram ações plurais e diversificadas. Tal panorama provocou libertação entre esses jovens, como se pode verificar observando o movimento de maio de 1968⁴⁴ na França, com desdobramentos pelo resto do ano e no festival de Woodstock⁴⁵, em que eles procuravam subverter e lutar contra a ordem e as ideias estabelecidas, assim como discutir questões familiares e a liberdade amorosa e sexual.

Para que isso acontecesse, há de se considerar a relevância do mercado fonográfico, pois:

A influência do mercado fonográfico em torno do rock foi fundamental para a expansão desse estilo musical urbano. Não à toa, a emergência daquele universalizou os padrões musicais, figurando no centro de profundas mudanças no indivíduo e na sociedade. As gravadoras, ao colocarem no mercado uma variante das manifestações juvenis, todavia, não geraram o cerceamento das manifestações culturais em torno do estilo.⁴⁶

Com as manifestações plurais dos anos 1960, emergiu a contracultura⁴⁷, que negava os padrões morais, políticos e estéticos da época. Nela, o rock teve sua parcela de

⁴³ RAMOS, Eliana Batista. **Rock dos anos 80**. A construção de uma alternativa de contestação juvenil. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010, p.27.

⁴⁴ Um dos exemplos mais expressivos disso foi o movimento estudantil francês, cujos líderes nutriam ideias inspiradas nas críticas à sociedade contidas na teoria debordiana. O sistema educacional a que os jovens franceses estavam submetidos traduzia as características tradicionais e conservadoras da sociedade, o que contrariava seus ideais libertários. As universidades se apresentavam como instituições burocráticas, autoritárias e repressivas que não respondiam às novas necessidades daquele momento. Com a audácia urgente aos idealistas, os jovens universitários franceses se juntaram aos trabalhadores em greve geral na época e enfrentaram o governo De Gaulle vociferando que era estritamente “proibido proibir”, fora outras demandas. Sem limites etários, de etnia ou de gênero, os movimentos rebeldes que fomentaram o maio de 68 francês com as suas “barricadas da liberdade” pregaram ao mundo que a hipocrisia, os diversos tipos de discriminação, o capitalismo e o próprio socialismo autoritário deveriam ceder lugar a um mundo justo e melhor, no qual a liberdade fosse uma máxima. Não só nesse, mas em diversos outros países ocorreram movimentos juvenis em nome das transformações em 68. No mundo socialista eles também surgiram contra a repressão ditatorial, via pela qual o sistema em questão foi instalado em várias partes. *Ibidem*, p.35-36.

⁴⁵ Festival ocorrido em 1969 na cidade de Bethel, em Nova York, que propunha três dias de paz e música, trazendo o movimento hippie e a contracultura presente na época. Contou com as apresentações de diversos artistas como Janis Joplin, Jimi Hendrix, Joan Baez, Grateful Dead, entre outros. MUGIATTI, Roberto. **Rock: os anos da utopia e os anos da incerteza**. Vol.2. São Paulo: Brasiliense, 1986, p.46.

⁴⁶ PRADO, Gustavo dos Santos. **“A verdadeira Legião Urbana são vocês”**: Renato Russo rock e juventude. São Paulo: e-Manuscrito, 2018.

⁴⁷ Foi na década de 1960, nos Estados Unidos, que nasceu o movimento de contracultura, quando os jovens começaram a agir de modo oposto ao que a sociedade, que era racista e moralista, queria. “[...] não é estranho que a contracultura tenha surgido no seio da sociedade norte-americana, pois é justamente aí que a tecnocracia – sociedade gerenciada por especialistas técnicos e seus modelos científicos – atingiu o auge de seu

colaboração, pois suas letras acompanhavam temáticas emergentes, assim como os hippies, que pregavam a paz e o amor. Esses jovens não estavam protestando somente contra guerras⁴⁸, e sim contra valores que estavam estabelecidos na sociedade e que não lhes cabiam mais, como as relações tradicionais de casamento, sexo e família, gerando uma busca por alternativas. Esses movimentos de contracultura aconteceram também a partir de uma visão hedonista⁴⁹, como o estilo dos hippies, que queriam sair do mundo materialista e racional da sociedade.

O rock e a rebeldia estavam ligados, posto que os jovens urbanos apropriaram-se⁵⁰ do estilo, invertendo valores e fazendo de suas experiências hedonistas e livres, além do uso de drogas e álcool, dos conflitos geracionais, exposição dos corpos, tumultos em shows, marcando as maneiras de identificação daqueles que ouviam o ritmo.⁵¹ O rock trouxe diversas manifestações juvenis que se transformaram em representações e apropriações. Com a sua consolidação e a de uma cultura urbana juvenil, os jovens urbanos roqueiros passaram a manifestar-se com relação aos problemas enfrentados em seu cotidiano, pois:

A música fala, ao mesmo tempo, no horizonte da sociedade e ao vértice subjetivo de cada um, sem se deixar reduzir a outras linguagens. Esse limiar está fora e dentro da história. A música ensaia e antecipa aquelas transformações que estão se dando, que vão se dar, ou que deveriam se dar na sociedade.⁵²

desenvolvimento, obrigando o jovem a adaptar-se rapidamente a uma realidade mecânica, árida e desprovida de qualquer impulso criativo. Com isso, a contracultura se tornou a forma de expressão mais importante dessa parcela de jovens que procuravam “cair fora” dos padrões estabelecidos por essa sociedade, para construir um mundo alternativo, com uma “cultura” própria.” BRANDÃO, Antônio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos culturais da juventude**. 2ª ed. São Paulo: Moderna, 2004, p.50.

⁴⁸ No período, os Estados Unidos estavam em guerra com o Vietnã, levando inúmeros jovens ao conflito, sendo a primeira guerra transmitida pela TV. “[...] a Guerra do Vietnã desmoralizou e dividiu a nação, em meio a cenas televisadas de motins e manifestações contra a Guerra; destruiu um presidente americano; levou a uma derrota e retirada universalmente prevista após dez anos (1965/75); e, o que interessa mais, demonstrou isolamento dos EUA. Pois nenhum de seus aliados europeus mandou sequer contingentes nominais de tropas para lutar junto as suas forças.” HOBBSAWN, Eric. **Era dos extremos: o breve século XX**. 2ª ed. Tradução de Marcos Santarrita. São Paulo: Companhia das Letras, 1995, p.241.

⁴⁹ Desejo simples de felicidade individual fora dos padrões estabelecidos pela sociedade.

⁵⁰ “A apropriação, tal como entendemos, tem por objetivo uma história social das interpretações, remetidas para as suas determinações fundamentais (que são sociais, institucionais, culturais) e inscritas nas práticas específicas que as produzem. Conceder, desse modo, atenção às condições e aos processos que, muito concretamente, determinam operações de construção de sentido (na relação da leitura, mas em muitas outras também) é reconhecer, contra a antiga história intelectual, que as inteligências não são desencarnadas, e, contra as correntes de pensamento que postulam o universal, que as categorias aparentemente mais invariáveis devem ser construídas na descontinuidade das trajetórias históricas.” CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990, p.26-27. Essa concepção permeia o presente trabalho, contribuindo no entendimento da aderência ou não dos jovens das representações que fizeram parte do rock.

⁵¹ PRADO, Gustavo dos Santos. **“A verdadeira Legião Urbana são vocês”**: Renato Russo rock e juventude. São Paulo: e-Manuscrito, 2018.

⁵² WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p.12.

O estilo configurou-se como uma forma de expressão cultural envolta no processo de circularidade cultural⁵³, uma vez que, ao sair dos Estados Unidos, o rock tomou novas formas na Inglaterra, trazendo outras influências, assim como quando chegou ao Brasil, onde sofreu desdobramentos e reformulações.

Na Inglaterra, os Beatles⁵⁴, abordando temas que expressavam as sentimentalidades de relações amorosas, fizeram com que aquela juventude passasse a refletir sobre o assunto, assim como os Rolling Stones⁵⁵, que trouxeram novidades para a moda e o comportamento, ambos atraindo milhares de jovens e expandindo seu sucesso para além de seu país de origem.

No Brasil, o rock se difundiu nos anos 1950.⁵⁶ As canções tinham como temáticas as paqueras, festas, amores, representando as aspirações de uma fração da juventude que estava em busca de independência e prazer.⁵⁷ E, “apesar das investidas dos artistas influenciados pela novidade, houve um questionamento referente à serventia prática e representacional que o novo estilo poderia agregar”⁵⁸.

As temáticas nas letras das primeiras canções do rock nacional traziam as representações construídas pelos novos estilos de vida que respondiam às transformações na cultura juvenil mundial, para o

⁵³ O rock nasceu da mistura de ritmos e, ao ser mundializado, foi se modificando, ganhando novos elementos e significados. No Brasil, é possível ver isso em artistas como Raul Seixas, Rita Lee e em grupos como Os Paralamas do Sucesso e Engenheiros do Hawaii, em que há a mistura de rock com ritmos latinos, europeus e brasileiros. “A metáfora do círculo é útil também para nos referirmos a adaptações de itens culturais estrangeiros que são tão completas que o resultado pode às vezes ser ‘reexportado’ para o lugar de origem do item.” BURKE, Peter. **Hibridismo cultural**. 3ª ed. Tradução de Leila Souza Mendes. Rio Grande do Sul: Unisinos, 2009, p.114. Segundo o autor, uma determinada cultura, quando sai de sua área de origem e se combina com outra, pode auferir influências marcantes para que, através de hibridismo, retorne ao seu espaço de origem, difundindo suas novas particularidades. Tal ideia também está presente em: GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido na inquisição**. 2ª reimpressão. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006. E corroborou as reflexões da presente pesquisa.

⁵⁴ Grupo de rock de Liverpool formado nos anos 1960 que tinha como integrantes John Lennon, Paul McCartney, George Harrison e Ringo Starr. Tornaram-se um dos grupos mais influentes e expressivos do ritmo. SPITZ, Bob. **The Beatles: a biografia**. São Paulo: Larousse do Brasil, 2007.

⁵⁵ Grupo de rock formado nos anos 1960 em Londres, que tinha como integrantes Mick Jagger, Keith Richards, Brian Jones, Ron Wood, Charlie Watts, entre outros, e trazia marcas para o comportamento jovem, a moda e as artes. CHRISTOPHER, Sanford. **The Rolling Stones - A biografia definitiva**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

⁵⁶ Com o filme *Rock around the clock*, que ficou conhecido como *Ao balanço das horas*, influenciando jovens urbanos, que começaram a aderir ao ritmo e à cultura norte-americana. Existia uma impossibilidade com relação à gravação dos discos no país desses cantores internacionais, pois sua maioria estava atrelada a pequenas gravadoras estadunidenses, logo, sem filiais. Como solução, as gravadoras brasileiras passaram a gravar os sucessos na voz de intérpretes brasileiros, tendo como primeira canção *Rock around the clock*, em 1955, por Nora Ney.

⁵⁷ PEDERIVA, Ana Barbara Aparecida. **Anos dourados ou rebeldes: juventude, territórios, movimentos e canções nos anos 60**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004, p.113.

⁵⁸ PRADO, Gustavo dos Santos. **“A verdadeira Legião Urbana são vocês”**: Renato Russo, rock e juventude. São Paulo: e-Manuscrito, 2018.

cotidiano da juventude que as escutavam. O cinema, os carros, os namoros, as paqueras, as festas, os costumes e outras manifestações do hedonismo comum a esta fase da vida, estiveram refletidos naquelas canções que passaram a expressar os sonhos de consumo dos jovens da época.⁵⁹

No país, houve uma nova interpretação do ritmo, especialmente na questão das temáticas. Com a rebeldia na moda, nos gestos e na performance dos artistas, que traziam uma representação de liberdade, somada a um extenso espaço na mídia, houve o aumento de artistas que aderiram a um estilo mais elétrico, como Sérgio Murilo e Wilson Miranda.

Jovem Guarda foi um programa iniciado em 1965 na TV Record, dando seu nome ao movimento. O programa tinha alta audiência e, além da audição das canções, os jovens que assistiam passaram a imitar os cantores, tanto na moda quanto no comportamento. O programa e os artistas que apareciam nele foram utilizados pela indústria cultural brasileira para a venda de discos, roupas e comportamento.

A *Jovem Guarda* aproveitou-se bem do estilo roqueiro, como se nota seja nas temáticas, seja na vestimenta, efetivando o mercado de bens culturais e utilizando a TV para sua propagação. Nessa geração falava-se sobre sexualidade e questões ligadas ao hedonismo juvenil e relacionamentos amorosos, levando a um rompimento com o que se tinha antes em termos de padrões musicais e questões sobre o corpo.

Negar o caráter de contestação assumido pelos adeptos do rock traduzido pela *Jovem Guarda* seria aderir a uma visão ortodoxa do fato, pois “[...] ao romper com os padrões musicais anteriores, o rock e seus adeptos acabaram por romper convenções sociais que os cercavam [...]”. Protestava-se não tanto através das letras, mas sim pelas formas de comportamento adotadas, em geral.⁶⁰

A *Jovem Guarda* convivia com outras expressões e movimentos musicais, como a MPB, com temáticas engajadas.⁶¹ Mesmo diante de expressões diferentes, houve parcerias entre os artistas dos dois estilos.⁶²

⁵⁹ RAMOS, Eliana Batista. **Rock dos anos 80**. A construção de uma alternativa de contestação juvenil. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010, p.38.

⁶⁰ Ibidem, p.41

⁶¹ CAROCHA, Maika Lois. A censura durante o regime militar (1964-1985). **História: Questões & Debates**. Curitiba, n. 44, 2006, p.3.

⁶² PRADO, Gustavo dos Santos. “**A verdadeira Legião Urbana são vocês**”: Renato Russo rock e juventude. São Paulo: e-Manuscrito, 2018.

Percebe-se que o movimento da Jovem Guarda mostrou um certo distanciamento do debate que vinha ocorrendo na música popular brasileira dos anos 60 e deteve-se em uma outra “sublevação”, isto é, uma “mudança comportamental” que utilizou armas como os sentimentos puros e a ingenuidade para tocar o coração de parte dos jovens da década de 60, levando à frente uma bandeira com os principais lemas do movimento, isto é, diversão, irreverência, descompromisso e, principalmente, o amor, dizendo à sociedade da época que eles queriam somente seguir em alta velocidade atrás dos desejos de amor e sonhos de liberdade.⁶³

Ao final da década de 1960 surgiu a Tropicália⁶⁴ como uma proposta para a música em acordo com o teatro e as artes plásticas. O movimento carregava influências do pop, do rock e elementos da música brasileira.

Quando o Governo Civil Militar⁶⁵ suspendeu as garantias individuais e constitucionais com o Ato institucional nº. 5 (AI-5) de 1968, anulando a legitimidade do Congresso, houve o aumento da violência contra e pelo governo. Para muitos, a única saída para a situação era a luta armada. A MPB e o Tropicalismo fizeram críticas à situação do país, sendo seus adeptos considerados pelos militares como subversivos, e muitas de suas canções foram censuradas, artistas foram perseguidos, torturados e exilados.⁶⁶

[...] definira-se com o AI-5 uma de suas principais características: a repressão exacerbada a toda forma de expressão cultural, social ou política que pudesse representar “subversão à ordem. A partir dali, todas as representações de contestação à estrutura ditatorial estabelecida, com destaque às culturais, passariam a ser veladas, o que

⁶³ PEDERIVA, Ana Barbara Aparecida. **Anos dourados ou rebeldes: juventude, territórios, movimentos e canções nos anos 60.** Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004, p.132.

⁶⁴ “Gilberto Gil em meados de 1967 promoveu reuniões na cidade do Rio de Janeiro, estes encontros dariam gênese ao que veio a se chamar Tropicalismo alguns meses depois. As reuniões tinham como fim propor novas ideias para a música popular brasileira. Entre os convidados estavam importantes figuras como Dorival Caymmi, Edu Lobo, Chico Buarque, Francis Hime e Paulinho da Viola. Gilberto Gil expôs seu interesse pelos Beatles, discutiu a necessidade de compreensão da música popular como um meio de cultura de massas, e a concepção da música como mercadoria de consumo, característica intrínseca a indústria fonográfica, porém renegada pelos artistas identificados a música nacional-popular. Também entrou em pauta o nacionalismo defensivo, que segundo Gilberto Gil, estaria freando a criatividade musical brasileira, colocando-a em posição de resguardo.” PINHEIRO, Igor Fernandes. **Não fale com as paredes: contracultura e psicodelia no Brasil.** Dissertação (Mestrado em História) - Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

⁶⁵ Com o movimento civil-militar de 1964, que durou até 1985, período em que o país foi governado por militares com apoio de algumas camadas da população civil, a repressão foi forte também com relação à juventude. Houve a dissolução de várias organizações de representação juvenil e restava a muitos desses jovens seguir em frente por meio da militância cultural, indo principalmente pelo viés da música, com os festivais organizados pelas emissoras de TV.

⁶⁶ NAPOLITANO, Marcos. Seguindo a canção: engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969). São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2001, p.184-185. Apud: LUNARDI, Rafaela. Mercado e Engajamento na trajetória musical de Elis Regina (1965-1976). **Anais do XX Encontro Regional de História: História e Liberdade.** Cd-Rom. Franca, ANPUH/SP - UNESP, 06 a 10 de setembro de 2010.

não impedia que fossem claramente percebidas por quem militava às escondidas ou para um bom entendedor que quase sempre não era o censor. A inventividade e a originalidade transformaram-se em importantes aliadas nesse período.⁶⁷

Nessa época, houve aumento de empregos nas zonas urbanas e do ingresso de jovens no mercado de trabalho, assim como de mulheres colaborando no orçamento familiar. Nesse momento, o mercado cultural passou a se dirigir diretamente aos jovens, com shows, revistas, livros, roupas, cinemas, danceterias, lanchonetes etc.

Os salários recebidos pelos jovens e adolescentes – embora sejam significativamente menores que os dos adultos e em grande parte dirigidos a compor o orçamento familiar, acabam, mesmo que reduzidos a uma pequena quantia, por representar dinheiro para ser gasto de forma autônoma pelos jovens, transformando-os em consumidores.⁶⁸

Para esses jovens e adolescentes, o trabalho tem, além do caráter de necessidade, o de via de acesso a uma autonomia desejada em relação à família, tanto no sentido de maior independência e liberdade de ação (onde se incluem também as decisões sobre as alternativas entre trabalho e educação) pois o trabalho confere maturidade e respeito no interior da família, como no sentido de possibilidade de consumo de bens pessoalmente valorizados.⁶⁹

O crescimento urbano aconteceu de forma desordenada, gerando o surgimento de periferias dentro desses centros. Os mercados e os shoppings começaram a se expandir também, devido ao aumento do consumo. Dentro desses centros urbanos apareceram artistas como Raul Seixas e Rita Lee, que alcançaram sucesso nos anos 1970 no rock nacional. Raul, com suas temáticas, renunciava os anos 1980 nas canções, dizendo que ela seria decadente⁷⁰, e Rita, que havia decolado sua carreira com os Mutantes⁷¹, teria uma trajetória de sucesso dirigindo-se aos adolescentes.

A ligação dos jovens com o rock proporcionou a apropriação de princípios que ajudaram no enfrentamento dos problemas vividos por esses sujeitos não só no movimento de 1968, dos hippies e da contracultura, mas também nos anos 1970, com o surgimento de novos

⁶⁷ RAMOS, Eliana Batista. **Rock dos anos 80**. A construção de uma alternativa de contestação juvenil. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010, p.47.

⁶⁸ ABRAMO, Helena Wendel. **Cenas juvenis**. São Paulo: Página Aberta, 1994, p.59.

⁶⁹ Ibidem, p.60.

⁷⁰ SANTOS, Paulo dos. **Raul Seixas: a mosca na sopa da ditadura militar - censura, tortura e exílio (1973-1974)**. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

⁷¹ Grupo formado por Rita Lee e os irmãos Arnaldo Baptista e Sérgio Dias dentro do movimento da Tropicália. CALADO, Carlos. **A divina comédia dos Mutantes**. São Paulo: Editora 34, 1995.

desdobramentos no mundo do rock, como o punk. Este chegou no país no final da década de 1970, sobressaindo-se nomes como Ramones e Sex Pistols⁷², bandas que tocavam músicas mais curtas e com apenas três acordes.

O punk promovia uma mudança nos valores e estava, a princípio, fora do *mainstream*. Era divulgado entre seus fãs por meio da troca de fitas e dos fanzines⁷³, e suas temáticas eram diversas, desde temas variados da vida até política, como viu-se no grupo The Clash, cujo lema era *Do it yourself* (Faça você mesmo). Seus participantes não tinham formação musical (como no movimento anterior) e nem a procura dos grandes selos, mas surgiram diversas gravadoras independentes e casas de shows em que esses grupos faziam suas apresentações.

O punk, ao chegar no Brasil, apresentou diversas particularidades. Os jovens punks repudiavam os valores dominantes da sociedade:

[...] eram grupos de jovens descontentes com o estado geral das coisas, num leque amplo e difuso, que vai das alternativas de lazer às perspectivas profissionais, às normas sociais, à situação do país e com um anseio por agitação. Esses jovens encontraram, no ideário punk, uma maneira de atuar, algo em torno do qual estruturar uma divisão genuína, intensa, que fornecesse ao mesmo tempo uma identidade singular e uma forma de expressar a insatisfação.⁷⁴

O movimento punk aportou em São Paulo ainda na década de 70, com as gangues de adolescentes.⁷⁵ Entre os incipientes grupos de punks adolescentes de São Paulo estavam os Inocentes, com destaque para seu compositor e vocalista Clemente, e grupos como Cólera, Olho Seco e Ratos de Porão, além de Kid Vinil, peça importante para o rock brasileiro e a descoberta de novos nomes da cena na rádio Excelsior. Eles organizavam seus festivais, chamados Grito Suburbano, tornando-se a linguagem de determinados grupos da periferia.

⁷² O punk surgiu na Inglaterra e fora do circuito comercial do rock. Bandas independentes tinham como lema *Do It Yourself* e uma sonoridade e discurso mais enérgicos. Os punks utilizavam da música para veicular seus ideais e não demorou muito para que o mercado fonográfico percebesse ali um novo nicho de vendas. PRADO, Gustavo dos Santos. “**A verdadeira Legião Urbana são vocês**”: Renato Russo rock e juventude. São Paulo: e-Manuscrito, 2018.

⁷³ PRADO, Gustavo dos Santos. “**Caminho para a morte**” na metrópole - Cultura punk: fanzines, rock, política e mídia (1982-2004). Tese (Doutorado em História) - Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

⁷⁴ ABRAMO, Helena Wendell. **Cenas juvenis**. São Paulo: Página Aberta, 1994, p.93. Apud: PRADO, Gustavo dos Santos. “**A verdadeira Legião Urbana são vocês**” (1985-1997). Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2012, p.25.

⁷⁵ PAIVA, Marcelo Rubens; NASCIMENTO, Clemente Tadeu. **Meninos em fúria e o som que mudou a música para sempre**. São Paulo: Alfaguara, 2016.

Uma característica desses punks era a rivalidade entre as gangues, e os motivos iam desde concepções contrárias a questões pessoais. Nesses confrontos, em momentos houve mortes, atraindo a atenção da polícia, que agia com repressão. A imagem criada acerca desses garotos foi a de que seriam membros de gangues suburbanas⁷⁶ que pregavam caos e desordem.

O punk, alastrando-se pelo país, chegou ao Rio com a banda Coquetel Molotov, e à Bahia com o Camisa de Vênus. Essa movimentação toda chamou a atenção da imprensa, e uma matéria no *Fantástico* marcaria uma imagem negativa, gerando inclusive a demissão de muitos jovens punks das empresas em que trabalhavam. Não foi um gênero lançado em larga escala, mas foi a partir dele que as gravadoras perceberam que poderiam lucrar com o rock, pela influência que o movimento estava ganhando entre os jovens urbanos, além do crescimento de selos independentes, com a venda de milhares de cópias de discos das bandas punk, que eram divulgados pelos fanzines.⁷⁷

Em Brasília a agitação era intensa e tinha como diferencial a classificação socioeconômica dessa juventude: enquanto em São Paulo o punk crescia dentro das periferias, em Brasília ele surgia na classe média, entre filhos de embaixadores, professores universitários e até militares, que tinham acesso às produções internacionais e podiam comprar instrumentos para formar suas bandas. Em São Paulo circulavam fitas que eram gravadas e trocadas entre eles, para ouvir tanto em casa quanto nos locais onde se reuniam.

O Aborto Elétrico foi o primeiro grupo punk de Brasília, com Renato Russo à sua frente, que tempos depois viria a formar a Legião Urbana, uma das bandas mais bem-sucedidas dos anos 1980 e meados dos anos 1990. O Aborto cantava letras sérias e politizadas, muitas delas regravadas depois em discos da Legião Urbana e do Capital Inicial.

Os gaúchos Carlos Eduardo Miranda e Flu (Flávio Santos) – integrantes do Urubu Rei – perceberam a ausência de grupos punk em sua região e incentivaram seus amigos a formarem bandas. Com o começo dessa movimentação, foram surgindo produções independentes, shows coletivos, festivais e algumas canções chegaram à rádio Ipanema FM.⁷⁸ Os Replicantes, grupo gaúcho formado por Wander Wildner e Carlos Gerbase, foram importantes para a cena local, com seu hit Surfista Calhorda, destacando-se em shows, abrindo caminho para que diversos grupos conseguissem sobreviver sem ser necessariamente

⁷⁶ Gastão Moreira (Dir.). *Botinada: a origem do punk no Brasil*. Documentário, 110 min.. ST2, 2006.

⁷⁷ ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002, p.78.

⁷⁸ AVILA, Alisson; BASTOS, Cristiano; MÜLLER, Eduardo. **Gauleses irreduzíveis: causos e atitudes do rock gaúcho**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2001.

sob os holofotes da indústria fonográfica, já que estavam longe dos maiores centros produtores de cultura do mercado nacional.

A indústria fonográfica⁷⁹ captou esse movimento no sul e em outras regiões do país, tanto que grandes gravadoras criaram pequenos selos (como Plug⁸⁰, da BMG) para lançar produções desses grupos com vendas menores. E quando as bandas atingiam um público maior, eram contratadas pelas grandes gravadoras.

A partir do punk começaram a surgir outros grupos provenientes de diversas regiões do país, conquistando mais público. Essa juventude ficou conhecida como a “geração dos anos 80”⁸¹. As bandas formadas evidenciavam especificidades de seus locais de origem e seus integrantes, na maior parte das vezes, eram oriundos da classe média. Os jovens roqueiros buscavam discutir questões presentes entre a juventude dos anos 1980/1990, que estava descontente com os diversos problemas apresentados no país, bem como se diferenciar dos adultos e de suas regras estabelecidas.

1.2 ROCK NO BRASIL: CIRCULARIDADE CULTURAL E CONSUMO

Todo mundo tá relendo
 O que nunca foi lido
 Todo mundo tá comprando
 Os mais vendidos
 Qualquer nota
 Qualquer notícia
 Páginas em branco
 Fotos coloridas
 Qualquer nova
 Qualquer notícia
 Qualquer coisa que se mova
 É um alvo... ninguém tá salvo

Todo mundo tá revendo
 O que nunca foi visto
 Tá na cara
 Tá na capa da revista

⁷⁹ O mercado começou a crescer com o surgimento da Blitz e do Kid Abelha, com isso as gravadoras perceberam que desse nicho musical poderiam ter lucro e começaram a corrida por grupos de rock em diversas partes do país. Um dos pontos principais era que esses grupos tivessem composições próprias e tocassem seus instrumentos, deixando o custo de produção baixo, ajudando o mercado mesmo quando defasado.

⁸⁰ Surgiu durante o festival Porto Alegre In Concert em 1985, inclusive foi nesse festival que os Engenheiros do Hawaii e Os Replicantes foram contratados para a coletânea Rock Grande do Sul, abrindo espaço para mais uma vertente dentro do rock brasileiro. A ideia da gravadora era que cenas locais comesçassem a se formar e que pudessem sustentar esses pequenos selos.

⁸¹ PRADO, Gustavo dos Santos. “**A verdadeira Legião Urbana são vocês**”: Renato Russo, rock e juventude. São Paulo: e-Manuscrito, 2018.

Qualquer nota
 Uma nota preta
 Páginas em branco
 Fotos coloridas
 Qualquer rota
 Rotatividade
 Qualquer coisa que se mova
 É um alvo... ninguém tá salvo
 Um disparo... um estouro

O papa é pop
 O papa é pop
 O pop não poupa ninguém
 O papa levou um tiro à queima roupa
 O pop não poupa ninguém

O presidente é pop
 Um indigente é pop
 Nós somos pop também
 A minha mente é pop
 A tua mente é pop
 O pop não poupa ninguém

Uma palavra
 Na tua camiseta
 (o planeta na tua cama)

Uma palavra
 Escrita à lápis
 (eternidades da semana)

Qualquer nota
 Qualquer notícia
 Páginas em branco
 Fotos coloridas
 Qualquer coisa quase nova
 Qualquer coisa que se mova
 É um alvo... ninguém tá salvo
 Um disparo... um estouro

O presidente é pop
 Um indigente é pop
 Nós somos pop também
 Antigamente é pop
 Atualmente é pop
 O pop não poupa ninguém

Toda catedral é populista
 É pop, é macumba pra turista
 E afinal? O que é rock'n'roll?
 Os óculos do John, ou o olhar do Paul?⁸²

⁸² Engenheiros do Hawaii. O Papa é Pop. Álbum "O Papa é Pop". BMG, 1990.

A canção *O Papa é Pop*, do disco “O Papa é Pop”, de 1990, foi a que levou o grupo Engenheiros do Hawaii a um patamar de visibilidade e sucesso. O disco de mesmo nome foi o de maior vendagem⁸³ da carreira e pode ser visto como um divisor de águas na trajetória do grupo, que alcançou notoriedade, dando início a um processo de acomodação aos moldes do mercado. O disco aborda justamente esse mercado que transforma *qualquer coisa que se mova* em um agente do pop, até uma figura eclesiástica como o papa. Além disso, entre outras temáticas, aborda o consumismo – e o fato de fazer com que o sujeito ganhe importância social pelo que possui, e não pelo que ele é –, ídolos efêmeros e há a própria crítica ao mercado da música.

Que indústria é essa? Como ela se instaurou e tornou-se tão significativa no país? Nos anos 1980 podia-se falar sobre problemas sociais e econômicos do país mais do que no período anterior.⁸⁴ O mercado fonográfico incorporou essa nova geração e suas “canções rebeldes”. A representação do jovem contestador se expandiu, gerando comportamentos contestatórios de juventude.

De certa forma, teria partido dos Estados Unidos esse tipo de cultura juvenil e mercado cultural, não só pelo seu hibridismo⁸⁵, que vem de diversos ritmos e temáticas, mas também por conta da consolidação de uma cultura juvenil que foi difundida.

Na década de 1980, a aceitação e a assimilação do rock pela indústria fonográfica proporcionaram seu acesso irrestrito a qualquer pessoa que se interessasse por ele. Até quem nunca havia nutrido gosto pelo rock e nem pensou em fazer parte de algum dos grupos juvenis por ele inspirados naquela década, acabou por ouvi-lo, já que o ritmo foi o alvo das gravadoras brasileiras.⁸⁶

⁸³ LUCHESE, Alexandre. **Uma carona com os Engenheiros do Hawaii**. Caxias do Sul: Belas Letras, 2016.

⁸⁴ A geração anterior passou por momentos de censura extremos, principalmente depois do AI-5; a geração roqueira dos anos 1980 também enfrentou dificuldades nesse sentido, porém teve maior liberdade para falar sobre a situação político-social do Brasil, mazelas empreendidas pelos governantes, embora algumas músicas tenham sido censuradas, como *Marylou*, do Ultraje a Rigor, e álbuns fossem vendidos somente a maiores de 18 anos, como o primeiro disco do Capital Inicial, com o mesmo nome da banda, que tinha em seu lado A a canção *Veraneio vascaína*, que falava abertamente sobre a questão policial. Esses jovens estavam dentro da abertura gradual do governo civil-militar, que começou no mandato de Ernesto Geisel, a partir de 1974, depois da queda do “milagre”.

⁸⁵ O termo hibridismo, adotado por Canclini, foi usado para referir-se à mistura cultural entre conceitos opostos, ou que em algumas situações são colocados como oposições binárias, como erudito e popular, por exemplo. Foi utilizado no mesmo sentido ao tratar das misturas culturais presentes nos campos sociais, pois, para o autor, o termo “abrange diversas mesclas interculturais – não apenas as raciais, às quais se costuma limitar o termo ‘mestiçagem’ – e porque permite incluir as formas modernas de hibridação melhor do que ‘sincretismo’, fórmula que se refere quase sempre às fusões religiosas ou de movimentos simbólicos tradicionais”. GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000, p.19.

⁸⁶ RAMOS, Eliana Batista. **Rock dos anos 80**. A construção de uma alternativa de contestação juvenil. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010, p.32.

Observa-se que a ampliação dos modos de recepção do rock influenciou os sujeitos históricos juvenis, atingindo diversos setores sociais e diferentes gerações. No caso do Brasil dos anos 1980, tornou-se uma manifestação artística contestadora, inovadora e libertadora dos jovens urbanos brasileiros.

[...] o mercado transformou o jovem num paradigma do moderno, como permanente novidade, ou seja, por um lado, a juventude é convertida em sujeito de consumo de roupas, música, refrescos, de parafernália tecnológica e, de outro, esse mesmo jovem se produz mediante uma gigantesca e sofisticada estratégia publicitária que transforma as novas sensibilidades em matéria-prima de suas experimentações narrativas e audiovisuais, como a fragmentação do discurso e a aceleração das imagens.⁸⁷

O rock dos anos 1980, enquanto manifestação cultural, insere-se num processo que envolve questões que permeiam conflitos sociais, tensões do cotidiano ou os próprios sujeitos.⁸⁸ Na busca de respostas para suas indagações, os jovens roqueiros da época apropriaram-se de elementos culturais, dando-lhes novos significados, criando seu próprio estilo e forma de ressignificar o dia a dia.⁸⁹

Verifica-se que o rock surgiu de uma miscelânea de ritmos, em um processo de circularidade cultural. As canções ainda contêm em si as vivências cotidianas dos sujeitos, emergindo também como resistência das camadas populares, como inevitabilidades contra-hegemônicas, incitando ideias e atitudes de resistência apoiadas em produtos culturais. É o que se pode observar com base na Nova História, que possibilitou a abertura para novas perspectivas, trazendo à tona sujeitos históricos anteriormente silenciados, bem como uma multiplicidade de olhares, incluindo acerca do rock e dos espetáculos vinculados a ele.

⁸⁷ PEDERIVA, Ana Bárbara Aparecida. **Jovens tardes de guitarras, sonhos e emoções:** fragmentos do movimento musical-cultural Jovem Guarda. Dissertação (Mestrado em História Social), PUC/SP, São Paulo, 1998, p.29.

⁸⁸ CANCLINI, Néstor García. **Culturas híbridas:** estratégias para entrar e sair da modernidade. 2ª ed. Tradução de Heloísa P. Cintrão e Ana Regina Lessa. São Paulo: Edusp, 2000, p.301.

⁸⁹ COHEN, A. K. A delinquência como subcultura. In: BRITO, S. (Org.). **Sociologia da juventude.** Vol. 3. Rio de Janeiro, 1968.

A produção dos discos de rock era mais barata se comparada à de outros estilos, já que não eram exigidas orquestras e as bandas tinham suas composições – tanto letras quanto arranjos musicais. Além disso, cabe lembrar que nesse período tem-se a fragmentação⁹⁰ da produção do mercado fonográfico, com a terceirização de diversas etapas, como a de fabricação dos discos e a de distribuição.

Os meios de comunicação no Brasil tiveram uma maior difusão nos anos 1960. Além das rádios, difundiram-se os televisores e os toca-discos, levando ao crescimento da publicidade.⁹¹

No final dos anos 1960 e, principalmente, no início dos anos 1970, a cultura, para os brasileiros, ganhou novas dimensões com a difusão dos meios de comunicação. Não só a televisão se expandiu, mas também as revistas e os encartes semanais sobre os artistas, com fotonovelas, entrevistas e pôsteres dos cantores, atingindo um público maior mediante as bancas de jornal.⁹²

Nesses anos, houve aumento na vendagem de discos, o governo estimulou os lançamentos da indústria fonográfica, favorecendo os artistas brasileiros.

Outra característica do período em questão é que, ao contrário do cinema, rádio e TV, na música os setores da política governamental com projetos folclóricos e populistas conseguiram resultados mais efetivos – principalmente com obrigatoriedade de que 50% dos lançamentos das gravadoras fossem de artistas nacionais, ou seja, o nacionalismo folclórico ou populista teve uma permanência maior na música comercial do que outras áreas da indústria cultural. Contudo, ao mesmo tempo revela-se a presença de uma nova mentalidade de apoio a indústria cultural: a quantia que deveria ser paga em ICM (Imposto sobre Circulação de Mercadorias) aos governos estaduais pelas gravadoras poderia ser usada por estas para realizarem aquelas gravações obrigatórias de artistas nacionais: portanto as gravadoras gastavam com seus artistas nacionais – tal isenção, além de incentivar a indústria fonográfica em território nacional, ao mesmo tempo criou nela mais um estímulo para procurar um mercado juvenil consumidor de música nacional – objetivo perseguido ao longo da década e só realizado finalmente nos anos 80.⁹³

⁹⁰ CAPELLARI, Pedro. **Brasil - Concentração de renda:** indicadores sociais e política econômica dos anos 80. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004, p.17.

⁹¹ DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz:** indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000, p.59.

⁹² SANTOS, Paulo dos. **Raul Seixas:** a mosca na sopa da ditadura militar - censura, tortura e exílio (1973-1974). Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007, p.37.

⁹³ GROppo, Luís Antônio. **O rock e a formação de um mercado consumidor juvenil.** Dissertação (Mestrado em Sociologia), Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas - SP, 1996, p.190.

O mercado fonográfico no Brasil abriu-se ao jovem efetivamente na década de 70.⁹⁴ O aumento da quantidade de consumidores possibilitou a difusão da música punk, do mercado de instrumentos, da formação de bandas e do consumo de discos.

Em 1977, o empresário [André Midani] deixa a Philips-Phonogram para fundar a WEA, o braço brasileiro da Warner Bros., da qual seria presidente e co-proprietário. Seu objetivo principal: consolidar o consumo de discos entre os jovens, por meio de um segmento de mercado específico. No Brasil, durante os anos 70, o comprador de discos tinha mais de 30 anos, sendo que, no mercado internacional, esse comprador tinha de 13 a 25. empenhado em tal tarefa, Midani “profetizou”: “O futuro imediato da MPB está no rock”.⁹⁵

Com o surgimento de novos grupos que adotavam elementos da MBP, como Os Mutantes, Made in Brazil e Joelho de Porco, além de Raul Seixas, que deu uma nova roupagem ao rock nacional⁹⁶, criando canções com sentidos filosóficos, metafísicos e críticas sociais, ampliou-se o público roqueiro no país.

Na primeira fase do rock nacional dos anos 1980, no início da década, shows foram promovidos pelas rádios Cidade e Ipanema FM, no Rio de Janeiro, durante os verões, em conjunto com o lançamento de compactos de diversos grupos. Poucos eram os LPs produzidos, pois as gravadoras queriam testar aquelas bandas que realmente venderiam e aquelas que teriam somente um hit antes de fazer maiores investimentos. Na segunda fase, os discos do Ultraje a Rigor⁹⁷ e da Legião Urbana⁹⁸ foram lançados. O auge encontra-se entre 1985 e 1987, anos em que a indústria fonográfica ampliou suas vendas, tendo como incentivador o Plano Cruzado.⁹⁹ Inúmeros grupos surgiram nesse ínterim, nem sempre de qualidade.

⁹⁴ DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura**. São Paulo: Boitempo, 2000, p.86.

⁹⁵ Ibidem, p.86.

⁹⁶ SANTOS, Paulo dos. **Raul Seixas: a mosca na sopa da ditadura militar - censura, tortura e exílio (1973-1974)**. Dissertação (Mestrado em História) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007, p.41.

⁹⁷ Ultraje a Rigor. Álbum “Nós vamos invadir sua praia”. WEA, 1985.

⁹⁸ Legião Urbana. Álbum “Legião Urbana”. EMI-Odeon, 1985.

⁹⁹ O Plano Cruzado foi anunciado em fevereiro de 1986 e foi popularmente aceito, pois com ele a inflação caiu, houve congelamento de preços e a população foi beneficiada, aumentando seu poder de compra, o que acabou sendo uma estratégia para o PMDB nas próximas eleições, já que conseguiram eleger a maioria dos governadores do país, Câmara e Senado. Após as eleições, o plano começou a mostrar suas fragilidades, sendo substituído pelo Plano Cruzado II, gerando o descontentamento da população, o aumento da inflação, do desemprego e da dívida externa. Além desse plano, Sarney, antes de terminar seu mandato, colocou em cena o Plano Verão, que também não foi em frente.

A vendagem de discos subiu tanto que faltou matéria-prima para gravar os discos e para as capas, que passaram a usar um tipo de papel-cartão de menor qualidade. A CBS, por exemplo, chegou a fabricar LPs na Argentina na tentativa de suprir o mercado, mas, mesmo assim, faltaram discos nas lojas. Os shows também ganharam mais importância, era difícil conseguir trazer artistas internacionais para o Brasil, então, passou-se a investir nos grupos nacionais.

As rádios foram essenciais para a difusão do rock nos anos 1980. A Fluminense FM, localizada no Rio de Janeiro, contribuiu para a divulgação das bandas nacionais e a disseminação do ritmo no Brasil. O Circo Voador tornou-se o reduto do rock, abrigando shows de grupos que iam surgindo e projetos de arte, dança e cultura para os jovens. Com seu projeto Rock Voador¹⁰⁰, apresentava show das bandas que estavam tocando na rádio Fluminense FM. Quanto ao público, observam-se mudanças de comportamento. Em 1985 foi criada a 89FM em São Paulo, seu foco era tocar aquilo que os ouvintes pedissem, colaborando na divulgação de novas bandas.

A imprensa especializada na época era formada pela revista Pop, o Jornal do Disco, uma versão nacional da Rolling Stone chamada Roll. Na TV, o programa Realce, que ia ao ar semanalmente, e o Vibração, que era diário, ambos exibidos pela TV Record no Rio. A Globo, em escala nacional, exibia o programa Cometa Loucura. Em São Paulo, a TV Cultura apresentava o Fábrica do Som e o Perdidos da Noite, que mais influenciou a geração e transitou pelos canais Gazeta, Record e Bandeirantes. O programa do Chacrinha liderava a audiência nos sábados à tarde e ajudava as gravadoras na divulgação de seus artistas, que, porém, faziam seus shows na atração gratuitamente e em playback.¹⁰¹

No contexto do crescente interesse do público pelo gênero, foi produzido o Rock in Rio, primeiro festival brasileiro de rock a oferecer um leque de apresentações no Brasil, inserindo o país no *showbiz* internacional. Vinha com o mote “Dez dias de música e paz” e tinha como maior patrocinador a Bhrama, que estava querendo outro mercado de consumidores. Com transmissão pela Rede Globo e o lançamento pela Som Livre de um disco com os hits do evento, foi importante para abrir portas para shows internacionais.¹⁰²

¹⁰⁰ Dos grupos que saíram para o estrelato vindos do Circo Voador tem-se Barão Vermelho, Kid Abelha e Os Paralamas do Sucesso.

¹⁰¹ Muitos artistas da época reclamavam desse tipo de postura e denunciavam que precisavam se vender ao programa para conseguir estar na televisão e no rádio. Aqueles artistas que se recusavam a fazer esses shows eram banidos do programa do Chacrinha e, conseqüentemente, da Globo, levando-os ao ostracismo rapidamente. ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002, p.211.

¹⁰² *Ibidem*, p.216.

A TV Globo teve papel de destaque nesse cenário. Além de contar com um selo próprio, a Som Livre, vários hits dos artistas eram apresentados em suas novelas, e videoclipes, no programa *Fantástico*, o que ajudava na vendagem de discos, divulgação, descoberta e decolagem de novos artistas¹⁰³ – e as trilhas sonoras das produções “globais” venderam milhares, em alguns casos milhões, de cópias.

Nunca a indústria cultural foi tão poderosa e centralizada geograficamente – e o seu centro era o Rio de Janeiro. Historicamente, as gravadoras migravam entre Rio e São Paulo conforme o vento da grande mídia. O que significa que, na era de ouro do rádio, por exemplo, as companhias montaram seus escritórios centrais no Rio; durante os anos 1960, com a TV Record alcançando picos de audiência com os festivais, as gravadoras transferiram-se em massa para São Paulo; durante toda a década de 1970, conforme o crescimento da TV Globo, as gravadoras brasileiras foram retornando ao Rio e as multinacionais que chegavam já se instalavam na cidade. No início da década de 1980, no entanto, a hegemonia da Globo era impressionante e imensa sua influência no público médio brasileiro: a corporação incluía sete emissoras próprias, seis em parceria e 36 afiliadas; um patrimônio estimado em um bilhão de dólares, 12 mil funcionários, 18 emissoras de rádio, o segundo maior jornal do país, uma produtora de vídeo, uma gravadora, um alcance de 98% do território nacional e uma audiência potencial de 50 milhões de espectadores, que lhe valiam 2/3 de toda verba publicitária em circulação no Brasil. Nunca um órgão de comunicação teve tanto poder no país.¹⁰⁴

O crescente potencial da indústria musical alavancou a produção de vídeos de divulgação de artistas, que mais tarde ficariam conhecidos como “videoclipe”¹⁰⁵. O sucesso desse formato de divulgação foi tanto que levou ao surgimento de um canal televisivo voltado apenas para a sua difusão e a circulação de material musical, a MTV - Music Television, cujo formato assemelhava-se muito ao das programações das rádios FM. Criada em 1981, nos Estados Unidos, veiculava os clipes como se fossem propagandas da indústria fonográfica. Ela ajudou o mercado, além disso, foi reproduzida em diversos países, entre eles o Brasil, em

¹⁰³ ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002, p.45.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p.22.

¹⁰⁵ Foi na década de 1980 que os videoclipes tomaram melhor forma. Muitos artistas passaram então a lançar não somente a canção, mas também o videoclipe, que levava sua composição para além do rádio, alcançando também a TV, que já havia se tornado o principal veiculador da indústria cultural. Os vídeos promocionais vinham sendo feitos desde os anos 1960 nos Estados Unidos, mas tinham baixa qualidade e só eram feitos após um grande sucesso do artista. Com o tempo, esses vídeos foram se tornando mais sofisticados, assim como o cinema, com técnicas de produção que estavam ligadas à publicidade.

1991, tornando-se difusora do rock nessa década no país. Primeiro ela fez parte das TVs a cabo, depois abriu o sinal em UHF para a maior parte do país.

Os Engenheiros do Hawaii emergiram nesse contexto, colocando em discussão temas que estavam em consonância com o ideário daquela juventude. Após sua entrada no mercado fonográfico, passaram a ter representatividade em todo o território nacional, também se posicionando frente aos acontecimentos políticos, sociais e aos diversos dilemas e desafios dos jovens, causando tensões, deliberações e imprecisões.

Cabe ressaltar a cena do rock no sul do Brasil, que se desenvolvia mesmo fora do eixo Rio-São Paulo-Brasília. O Rio Grande do Sul tem tradicionalidade musical. Nos anos 50 já havia um programa de rádio por lá, apresentado por Glênio Reis, chamado GR Show, que levava grupos locais para se apresentar. E, com a explosão dos Beatles, surgiram diversas bandas gaúchas que tocavam em bailes, como os Incendiários e os Morcegos.

Nos anos 70, algumas bandas se sobressaíram no cenário roqueiro sulista, como Bixo da Seda e Taranatiça. A cena gaúcha era propícia ao surgimento de grupos de rock, pois, além de diversos bailes, havia bares conhecidos, como o “Bar Mutuca” e o “Rocket 88”, e festivais de música, como o da UFRGS, a Mostra de Música de Porto Alegre, as Rodas de Som, que aconteciam no Teatro de Arena, o Musicup, o festival musical da PUC-RS, o festival Rock Unificado.

Entre as rádios que tocavam rock em Porto Alegre estava a Cultura Pop, que teve uma pequena duração, sendo logo comprada pela Rádio Cidade, maior e com mais alcance, e também a Continental. A Rádio Ipanema tocava músicas desses grupos até que eles adquirissem determinado sucesso, depois abria espaço em sua programação para novas bandas.

Dos grupos gaúchos surgidos nos anos 1980 destacam-se Os Cascavelletes, DeFalla, Nenhum de Nós e Os Replicantes. Além dos Engenheiros do Hawaii, que se sobressaíram pelas temáticas abordadas nas canções, num momento em que grupos como Legião Urbana e Paralamas do Sucesso possuíam fama com discos gravados e alta vendagem. A respeito desse aspecto, nota-se, porém, uma ambiguidade, pois os grupos¹⁰⁶, em especial os Engenheiros do Hawaii, questionavam o mercado fonográfico, porém utilizaram-se dele para divulgar suas músicas e também para conquistar sucesso, vender discos e fazer shows.

¹⁰⁶ Como a Legião Urbana, em *Fábrica*, e os Titãs, com a canção *Televisão*.

Entre os principais momentos do rock gaúcho, pode-se citar o lançamento de três coletâneas: Rock Garagem (Acit, 1984), Rock Garagem II (Acit, 1985) e Rock Grande do Sul (RCA, 1986), sendo que esta última coletânea foi que lançou os Engenheiros do Hawaii. As primeiras bandas do circuito a surgirem foram Lágrima de Sangue, Beco, Quebra Três, Abstrath e Thanos no início dos anos 1980. As rádios começaram a tocar músicas dessas bandas, a aceitação por parte do público surpreendeu. Os grupos supracitados, por mais que tivessem suas particularidades, apresentavam a mesma expectativa de sucesso.

As informações sobre os grupos musicais na época circulavam por meio daqueles que frequentavam a cena local e viajavam para outras regiões, como São Paulo, pois tanto levavam quanto traziam notícias, além de discos, que rapidamente eram reproduzidos em k7. Havia ainda as informações veiculadas pelos fanzines, que eram xerocados e repassados entre os jovens.

O acesso aos equipamentos musicais era difícil, então muitos desses jovens importavam seus instrumentos e, no caso dos garotos do Sul, existia a possibilidade de ir ao Uruguai comprá-los, além de apelar para os *luthiers* locais. Os shows tinham estrutura precária, com ou sem equipamentos profissionais, mesa de som ou mesmo instrumentos adequados, porém aconteciam com frequência, fosse em garagens ou em palcos de colégios e universidades, entre outros locais. Nesses shows o público era um pouco restrito, geralmente amigos e parentes, mas composto em sua maioria de jovens do gênero masculino.¹⁰⁷ O público aumentava à medida que as bandas iam ficando conhecidas em diversos lugares, principalmente por meio da Ipanema FM, que era a rádio mais popular de Porto Alegre.

O grupo Engenheiros do Hawaii inicialmente era formado pelos jovens estudantes de arquitetura Humberto Gessinger, Carlos Maltz e Marcelo Pitz, todos na casa dos 20 anos na década de 1980. Gessinger mostrou suas composições a Maltz, e se uniram a Marcelo para se apresentar em um festival promovido pela faculdade. O estilo adotado pelo grupo tinha alguns problemas no que se referia às influências: em um ambiente em que o punk-rock era tido como o estilo musical líder nas cabeças juvenis, o grupo seguia com uma influência de rock progressivo¹⁰⁸ e música popular gaúcha.

¹⁰⁷ PINTO, C.; BORBA, G. S. (Orgs.). **Fragmentos de memória do rock gaúcho**. 1ª ed. São Leopoldo: Unisinos, 2014, p.43.

¹⁰⁸ Estilo musical que se estabeleceu na década de 1960, trazendo novos elementos àquela cena musical, pois tomava como referências a música erudita e a literatura, diferentemente dos primeiros grupos de rock. Na Inglaterra, aqueles que faziam esse rock progressivo vinham de escolas de música – já não eram mais filhos de trabalhadores comuns, como aqueles do início –, então fugiam da musicalidade crua, do conhecido “três acordes”. O chamado rock progressivo traz conceitos da música erudita europeia para a estética do rock clássico, levando os artistas a fazerem cada vez mais experimentações e utilizarem novos instrumentos e abordagens nas

A obra dos Engenheiros do Hawaii está repleta de questionamentos sobre o ser humano em seu cotidiano, mas é preciso atenção ao analisar as canções, já que não existe documento histórico imparcial. Em todo discurso podem-se encontrar representações, incluindo um discurso sobre discursos, devido às influências, sendo necessário saber quais são as influências e por que estão presentes. Cabe lembrar que o grupo Engenheiros do Hawaii aborda questões acerca da indústria cultural estando inserido nela.

Pouco depois do primeiro “show”, a recém-formada banda já dava seus primeiros passos rumo à profissionalização: lançou duas músicas na coletânea Rock Grande do Sul¹⁰⁹, gravada em 1985 e lançada no ano seguinte, *Sopa de Letrinhas* e *Segurança*, que estão presentes em seu primeiro álbum de estúdio, intitulado “Longe demais das capitais” – primeira alusão ao distanciamento de Porto Alegre das grandes capitais, como São Paulo e Rio de Janeiro. A partir desse LP se verificou a saída do grupo do reduto gaúcho, ganhando dimensão nas rádios e mídia da época. Com a canção *Toda Forma de Poder*, letra em que Humberto Gessinger foi mal entendido por colocar Fidel e Pinochet na mesma frase, embora numa análise profunda seja possível perceber que ele critica os dois lados das representações presentes nos governos da América Latina.

Em 1987, quando o grupo estava em ascensão, ocorreu a saída de Marcelo Pitz; em seu lugar entrou Augusto Licks, e Humberto Gessinger começou a tocar baixo. A entrada de Licks foi fundamental para a produção do segundo LP, “A Revolta dos Dândis”, que teve como inspiração o livro *O Homem Revoltado*, de Albert Camus. Um disco “protoexistencialista”¹¹⁰, que chegava a ser anticomercial, devido à complexidade das letras e dos arranjos. Seu sucesso foi *Infinita Highway*, que ocupava um tempo considerável nas rádios brasileiras, pois a canção tem mais de seis minutos de duração, tão longa quanto *Faroeste Caboclo*, da banda Legião Urbana. Além da canção supracitada, outra música tornou-se hino de sua geração, *Terra de Gigantes*, que critica a juventude e como o mercado cultural a trata.

canções, além de temas diversos, misturando literatura e política, agindo em conjunto com uma juventude que estava contestando o mundo. FONSECA, Ana Cristina Cardozo. Rock progressivo e modernidade na música ocidental: aproximações e encontros. **Revista Espaço Acadêmico**. Uberlândia, n. 50, 2005.

¹⁰⁹ Os Replicantes; TNT; DeFalla; Garotos da Rua; Engenheiros do Hawaii. Rock Grande do Sul. CD (10 faixas). São Paulo: RCA, 1986.

¹¹⁰ DAPIEVE, Arthur. **Brock**: o Rock brasileiro dos anos 80. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000, p.147.

Com “Ouça o que eu digo: não ouça ninguém”, de 1988, tem-se a realização de uma turnê do grupo, sendo convidado para tocar em Moscou. Seu auge viria com o disco “O Papa é Pop”, de 1990, aclamado pelo público e pela mídia, mesmo falando de temas insólitos como as guerras, a condição humana, o ser moderno, entre outras questões.

Após oito discos, o grupo começou a se desentender, resultando na saída de Licks, que registrou o nome Engenheiros do Hawaii. Depois de uma luta judicial, os outros dois integrantes conseguiram a marca de volta, e Licks seguiu outros caminhos. Maltz ficaria com Gessinger até 1997, quando decidiu investir na participação em outro grupo, chamado *A Irmandade*. Nesse ínterim, Humberto Gessinger já havia gravado o disco “Humberto Gessinger Trio” com outros músicos e saído em turnê com eles. Com a explosão de grupos de pagode e axé, na década de 1990, a banda continuou com suas composições focadas em uma visão niilista, seu subjetivismo e sua crítica à cultura de massa.

O principal expoente da banda foi o cantor, músico e compositor Humberto Gessinger. Nascido em Porto Alegre em 1963, é o único membro do grupo que esteve presente em todos os discos. Com sua erudição e habilidade com as palavras, é autor da maior parte das canções, criando tanto as letras como as melodias. O último disco com o nome Engenheiros do Hawaii saiu em 2007 com o título “Novos horizontes”, depois disso Gessinger apostou no projeto *Pouca Vogal*. Seguiu em carreira solo e, mesmo nesses momentos fora do grupo, teceu canções com as mesmas temáticas e questionamentos.

Humberto Gessinger criou a própria imagem como de um marginal, aquele que *vem longe demais das capitais*, que não gosta de aparecer na mídia, muito menos de ser comparado a um *sex symbol*, loiro, de olhos azuis. Apesar de que:

A canção Pop Rock nacional contemporânea apresenta um ethos de sujeito fragmentado, global, desiludido com “verdades universais”, que está em constante busca de si mesmo e de sentido para sua vida. É um sujeito livre, já que é desprovido de “pré-conceitos” morais, éticos ou religiosos. Mantém uma postura crítica e rebelde em relação à sociedade, embora almeje estar presente na mídia, vender discos, etc. Ele critica a “indústria cultural” ao mesmo tempo em que faz questão de estar nela.¹¹¹

¹¹¹ PINHO, Felipe Saraiva Nunes de. **O pop não poupa ninguém:** relações discursivas entre o pop rock e a pós-modernidade. Dissertação (Mestrado em Linguística), Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza - CE, 2007.



Figuras 1 e 2 - Capa e contracapa do LP “O Papa é Pop”, Engenheiros do Hawaii - BMG, 1990.¹¹²

A capa do disco “O Papa é Pop”, além de uma alusão ao grupo Os Incríveis, prenunciando a regravação do hit *Era um garoto que como eu amava os Beatles e os Rolling Stones*, que é uma versão da canção *C’era un ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones*, interpretada por Gianni Morandi, de 1966, traz uma foto do Papa João Paulo II tomando chimarrão, foto essa que foi emprestada por Leonel Brizola, deixando claro quais eram as ideias políticas do grupo.

A foto do Papa é emblemática, o grupo antecipa um dos maiores temas do disco: o Pop. Na contracapa vê-se a mesma fotografia com cores artificiais, assim como as imagens de Marilyn Monroe feitas por Andy Warhol, artista que inspirou muitas das “colagens” feitas dentro das canções, como textos literários – que permeiam todos os discos do grupo, passagens de comerciais de rádio, discursos políticos, entre outros. Há a reflexão sobre o que é ser pop nas canções e o que a popularidade pode fazer com os agentes e aqueles que consomem seus produtos, assim como o próprio rock.

¹¹² Engenheiros do Hawaii. Álbum “O Papa é Pop”. BMG, 1990. Produzido por Engenheiros do Hawaii; Projeto gráfico: Engenheiros do Hawaii, André Teixeira e JC Mello; Fotografias: Dario Zalis; Pôster do Papa: Leonel Brizola, autor da foto Carlos Contursi e digitalizada por JC Mello e Levindo Carneiro.

O pop pode ser interpretado como um misto de referências que faz circular elementos de uma cultura erudita e acadêmica para outros públicos. Nas canções dos Engenheiros, por exemplo, é possível ver diversos intertextos relacionados com essas culturas, assim como em obras de outros artistas e grupos, como Lulu Santos, com o hit *Como uma onda*, em que se notam elementos da filosofia grega, Legião Urbana, em *Monte Castelo*, com Camões, e o próprio grupo aqui analisado, com o existencialismo e o niilismo que perpassa toda essa geração, entre outros.

Nesse contexto, os Engenheiros do Hawaii passaram por diversas posições dentro da mídia. Foram taxados como fascistas, por utilizarem nomes de Pinochet¹¹³ e discursos de Goebbels¹¹⁴ em suas canções, e criticados por sua postura mais fechada, já que não expunham sua vida como astros do rock fizeram, a exemplo de Jim Morrison e Cazuza.¹¹⁵ Entretanto, o grupo procurou manter-se em evidência, foram 18 discos oficiais em 22 anos de carreira. E passou, com o tempo, a gozar de determinada liberdade na gravadora, pois, até em meio a crises, vendia grandes quantidades de discos. Nesse sentido, pode-se dizer que se manteve nesse patamar por utilizar a mídia a seu favor, mantendo seu público de fãs.

Nos anos 1990 o rock se transformou, através de um processo de hibridismo¹¹⁶ cultural. Houve a emergência de novos ritmos e experimentações dentro do rock, como no caso do movimento Manguebeat, de Pernambuco, com Chico Science & Nação Zumbi, que misturava maracatu, percussão, rock e música eletrônica; do grupo mineiro Skank, que mesclava reggae e ritmos nacionais; Patu Fu, também mineiro, com elementos do rock e de música eletrônica; Planet Hemp, do Rio de Janeiro, que misturava rock com rap; Raimundos, vindos de Brasília, que traziam um hardcore, com letras sexistas e machistas, destoando dessa geração surgida nessa década; e Charlie Brown Jr., de São Paulo.

No contexto em que emergiram, os Engenheiros foram considerados uma banda influente nos anos 1980 na representação dos sonhos, desejos e frustrações de uma geração.

¹¹³ General do exército chileno e ditador do Chile no período de 1973 a 1990.

¹¹⁴ Ministro da propaganda nazista durante o governo de Adolf Hitler na Alemanha.

¹¹⁵ Cantor e compositor brasileiro, começou sua carreira com o grupo Barão Vermelho, seguindo em carreira solo depois. Tanto o grupo quanto Cazuza foram expoentes da geração roqueira dos anos 1980. VANNA, Paulo Fernando Andrade. **Do cotidiano à poesia**: os anos 80 no rock de Cazuza e Renato Russo. Dissertação (Mestrado em Letras), UFF, Niterói, 2003.

¹¹⁶ GARCIA CANCLINI, Nestor. **Culturas híbridas**: estratégias para entrar e sair da modernidade. São Paulo: Edusp, 2000, p.19.

1.3 ENGENHEIROS DO HAWAII: CRÍTICA SOCIAL E POLÍTICA

[...]

Desde quando ordem e progresso
nos levarão a algum lugar?
Nem tudo que brilha é ouro
Nem todo ouro pode nos salvar

Desde quando?
Até quando?¹¹⁷

No excerto da canção *Desde quando*, do disco “Ouça o que eu digo: não ouça ninguém”, de 1988, percebe-se o descontentamento com o governo estabelecido e questionamento sobre até onde ele iria, estando vinculado às incertezas do momento político.

A produção musical dos Engenheiros do Hawaii abrange diversos tipos de questionamentos, assim como conflitos dos próprios músicos com relação ao país, às grandes cidades em comparação com Porto Alegre, anseios da juventude, rupturas e problemas sociais. Em suas letras pode-se perceber a representação do cotidiano daquela juventude, pois

[...] cada época traz consigo a sua perplexidade própria, isto é, sua própria maneira de, por meio das dobraduras de constituição do real, enfrentar a dinâmica de uma realidade que se dobra e desdobra para tentar realizar-se a despeito de um programa, de um script, ou qualquer outro modo de estabelecimento.¹¹⁸

Os anos 1980 foram complexos, mudanças culturais em escala global estavam ocorrendo, influenciando os sujeitos sociais em seu cotidiano, gerando transformações. No Brasil a década foi marcada pelo processo de abertura política, deixando explícita a qualidade de vida precária enfrentada no país devido à falta de políticas públicas, que não chegavam a toda a população carente. Nesse contexto de mudanças deu-se a emergência dos jovens no cenário político, que passaram a reconhecer-se como participantes da sociedade, resultando, assim, na busca por soluções para seus dilemas, através de expressões musicais como o rock.

O rock é uma música feita, em grande parte, por jovens e direcionada, sobretudo, para os jovens. Por ter principalmente essa faixa etária como adeptos, o rock, de certa forma, é uma ferramenta que a juventude utiliza, inconscientemente, para se afirmar perante a sociedade e ao mundo. Não somente as letras, as músicas e os solos de

¹¹⁷ Engenheiros do Hawaii. *Desde quando?* Álbum “Ouça o que eu digo não ouça ninguém”. BMG, 1988.

¹¹⁸ JARDIM, Antônio. **Música: Vigência do pensar poético**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2005, p.28.

guitarra que atraem a mocidade, mas também o estilo, o jeito e os trejeitos, as maneiras que os grupos criam, recriam e, supostamente, vivem o seu universo roqueiro.¹¹⁹

Dentro de um contexto de instabilidade política, a juventude roqueira ganhou espaço na mídia e, à medida que o movimento crescia, foram surgindo grupos de rock de diversas regiões do país.

A geração roqueira dos anos 1980 trouxe à tona os conflitos daquela juventude frente às dificuldades vividas na época, agindo na contramão dos valores postos até o momento¹²⁰, procurando entender o cotidiano e buscar alternativas para modificar a sociedade, além de inovar o campo musical. A identificação dos jovens com o estilo musical passa pelos campos da subjetividade e da sensibilidade, interpondo-se no cotidiano desses agentes sociais, produzindo significado, relações vividas, gerando questionamentos. Em sua complexidade, a década de 1980 deixou conceitos e representações que repercutiram ao longo dos anos, oriundos de questões internas e externas, que culminaram na atualidade.¹²¹

A globalização¹²² passou a fazer efetivamente parte do cotidiano, influenciando as pessoas, gerando transformações. Uma ordem global¹²³ modificou padrões, trazendo novas culturas, que resultaram em transformações sentidas por todos,

[...] o que significa já não ser mais possível pensar e agir deixando de lado os processos globalizadores, ou, dito de outro modo, as tendências hegemônicas da urbanização e da industrialização da cultura. Alguns interpretam esse fato como um triunfo do “pensamento único” e o fim da diversidade ideológica. Da minha parte, prefiro considerar esta situação como um horizonte em aberto, relativamente indeterminado.¹²⁴

¹¹⁹ ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. “**Brasil mostra a tua cara**”: rock nacional, mídia e redemocratização política (1982-1989). Dissertação (Mestrado em História), UNESP, Assis - SP, 2009, p.12.

¹²⁰ BRANDÃO, Antônio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos culturais da juventude**. São Paulo: Moderna, 2004, p.59.

¹²¹ PRADO, Gustavo dos Santos. A juventude dos anos 80 em ação: música, rock e crítica aos valores modernos. **Desenredos**. Teresina, v. 1, p. 1, 2011.

¹²² A globalização traz uma lógica de identidades descentralizadas e de desterritorialização que cresce cada vez mais. Logo, entender como esse processo se forma, dentro da lógica global, viabiliza a descoberta de como acontece a construção da juventude e como ela age diante do paradigma de um mundo sem fronteiras e com inúmeras possibilidades. FALCÃO, Ana Paula. Juventude e identidade regional: entre o particularismo e o universalismo. In: ALVIM, Rosilene; QUEIROZ, Teresa; FERREIRA JÚNIOR, Edísio (Orgs.). **Jovens e juventude**. João Pessoa: Editora Universitária, 2005, p.147.

¹²³ Para Giddens, a globalização está surgindo de maneira desordenada, imprevisível e carregada por uma mescla de influências, não sendo segura nem fixa, porém, cheia de inquietações. GIDDENS, Anthony. **Mundo em descontrolado**: o que a globalização está fazendo de nós. Rio de Janeiro: Record, 2000.

¹²⁴ CANCLINI, Néstor García. **Consumidores e cidadãos**: conflitos multiculturais da globalização. 8ª ed. Tradução de Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010, p.12.

Os conflitos entre modernidade, miséria e exclusão, num governo que se nominava a “Nova República”, mas enfrentava impasses na forma de conduzir o país, impactavam a todos.

Já não passa nenhum carro por aqui
 Já não passa nenhum filme na TV
 Você enrola outro cigarro por aí
 E não dá bola pro que vai acontecer

Mais um pouco e mais um século termina
 Mais um louco pede troco na esquina
 Tudo isso já faz parte da rotina
 E a rotina já faz parte de você

Você que tem ideias tão modernas
 É o mesmo homem que vivia nas cavernas

Todo mundo já tomou a Coca-Cola
 A Coca-Cola já tomou conta da China
 Todo cara luta por uma menina
 E a Palestina luta pra sobreviver

A cidade, cada vez mais violenta
 (tipo Chicago nos anos quarenta)
 E você, cada vez mais violento
 No seu apartamento ninguém fala com você

Você que tem ideias tão modernas
 É o mesmo homem que vivia nas cavernas¹²⁵

A canção *Crônica*, do álbum “Longe demais das capitais”, de 1986, coloca dúvidas sobre o dito mundo moderno¹²⁶, o homem e seu desenvolvimento. Seu nome “Crônica” já revela que a composição reflete sobre o cotidiano, a vida social, política e os costumes de determinada sociedade. Nela se pode observar denúncia acerca da sociedade moderna em que o homem (ou o governo) que se diz moderno ainda age como no passado: “*Você que tem ideias tão modernas/ É o mesmo homem que vivia nas cavernas*”. Questiona-se de que maneira o homem, em um mundo globalizado/moderno, ainda age como seus antepassados; como ainda deseja (re)construir um país com ideais que só deram certo para uma parcela da população; como essas questões tornaram-se rotineiras; e questiona-se ainda o próprio sujeito,

¹²⁵ Engenheiros do Hawaii. *Crônica*. Álbum “Longe demais das capitais”. BMG, 1986.

¹²⁶ Esse tipo de problema não foi evidenciado somente pelos Engenheiros do Hawaii, há composições como *Será*, da Legião Urbana, *Até quando esperar*, da Plebe Rude, e *Inútil*, do Ultraje a Rigor, que foi utilizada pela população no pedido de Diretas Já. Por isso que é importante estudar e retomar sempre essa geração, por mais que esse movimento estivesse ligado à indústria cultural, é através dela que se pode ter conhecimento do que se passava no Brasil naquele momento.

que muitas vezes não parece progredir, agindo como o *homem que vivia nas cavernas*, aquele que *não dá bola pro que vai acontecer* e permanece inerte, pois não consegue mudar a situação em que vive.

Referência à globalização surge nos versos *Todo mundo já tomou a Coca-Cola/ A Coca-Cola já tomou conta da China*, mostrando o que nela é evidente, o consumismo. O uso do termo/marca Coca-Cola remete a um mercado global, pois é uma das marcas mais conhecidas do mundo, sendo uma representação do capitalismo que chegou à China.¹²⁷ Assim como o *cara que luta por uma menina*, ocorrência que acontece em todas as sociedades, e a menção à luta pela sobrevivência na Palestina. Tudo isso numa única estrofe, mostrando a “rede” de conflitos no mundo globalizado.

O aumento da desigualdade social, a má distribuição de renda, o cotidiano das periferias, os loteamentos ilegais, favelas e os problemas encontrados em decorrência disso, como falta de saneamento básico e a criminalidade.

Todo dia a gente inventa uma alegria
A gente esquentava água fria
E ignora a bola fora

Toda hora a gente dá um desconto
A gente faz de conta
Mas chega a um ponto
Em que ninguém mais quer saber

Crimes passionais
Profissionais liberais demais
Segredos de estado
Centroavante recuado

Isso me sugere muita sujeira
Isso não me cheira nada bem
Tem muita gente se queimando na fogueira
E muito pouca gente se dando muito bem¹²⁸

A canção *Tribos e Tribunais*, do disco “Ouça o que eu digo: não ouça ninguém”, de 1988, representa as tensões existentes no país, a disparidade social, a falta de necessidades básicas.

¹²⁷ A Coca-Cola foi a primeira empresa estrangeira a ter permissão para vender na China, em 1978, trazendo consigo o sinal de que o mundo estava vivendo mudanças profundas.

¹²⁸ Engenheiros do Hawaii. *Tribos e Tribunais*. Álbum “Ouça o que eu digo não ouça ninguém”. BMG, 1988.

As múltiplas mudanças tanto na esfera nacional quanto na internacional ocorridas nesses anos, e suas repercussões no cotidiano dos jovens urbanos, paradoxalmente, fizeram com que esses anos 1980 fossem chamados “década perdida”¹²⁹, em que o país passou por momentos decisivos e complexos, que desembocaram em sua história recente. O processo de redemocratização foi feito pelo governo em aliança com a oposição, culminando nos governos neoliberais dos anos 1990. Boa parte da população foi às ruas, clamou pelas Diretas, com a morte de Tancredo Neves e a subida ao poder de José Sarney através de um pleito indireto.

Os problemas econômicos e sociais se mantinham. No ano de 1982 as eleições para governador foram diretas, seu resultado explicitou o descontentamento da população em relação à ordem estabelecida, mesmo que os eleitos fossem em sua maioria seus representantes, a oposição conseguiu mais de 200 cadeiras no Congresso. O resultado deu força para que a oposição lutasse para que as próximas eleições fossem diretas.

Inútil, música do grupo Ultraje a Rigor¹³⁰, embalou as manifestações no início dos anos 1980. As Diretas foram um movimento que pressionava pela votação de uma emenda para que houvesse eleições diretas para presidente no ano de 1984. A proposta foi levada pelo deputado Dante de Oliveira e apoiada pela população. A emenda foi votada em abril de 1984, sendo rejeitada por 22 votos, e as eleições de 1985 seriam novamente indiretas.

As canções dos Engenheiros do Hawaii questionam esse quadro de conflitos e problemas sociais dando voz aos jovens, afinal o rock é feito, em sua maioria, por jovens e para jovens, e por eles é utilizado para autoafirmação. Os jovens da época, que cresceram sob uma ditadura, perceberam que poderiam começar a expressar o que pensavam. Então foi a partir do punk que esses jovens passaram a falar acerca do país, trazendo novas óticas sobre o que o Brasil vivia naquele momento, assim como suas representações, comportamentos, sensibilidades, entre outras questões, que se fizeram presentes também no rock.

¹²⁹ Essa representação, sobre chamar os anos 1980 de “década perdida”, vem dos analistas econômicos, pois o país não apresentou crescimento econômico na década, como havia acontecido nas anteriores, o que gerou um aumento na desigualdade social do país, que já vinha caminhando para isso desde os problemas acarretados pelo milagre econômico.

¹³⁰ A música teve repercussão na época, Ulisses Guimarães apoiou o disco de estreia da banda e a canção, a qual ele mandaria para Carlos Ávila, que era o porta-voz do presidente Figueiredo, para, quem sabe, desestabilizar a sucessão presidencial. ASCENÇÃO, Andréa. **Ultraje a Rigor** – Nós vamos invadir sua praia. Caxias do Sul: Belas Letras, 2011.

Dentro desse contexto, o rock dos anos 1980, além de ajudar no entendimento daquela geração, também foi um elemento de mobilização em que a juventude podia explicitar sua contestação, expressar suas incertezas, desesperanças e crítica social, fazendo-os refletir sobre seus próprios valores, assim como os da sociedade em que estavam inseridos e seu comportamento.

Eu presto atenção no que eles dizem
 Mas eles não dizem nada
 Fidel e Pinochet tiram sarro de você
 Que não faz nada
 Começo a achar normal que algum boçal
 Atire bombas na embaixada

Se tudo passa, talvez você passe por aqui
 E me faça esquecer tudo que eu vi

Toda forma de poder
 É uma forma de morrer por nada
 Toda forma de conduta
 Se transforma numa luta armada
 A história se repete
 Mas a força deixa a estória mal contada

Se tudo passa, talvez você passe por aqui
 E me faça esquecer tudo que eu vi

O fascismo é fascinante
 Deixa a gente ignorante e fascinada
 É tão fácil ir adiante
 E esquecer que a coisa toda tá errada
 Eu presto atenção no que eles dizem
 Mas eles não dizem nada¹³¹

A canção *Toda forma de poder*, do álbum “Longe demais das capitais”, de 1986, faz alusão a regimes políticos constituídos no século XX, assim como suas representações e impactos, como a repressão, discursos manipuladores, violência, guerras, explicitando a desesperança vivida naquele momento. Traz também o descontentamento com os ideais presentes na década – o ano era 1986 – e o desencanto com os discursos que estavam em voga, com seu esvaziamento, pois tanto fazia pensar pela esquerda ou pela direita, no fim aqueles que não estivessem no comando estariam em situação de privação, já que nenhum dos dois pensamentos trouxe as mudanças que propunham e ambos tentaram desinformar seus adeptos com propagandas e discursos, propagando medo.

¹³¹ Engenheiros do Hawaii. *Toda forma de poder*. Álbum “Longe demais das capitais”. BMG, 1986.

No trecho *Fidel e Pinochet tiram sarro de você/ Que não faz nada/ Começo a achar normal que algum boçal/ Atire bombas na embaixada* existe uma crítica ao próprio povo, que segue absorto ao que acontece ao seu redor e muitas vezes se acomoda, assim como àqueles que acabam por se acostumar a ver imagens violentas na TV e nos jornais e acham que são situações normais, rotineiras, portanto, não as questionam.

A precariedade e a baixa qualidade de vida, devido a incipientes políticas públicas, geravam uma reprodução da pobreza, e os jovens pobres não conseguiam alcançar maiores patamares sociais, enfrentavam um cotidiano árduo e sem perspectivas. Um cotidiano em que as formas de poder, quando levadas ao extremo, convivem com repressão e em que sujeitos comuns buscam realizações de outrem (o capital, por exemplo) e morrem sem perspectivas – *Toda forma de poder/ É uma forma de morrer por nada.*

O refrão da composição alude a uma terceira pessoa, que talvez possa tirar o sujeito daquela situação de descrédito: tem-se um apelo para que houvesse mudança dentro dos regimes instaurados. No caso do Brasil, os anos 1980 começaram herdando os problemas econômicos da década anterior – dívida externa cada vez maior, aumento da desigualdade social, queda nos investimentos, descontrole da inflação e má distribuição de renda que excluía diversos setores da população. Entre 1981 e 1983 a economia voltou a ter uma política recessiva, que diminuiu o ritmo de crescimento do país e o empobreceu ainda mais, levando a uma queda de renda em vários grupos da sociedade. Além disso, o cenário incluía aumento da mortalidade infantil, assim como da subnutrição de crianças; número expressivo de jovens não frequentavam a escola e muitos tinham de abandonar os estudos para ajudar no sustento da família.¹³² Os sujeitos sociais reivindicavam melhores condições de vida.

Muito se fala dessa juventude dos anos 1980, que ela se calou diante dos problemas sociais, que ela não lutou como outras gerações, que ela era alienada, mas esquece-se de dizer que os jovens dessa época cresceram sob o medo implantado pela ditadura militar, a supressão de matérias nos currículos escolares, a colaboração dos meios de comunicação para a manutenção do regime. E que as lutas se tornaram outras, o que não quer dizer que esses sujeitos sociais não tivessem o que dizer ou pelo que lutar. As expressões artísticas da época contestavam o que estava acontecendo no país, representando o que esses jovens sentiam, pensavam e viviam, como na canção:

¹³² CAPELLARI, Pedro. **Brasil - Concentração de renda:** indicadores sociais e política econômica dos anos 80. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

Antes de atirar o vaso na TV
 Eu ouvi o que ela dizia:
 “Quando não houver mais amanhã
 será um belo dia”

Estranha coisa pra se dizer
 Antes de dizer os números da loteria
 Mas é assim que eles fazem
 E fazem muito bem
 E nós não fazemos nada, nada, nada
 Nada além
 Além do mito
 Que limita o infinito
 E da cegueira
 Dos guardas da fronteira

Antes de atirar minha TV pela janela
 Eu ouvi o que ela dizia
 “Quando não houver mais ninguém
 será um belo dia”

Estranha coisa pra se dizer
 Antes de vender mais mercadoria
 Mas é assim o mundo que nos cerca
 Nos cerca muito bem
 E as crises e cicatrizes
 Não nos deixam ir além
 Além do mito
 Que limita o infinito
 Além da cegueira,
 Das barreiras das fronteiras

[...]

Foi então que eu resolvi jogar
 As cartas na mesa e o vaso pela janela
 Só pra ver o que acontece na vida
 Quando alguém faz o que quer com ela...

Acontece que eu não tenho escolha
 Por isso mesmo é que eu sou livre
 Não sou eu o mentiroso
 Foi Sartre quem escreveu o livro
 Não sou a fim de violência
 Mas paciência tem limite

Além do mito
 Que limita o infinito
 Além do dia a dia
 Que esvazia a fantasia¹³³

¹³³ Engenheiros do Hawaii. Guardas da fronteira. Álbum “A Revolta dos Dândis”. BMG, 1987.

A música *Guardas da fronteira*, do disco “A Revolta dos Dândis”, de 1987, fala das mazelas da “indústria cultural”, em especial da TV e do marketing, criticando tanto a venda de produtos quanto a tentativa de prender os receptores dentro de sua programação, além da mescla de notícias sérias sobre política e economia com a previsão do tempo, os números da loteria ou o futebol, por exemplo, de forma a parecer algo descolado da realidade. A canção critica ainda a postura do jovem, pois a impressão que se tinha naquele momento era de que a juventude estava estagnada e sendo controlada pelo mercado, recebendo passivamente as informações que lhe eram transmitidas.

Além do dia a dia/ Que esvazia a fantasia remete a notícias ruins que são veiculadas diariamente criando a ilusão de que dentro das casas dos telespectadores está tudo bem, somente fora do país as coisas estariam indo por caminhos sombrios, no Brasil não haveria tanta violência, seria um país pacífico.

Ao dizer, paradoxalmente, *Acontece que eu não tenho escolha/ Por isso mesmo é que eu sou livre*¹³⁴, o sujeito diz que não tem escolha em relação ao capitalismo, pois é o sistema econômico em que vive, porém ele é livre para escolher o produto que pretende comprar, desde que tenha condição financeira para tanto. Na mesma estrofe, faz referência a Sartre¹³⁵ para expor suas ideias e seu conceito de alteridade, abarcando os conflitos da juventude frente ao estranhamento do mundo, sua reação ao lidar com um mundo que se diz livre, mas o aprisiona de diversas formas, tenta moldá-lo em todas as instituições por que passa, seja família, escola ou a própria sociedade, e os conflitos internos que esse jovem tem, já que prega-se uma liberdade inexistente, deixando-o confuso, solitário.

A “indústria cultural”, através da TV, constitui “simulacro da verdade”¹³⁶ e ajuda na transformação das relações do cotidiano, leva os sujeitos sociais ao consumo e “sequestra” seu tempo de lazer para colocá-los “a par” de seus bens culturais, buscando aumento de consumo. O mercado se aproveitaria desse mecanismo de “busca do bem-estar” centrado em

¹³⁴ O existencialismo é uma corrente filosófica surgida em meados do século XX na Europa, com influência na fenomenologia, e tem como principais pensadores Sören Kierkegaard, Jean-Paul Sartre e Albert Camus. Para os existencialistas, a existência humana está baseada no desespero e nas angústias, e todas as escolhas feitas implicarão perdas, devido a diversas possibilidades a que são colocadas. Para eles, a liberdade de escolha é o elemento-chave, nada nem ninguém é responsável pelo fracasso a não ser nós mesmos.

¹³⁵ Para Sartre, somente a liberdade é determinante e o homem em livre escolha faz a si mesmo. SARTRE, Jean Paul. **O Ser e o Nada**. 13ª ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

¹³⁶ GROPPPO, Luís Antônio. **O rock e a formação de um mercado consumidor juvenil**. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas - SP, 1996, p.88.

si mesmo para vender produtos. Estes, apresentados como soluções para os questionamentos e as ansiedades pessoais, além de cultivarem a ideia de que “ter” é “ser” – dando “material” para a identidade das pessoas –, procurariam preencher o vazio existencial, satisfazer as pulsões insatisfeitas pela realidade e pela sociedade em que se vive, e ainda responder aos questionamentos do que é “ser”.¹³⁷

A moda, a gíria e a música que cada novela lança transmitem uma certa noção do que é ser contemporâneo. Personagens usam telefones sem fio, celulares, faxes, computadores, trens, helicópteros, aviões, meios de comunicação e de transporte que atualizam de modo recorrente os padrões do que significa ser moderno. Os modelos de homem e mulher, de namoro e casamento, de organização familiar, divulgados pela novela e sucessivamente atualizados, amplificam para todo território nacional as angústias privadas das famílias de classe média urbana do Rio de Janeiro e de São Paulo. A novela estabelece padrões com os quais os telespectadores não necessariamente concordam, mas que servem como referências legítimas para que eles se posicionem. A novela dá visibilidade a certos assuntos, comportamentos, produtos e não a outros; ela define uma certa pauta que regula as interseções entre a vida pública e a vida privada.¹³⁸

Além das propagandas, alguns programas televisivos ajudavam na disseminação de determinados comportamentos. Mesmo quando o telespectador não concorda com algo que é passado em determinado programa, acaba tendo opinião sobre aquele fato, e no Brasil, geralmente, só é vista a vivência de uma região brasileira, a Sudeste, principalmente São Paulo e Rio de Janeiro. A própria geração roqueira dos anos 1980 acabava não só ouvindo as músicas da época, mas também consumindo determinados tipos de roupas, acessórios, modos de comportamento, entre outras características vistas no mundo do rock, sem esquecer que novelas usaram essas canções como trilha sonora, assim como filmes e propagandas.

¹³⁷ PINHO, Felipe Saraiva Nunes de. **O pop não poupa ninguém: relações discursivas entre o pop rock e a pós-modernidade.** Dissertação (Mestrado em Linguística), Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza - CE, 2007.

¹³⁸ HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). **História da Vida Privada no Brasil.** Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.



Figuras 3 e 4 - Capa e contracapa do LP “Várias variáveis”, Engenheiros do Hawaii - BMG, 1991.¹³⁹

Na capa do disco “Várias variáveis”, de 1991, vê-se crítica à “indústria cultural”. Ela traz técnica de colagem e apropriações estéticas, nela há representações que dialogam com a história, a arte e a música. É possível perceber que tem inspiração na pop art¹⁴⁰ e faz crítica tanto a elementos do mercado cultural quanto a símbolos presentes na sociedade naquela época e outros que atravessaram o tempo, como o Homem Vitruviano. Esses símbolos refletiam a política e o consumo dos jovens, misturados a elementos da própria cultura gaúcha, que, a partir do sucesso do grupo Engenheiros do Hawaii, passou a ser conhecida por diversos jovens que acompanhavam a banda. No início de sua carreira, os músicos também se vestiam com trajes típicos gaúchos para mostrar de onde vinham – mesmo que fosse “gaúcho para exportação, mas ainda assim um gaúcho”¹⁴¹ –, cabendo notar que o sotaque de Humberto Gessinger pouco mudou nas canções para se adequar a uma linguagem mais parecida com a do Sudeste.¹⁴²

¹³⁹ Engenheiros do Hawaii. Álbum “Várias variáveis”. BMG, 1991. Produzido por Engenheiros do Hawaii; Direção artística: Miguel Plopschi; Criação: Humberto Gessinger; Execução: Guilherme Lorenzoni; Coordenação: André Teixeira; Fotos da banda: Dario Zalis; Fotos engrenagens: José Luiz Lamosa; Desenho variasnake: Gilberto Zavarezz.

¹⁴⁰ Que trazia em suas obras colagens da sociedade de consumo, fazendo crítica social ao consumismo e materialismo da sociedade.

¹⁴¹ GESSINGER, Humberto. **Pra ser sincero**: 123 variações sobre um mesmo tema. Caxias do Sul: Belas-Letras, 2010. P.62.

¹⁴² A única palavra que Humberto Gessinger aceitou adotar para que suas rimas ficassem mais parecidas com o falar do sudeste brasileiro foi “você”, já que o mais utilizado no sul do país é o “tu”. LUCHESE, Alexandre. **Uma carona com os Engenheiros do Hawaii**. Caxias do Sul: Belas-Letras, 2016.

A simbologia é abordada nas canções desse disco, que fecha uma trilogia com outras duas capas¹⁴³ com as cores da bandeira gaúcha. A serpente traz o sentido de que tudo se repete, de que voltamos sempre para o mesmo ponto inicial. Os símbolos estão inseridos em engrenagens, que lembram máquinas, sistema industrial e capitalista. Cabe lembrar que o formato característico com dentes está presente ainda no logo que representa a banda, e a forma circular reitera a ideia de continuidade. Assim como engrenagens, surgem variados símbolos que denotam determinados sistemas e concepções, como o símbolo anarquista utilizado pelos punks e elementos da indústria cultural – que, além de apresentar produtos novos, também reapresenta produtos antigos com novas roupagens e transforma qualquer coisa em mercadoria.

Entre os símbolos encontrados na capa pode-se observar o relógio do Mickey, personagem da Disney que aparece no filme *The Wall*¹⁴⁴, explicitando o quanto o mercado está presente na vida do jovem, e também trazendo alusão ao filme e aos muros que são construídos pelos sujeitos durante a vida, seja pela sociedade em geral, por governos, famílias ou guerras. Assim como o símbolo da ONU (Organizações das Nações Unidas), que foi criada visando promover a cooperação internacional para que conflitos como a Segunda Guerra não ocorram novamente. Como essas representações estão interligadas, uma imagem se refere a outra, como no caso da “Senta a pua!”, que foi símbolo e grito de guerra do grupo de aviação de caça da força área brasileira que lutou na Segunda Guerra, indo de encontro à imagem que remete à ONU.

As canções começam e terminam com os mesmos acordes em tom maior (Mi, Lá, Ré e Mi), e são em maior parte compostas em Mi e Lá, gerando sempre o sentido de circularidade, em composição com a capa e as letras das músicas¹⁴⁵, que conversam tanto com os símbolos quanto com temas que estão presentes na vida dos jovens, na literatura e nas artes em geral. Desse modo, verifica-se a mesma ideia presente na pop art para fazer críticas àquela sociedade e suas representações.

Nos anos 1980, houve um cenário de muitas dúvidas e incertezas, as mudanças políticas coexistiam com descrença e esperança, pois, ao mesmo tempo que se abriam

¹⁴³ “Ouça o que eu digo não ouça ninguém” e “Várias variáveis”.

¹⁴⁴ Filme de 1982 do diretor Alan Parker baseado no álbum de mesmo nome da banda de rock progressivo Pink Floyd. O filme traz poucos diálogos e é repleto de metáforas sobre a guerra, questões familiares, o ser jovem e seus questionamentos. Pink Floyd. *The Wall*. Direção: Alan Parker. Produção: Alan Marshall. Roteiro: Roger Waters. DVD (95 min). Manaus: Sonopress, 1999.

¹⁴⁵ ALMEIDA, Gustavo Balbuena. Os branquelos do fim do mapa: Humberto Gessinger e a afirmação da identidade gaúcha. **Anais do I Congresso Internacional de Estudos do Rock**. Cascavel - PR, 2013.

possibilidades de efetivas mudanças, também se viam questões sociais cada vez mais excludentes, como a inflação e a corrupção.

A primeira eleição direta para presidente foi em 1989, entre os candidatos estavam Brizola (PDT), Covas (PSDB), Maluf (PDS), Lula (PT) e o vencedor Collor (PRN), que, ao assumir a presidência, numa tentativa de amenizar a inflação, congelou preços e salários e confiscou as poupanças, além da criação do Plano Nacional de Desestatização, abrindo o país para o capital estrangeiro. O plano contra a inflação foi efêmero. Frente às notícias de corrupção, as manifestações cresceram, jovens saíram às ruas pedindo a deposição do presidente, que foi incriminado pelo Senado e afastado do cargo. Ao perceber que não teria mais volta, renunciou, assumindo a presidência Itamar Franco.

Itamar, que tinha ideias diferentes das de Collor, propôs um governo de União Nacional, e com ele veio o plano de combater a inflação, o Plano Real. Este então diminuiu a inflação, beneficiando politicamente o então Ministro da Fazenda, Fernando Henrique Cardoso, que lançou sua campanha para presidente pelo PSDB, sendo eleito no primeiro turno.

Nesse contexto, a ascensão dos Engenheiros do Hawaii no mercado fonográfico e na mídia foi marcada por contradições, tensões e frustrações. Isso, no entanto, não inibiu as atitudes do grupo, que propagou em suas canções uma pluralidade de emoções e subjetividades originárias do seu estilo, mas em sintonia com seu público.

Diante do quadro exposto, torna-se fundamental para a pesquisa entender o conteúdo das mensagens e o potencial discursivo dos Engenheiros do Hawaii. Nesse sentido, no capítulo seguinte busca-se investigar as temáticas relacionadas à cidade nas canções do grupo.

ENGENHEIROS DO HAWAII

II – “CIDADE EM CHAMAS”: EXPERIÊNCIAS URBANAS



A REVOLTA DOS DÂNDIS

Neste segundo capítulo, a investigação focaliza as canções e capas dos discos dos Engenheiros do Hawaii e questões sobre as representações de cidade, da juventude, sentimentos nihilistas e experiências urbanas como a violência e a noite. A discussão agora se volta para essas temáticas a fim de analisá-las e compreender as diversas subjetividades das canções.

2.1 “SAMPA NO WALKMAN”: PELAS CIDADES

As chances estão contra nós
 Mas nós estamos por aí
 A fim de sobreviver
 Como um avião sobrevoa
 A cidade em chamas
 A cidade em chamas

No meio da confusão
 Andando sem direção
 A fim de sobreviver
 Só pra ver como brilha
 A cidade em chamas
 A cidade em chamas

Se o que eu digo
 Não faz sentido
 Não faz sentido, ficar ouvindo
 Mas o que eu digo
 Não é mentira
 Não faz sentido
 Ficar mentindo

Enquanto as bombas caem do avião
 Deixando de recordação
 A cidade em chamas
 A cidade em chamas

Já ouvimos esta estória
 Sabemos como acaba
 Acontece quase tudo
 Não muda quase nada
 Já vimos este filme
 Sabemos como acaba
 Explodem quase tudo
 Não sobra quase nada

Então, só resta uma solução
 Sair no meio da sessão
 Pra ver a cidade em chamas
 A cidade em chamas

As chances estão contra nós
 Mas nós estamos por aí
 A fim de sobreviver
 No meio da confusão
 Andando sem direção
 A fim de sobreviver

Enquanto as bombas caem do avião
 Deixando de recordação
 A cidade em chamas
 A cidade em chamas

Não basta ter coragem
 É preciso estar sozinho
 É preciso trair tudo
 E trazer a solidão
 Eu sei que eles têm razão
 Mas a razão é só o que eles têm

Quantas bocas se fecharão
 Quando a bomba beijar o chão
 da cidade em chamas?
 A cidade em chamas...

As chances estão contra nós
 Mas nós estamos por aí
 A fim de sobreviver
 Como um avião sobrevoa
 A cidade em chamas¹⁴⁶

A canção *Cidade em chamas* encontra-se no disco “Ouça o que eu digo: não ouça ninguém”, lançado em 1988, ano em que a Constituição da “Nova República”¹⁴⁷, denominada assim por Ulisses Guimarães, foi promulgada, a chamada “Constituição Cidadã”, trazendo mudanças na legislação nacional, como a garantia de eleições diretas e o direito a greve. Com a abertura política, o espaço público passou a ter outras possibilidades, sendo ocupado a partir de novas experiências.¹⁴⁸ Ampliaram-se as articulações sindicais, surgiu a CUT - Central Única dos Trabalhadores, emergiram diversos movimentos de periferia envolvendo diferentes agentes e sujeitos em lutas por mudanças, entre eles o movimento punk, a geração roqueira dos anos 1980, e as diversas juventudes lutando pelos seus direitos, que naquele momento podiam falar com maior liberdade – porém não total – das suas angústias, faltas e dissabores.

¹⁴⁶ Engenheiros do Hawaii. *Cidade em chamas*. Álbum “Ouça o que eu digo não ouça ninguém”. BMG, 1988.

¹⁴⁷ NAPOLITANO, Marcos. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 24, n°. 69, 2010.

¹⁴⁸ THOMPSON, E. P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1981, p.182.

O disco em que se encontra a canção supracitada aborda principalmente temas como a violência, a solidão, o niilismo e a noite da cidade. A música *Cidade em chamas* está permeada de efeitos sonoros como armas sendo carregadas, tropas marchando, aviões, bombas caindo, sirenes e incêndio, marcando uma metrópole que está passando por situações de desordem e ferocidade. Seu início é calmo, com o vocalista falando, e quanto mais ele fala dos problemas e da violência da cidade, mais agitado o ritmo, explicitando o caos de uma cidade em chamas.

Cidade em chamas retrata a ambivalência do mundo moderno, de uma sociedade que se diz moderna/tecnológica, mas que é violenta, consumista em exagero, usa do medo para manter sua hegemonia, assim como banaliza a violência.

[...] a eficiência e o poder da sociedade tecnológica/ industrial oprimiu o indivíduo, que gradualmente perdeu os traços característicos anteriores da racionalidade crítica (isto é, autonomia, discordância, poder de negação, etc.).¹⁴⁹

A canção reproduz o desânimo da época e compara as chances de mudança a um avião sobrevoando uma cidade em chamas (*Como um avião sobrevoa/ A cidade em chamas*), denotando o desespero dos sujeitos em salvar suas vidas, seus pertences (*No meio da confusão/ Andando sem direção/ A fim de sobreviver/ Enquanto as bombas caem do avião/ Deixando de recordação/ A cidade em chamas*), também em razão das diversas mortes ocasionadas e do cenário de violência, caos, solidão, desalento, descrença. Sensibilidades existentes nas cidades, mesmo quando o país não está em guerra.

Em tempos de guerra, a memória é a imagem daquilo que sobrou de um bombardeio, e aquilo que um dia a cidade foi, sua história, seus monumentos, sua arquitetura que se perde, tornando essa cidade em chamas um espetáculo de terror, desolação e morte. *Então, só resta uma solução/ Sair no meio da sessão/ Pra ver a cidade em chamas*. Aqui as pessoas, carentes de informação, buscam na televisão suprir sua necessidade de notícias, ao mesmo tempo que se satisfazem em observar a cidade se desintegrar, sem se preocupar com *Quantas bocas se fecharão/ Quando a bomba beijar o chão/ Da cidade em chamas?*, pois, com a banalização da violência/morte, perde-se muito da compaixão pelo outro. A preocupação encontra-se nos números, enquanto corpos/mortos são encontrados, esconde-se de onde realmente vem essa

¹⁴⁹ KELLNER, Douglas. Tecnologia, guerra e fascismo: Marcuse nos anos 40. Tradução de Maria Cristina Vidal Borba. São Paulo: Ed. Unesp, 1999, p.26. Apud: PRADO, Gustavo dos Santos. “O pensamento é a guerra”: as representações da guerra presentes em algumas canções do rock nacional da década de 1980. **Dimensões**. Vitória, v. 38, jan.-jun./2017, p.264.

violência e oculta-se a memória do sujeito assassinado, seja por uma guerra, seja por um crime, tido como banal por acontecer diariamente nos bairros das grandes cidades.

Os Engenheiros do Hawaii, assim como os principais grupos surgidos nos anos 1980, abordaram questões sobre as metrópoles, tendo em vista que o rock é um movimento cultural urbano e seus compositores vivem nas cidades, sentindo-as o tempo inteiro. Além disso, as canções focalizam o cotidiano desses jovens. A temática das cidades aparece em grupos como Os Paralamas do Sucesso, Legião Urbana, Titãs, Plebe Rude e Nenhum de Nós.

A angústia e a beleza de viver em uma grande cidade fica explicitada em diversas letras, que comentam a forma como a televisão influencia o jovem, a vida em apartamento, as relações familiares, as viagens de táxi pela cidade, os subempregos, o uso massivo do telefone, o envelhecimento, o isolamento e a solidão em uma cidade grande, entre outros temas, além de letras que simplesmente relatam o cotidiano, como uma espécie de crônica da vida metropolitana da segunda metade da década de 1980.¹⁵⁰

As crises enfrentadas na década evidenciavam as cidades. Os grupos de rock discutiam questões sobre o cotidiano urbano nas músicas, denunciando a violência, conflitos sociais, a falta de investimento e de políticas públicas, explicitando descontentamento com essa conjuntura.

A situação econômica gerou o aumento da polaridade entre as classes sociais na década de 80. A má distribuição de renda era visível nos contornos urbanos das cidades através de construções rudimentares em loteamentos ilegais como as favelas, resultado dos problemas de moradia e das constantes migrações. Em decorrência ou relacionado a estes problemas, ainda pode-se apontar o considerável número de indigentes e de crianças de rua que neste período passaram a fazer parte integrante da rotina das cidades.¹⁵¹

Entre os temas abordados, ressalta-se ainda a má distribuição de renda, o lento crescimento econômico, o aumento da disparidade social, que se tornava visível nas cidades, com cada vez mais construções mal-ajambradas, loteamentos ilegais, problemas habitacionais e pessoas em situação de rua, que passaram a fazer parte do cotidiano metropolitano.

¹⁵⁰ SANTOS, Rodrigo Otávio. A juventude urbana brasileira nas páginas da Chiclete com Banana (1985-1990). **Projeto História**. São Paulo, v. 58, p.76-112, jan.-mar./2017.

¹⁵¹ RAMOS, Eliana Batista. **Rock dos anos 80**. A construção de uma alternativa de contestação juvenil. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010, p.58-59.

Foi na cidade que surgiram os grupos de rock dos anos 1980, cantando temáticas do cotidiano dos jovens urbanos e refletindo a angústia diante dos problemas do país. A criação cultural-musical vinha do entendimento daquilo que estava ocorrendo naquele momento histórico, sendo explicitado através da música, pois

[...] a música, sobretudo a popular, pode ser compreendida como parte constitutiva de uma trama repleta de contradições e tensões em que os sujeitos sociais, com suas relações e práticas coletivas e individuais e por meio dos sons, vão construir partes da realidade social e cultural.¹⁵²

Era nas cidades que os festivais de rock aconteciam, entre eles o Rock in Rio, cuja primeira edição foi em 1985, em meio à última eleição indireta para presidente, ano também do primeiro show dos Engenheiros do Hawaii, na UFRGS. O festival causou impacto nacional, devido às suas proporções, com palcos imensos, vários dias de shows, sendo transmitidos pela TV Globo, trazendo para tocar bandas e artistas nacionais como Blitz, Barão Vermelho, Kid Abelha, Lulu Santos e Rita Lee e internacionais como Iron Maiden, Scorpions, Queen, Whitesnake, entre outros. A partir disso, alguns artistas que se apresentavam em pequenas casas de shows e danceterias passaram a fazer apresentações em ginásios e estádios por todo o país.¹⁵³

Depois de um hiato de mais de 20 anos sem eleição para presidente, em 1985, apesar de indireto, o pleito foi disputado por Tancredo Neves e Paulo Maluf. Tancredo criou uma imagem de identificação com as Diretas Já, que envolveu uma grande parte da população brasileira, inclusive com participação dos jovens. Tancredo não pôde assumir o cargo, devido ao seu falecimento, assumindo seu vice, José Sarney.

As canções dos Engenheiros do Hawaii transmitiam as sentimentalidades dos jovens do seu tempo, sendo possível perceber a boa receptividade das músicas através do sucesso alcançado.¹⁵⁴ Os discos do grupo mostram que estava focado em problematizar o cotidiano dos jovens urbanos e revelam como temática central a cidade e as questões que emanavam dela – suas canções, longas muitas vezes, aparecem como crônicas do cotidiano.

¹⁵² MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, n. 39, p.203-221, 2000.

¹⁵³ RIBEIRO, Júlio Naves. **Lugar Nenhum ou Bora Bora?** Narrativas do rock brasileiro anos 80. São Paulo: Annablume, 2009, p.62.

¹⁵⁴ MATOS, Maria Izilda Santos de. **Cotidiano e Cultura: história, cidade e trabalho**. Bauru - SP: Edusc, 2002, p.28.

Em seu primeiro álbum, intitulado “Longe demais das capitais”, o grupo enfatiza o estranhamento daqueles que saem de cidades menores e chegam a metrópoles como São Paulo e Rio de Janeiro. Nele, a banda aborda a violência, como em *Toda forma de poder*; o consumo, em *Segurança*; o niilismo, em *Nossas vidas, fé nenhuma*; Guerra Fria, em *Todo mundo é uma ilha*; e o regionalismo, em “Longe demais das capitais”.

O rock é o ritmo predominante, mas há outros gêneros, como ritmos que são mais disseminados no sul do Brasil, a exemplo da milonga, além do ska¹⁵⁵ e de experimentações do rock progressivo.



Figuras 5 e 6 - Capa e contracapa do CD “Longe demais das capitais”, Engenheiros do Hawaii - BMG, 1986. Engenheiros do Hawaii - BMG, 1986.¹⁵⁶

Na capa, a foto remete aos pampas gaúchos¹⁵⁷, porém é de um horizonte em que se pode notar a cidade de Porto Alegre ao fundo. Nota-se o olhar cabisbaixo dos músicos e seu estranhamento por estarem *Longe demais das capitais*; sua vestimenta não era como a dos jovens da época, e sim como a dos adultos, com peças menos casuais. A capa traz uma das discussões que permeariam a obra do grupo ao longo dos anos: sobre ter nascido numa cidade

¹⁵⁵ Ska é um ritmo musical jamaicano surgido em meados dos anos 50, que combina calypso, mento, o *rhythm and blues* norte-americano e o jam, sendo precursor do rocksteady e do reggae.

¹⁵⁶ Existem duas capas desse disco, as fotografias são as mesmas, porém em uma capa aparecem em preto e branco e na outra, coloridas. A primeira a ser veiculada foi a capa colorida, e as fotos foram tiradas em preto e branco, tornando-se coloridas digitalmente. O grupo queria que fossem em preto e branco, assim conseguiram quando o disco foi remasterizado e lançado em CD. Produzido por Reinaldo B. Brito; Direção Artística: Miguel Plopschi; Direção de Produção: Guti; Idealização: Carlos Maltz e Eurico Salis; Direção de arte: Roberto Silveira; Coordenação gráfica: Tadeu Valério.

¹⁵⁷ GESSINGER, Humberto. **Pra ser sincero**: 123 variações sobre um mesmo tema. Caxias do Sul: Belas-Letras, 2010, p.29.

que se torna pequena em relação aos centros econômicos, políticos e sociais como São Paulo e Rio de Janeiro e o sentimento de estrangeiro dentro dessas metrópoles.

As imagens mostram a proposta do álbum, que elegeu como temáticas o estranhamento com relação às cidades e o niilismo¹⁵⁸ que marcou aquela geração. Nesse disco, o sotaque sulista é marcante, apesar da mudança nas letras da partícula “tu”, que é uma característica do falar da região, por “você”, numa tentativa de aproximação do público de São Paulo e Rio de Janeiro. Tem como influências o grupo Pink Floyd, Bob Marley, Nei Lisboa, e as questões do estranhamento e do regionalismo estão descritas no próprio release do disco: “Estar longe demais das capitais não é só geografia, é opção. Colônia da colônia, Porto Alegre é província de São Paulo, que é província de Nova York, que é província...”¹⁵⁹

Frente à inflação que afetava o cotidiano da população, o governo implantou uma série de planos econômicos. O Plano Cruzado, particularmente, contou com apoio popular, sendo anunciado em 1985, mesmo ano em que o disco foi lançado. A medida ganhou apoio com o congelamento e tabelamento dos preços, levando a queda da inflação, tornando-se uma estratégia política, pois o governo garantiu apoio até as próximas eleições, elegendo a maioria dos governadores, da Câmara e do Senado pelo PMDB, que era o partido da situação.¹⁶⁰

Após as eleições, o Plano Cruzado chegou ao fim devido a inúmeros problemas, como escassez de produtos nos mercados em razão do congelamento dos preços, diminuição das exportações e retorno da inflação, sendo substituído pelo Cruzado II, que pôs fim ao congelamento e teve alta desaprovação popular. Com o retorno da inflação e a desvalorização dos salários, os transtornos econômicos tornavam-se evidentes dentro das metrópoles.

A metrópole era o ponto-chave da obra dos Engenheiros do Hawaii. Humberto Gessinger falava sobre elas e observava aquilo que era mais latente e acabava influenciando não só a sua própria vida, mas também a de outros que estavam inseridos naquelas realidades.

¹⁵⁸ O niilismo dessa geração aparece como apropriação das ideias do filósofo Friedrich Wilhelm Nietzsche de nada, vazio existencial, a negação, a inexistência de sentido e a impossibilidade de concretização. Essa geração, que vem na esteira dos punks, além de trazer discurso existencialista, pois enxerga que o mundo está fora de ordem e cria manifestações de descontentamento com as intuições, como a escola, a família, religião, política, economia etc., “[...] acaba no nihilismo do ‘nada tem sentido’ (a impossibilidade de concretizar determinada visão de mundo considerada correta, à qual foram dedicadas imensas energias – desperta a desconfiança de que talvez todas as visões de mundo sejam falsas) [...] traço budista, ânsia do nada”. NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. Fragmentos finais. Tradução de Flávio R. Kothe. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2002, p.47. Apud: PRADO, Gustavo dos Santos. **“Caminho para a morte” na metrópole** - Cultura punk: fanzines, rock, política e mídia (1982-2004). Tese (Doutorado em História) - Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016, p. 24.

¹⁵⁹ Release do disco “Longe demais das capitais”.

¹⁶⁰ MARLY, Rodrigues. **A Década de 80**. Brasil: quando a multidão voltou às praças. 2ª ed. São Paulo: Ática, 1992.

A cidade conta causos. Podemos duvidar de alguns detalhes, podemos inventar outros finais. Às vezes, trocamos datas e nomes, mas seguimos pelos caminhos que já foram dos cavalos e agora são dos automóveis. É nesse bate-papo que vai se fazendo toda nossa história. Sem saber se construímos ou fomos construídos por essa arquitetura.¹⁶¹

A cidade e suas transformações passaram a fazer parte da pesquisa histórica, pois é onde se encontram embates, tensões, experiências, práticas cotidianas e memórias¹⁶², implicando diferentes vivências urbanas, formação de territórios de jovens, de grupos e espaços experienciados. Além disso, é dentro dela que acontecem vivências coletivas e individuais.

As tensões urbanas surgem também como representações do espaço – suporte de memórias contrastadas, múltiplas, convergentes ou não, mas que delineiam cenários em constante movimento, em que esquecimentos e falhas constroem redes simbólicas diferenciadas, somando-se aos diversos discursos que fazem da cidade lugar para se viver, trabalhar, rezar, observar, divertir-se, misturando-se os laços comunitários e étnicos, criando espaços de sociabilidade e reciprocidade, no trabalho e no lazer, em meio às tensões historicamente verificáveis.¹⁶³

Nesse período do Brasil, a cidade tornou-se palco de experiências políticas. Além de centro de produção e tensão social, com as mazelas urbanas postas, era também polo de manifestação política e cultural.¹⁶⁴ Movimentos como o das Diretas Já, a comoção pela morte de Tancredo Neves, a necessidade da população e possibilidade de externar seus problemas e sentimentos, entre outros fatores, fizeram com que as cidades dos anos 1980 figurassem palcos privilegiados das ações dos sujeitos sociais.

Humberto Gessinger foi um observador que captou tensões cidadinas, retratando o cotidiano da época, destacando seus elementos, assim como as tecituras da cidade, suas sensibilidades, silêncios da história e as instituições que influenciaram diretamente os sujeitos. Nas cidades circulavam diversas ideias, culturas, formas de pensar, religiões, tensões nas relações, sentimentos, deixando os sujeitos cada vez mais solitários, individualistas, egocêntricos e vazios. Essas questões eram descritas nas muitas canções do grupo.

¹⁶¹ GESSINGER, Humberto. **Mapas do Acaso**: 45 variações sobre um mesmo tema. Caxias do Sul: Belas-Letras, 2011, p.24.

¹⁶² PARK, Robert Ezra. A Cidade: Sugestões para a investigação do comportamento humano no meio urbano. In: VELHO, Otávio Guilherme (Org.). **O fenômeno urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

¹⁶³ MATOS, Maria Izilda Santos de. **A cidade, a noite e o cronista**: São Paulo e Adoniram Barbosa. Bauru, SP: EDUSC, 2007, p.25.

¹⁶⁴ SANTOS, Milton. **Da totalidade ao lugar**. São Paulo: Edusp, 2008.

As cidades também têm muitos atrativos, e os sujeitos passaram a querer experimentar as diversas sensações sem se aprofundar em nenhuma, permanecendo no raso, no anonimato, no local onde somente se é mais um.

As transformações econômicas e sociais deixam, na cidade, marcas ou sinais que contam uma história não verbal, partilhada de imagens, de máscaras, que têm como significado o conjunto de valores, usos, hábitos, desejos e crenças que nutriram, através dos tempos, o cotidiano dos homens.¹⁶⁵

Nas décadas finais do século XX, as cidades adquiriram centralidade, pois era nelas que surgiam, se mantinham e desapareciam sensibilidades, nelas se achavam diversas formas de viver, modos de pensar, modas, encontros e desencontros.

O espaço urbano é cheio de paradoxos e contradições, e é à sua volta que o ser humano vai nascendo, vivendo e morrendo. A cidade contemporânea é uma invenção do homem, é como um espelho que conseguiu refletir as desigualdades sociais, as grandes injustiças que aí se observam, como mazelas, exclusões, contrastes e violências.¹⁶⁶

As metrópoles acabavam por englobar a vida dentro do mesmo espaço físico.¹⁶⁷ Os sujeitos não conseguem compreendê-la em sua completude, assim, eles tentam encontrar seu espaço entre as diversas oportunidades possíveis.

Suave é a noite
É a noite que eu saio
Pra conhecer a cidade
E me perder por aí

Nossa cidade é muito grande
E tão pequena
Tão distante do horizonte
Do país

Eu sempre quis viver no velho mundo
Na velha forma de viver
O 3º sexo, a 3ª guerra, o 3º mundo
São tão difíceis de entender

¹⁶⁵ FERRARA, L. **O olhar periférico**. São Paulo: Edusp, 1999.

¹⁶⁶ AVELINO, Yvone Dias. Cidade do café: memórias, urbanização e industrialização na metrópole paulistana. In: BOTELHO, Denilson (Org.). **História e cultura urbana: a cidade como arena de conflitos**. Rio de Janeiro: Multifoco/Edufpi, 2015.

¹⁶⁷ MUMFORD, Lewis. **A cidade na história**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

Suave é cidade
 Pra quem gosta da cidade
 Pra quem tem necessidade de se esconder

Nossa cidade é tão pequena
 E tão ingênua
 Estamos longe demais
 Das capitais

Longe demais das capitais
 Longe demais das capitais

Eu sempre quis viver no velho mundo
 Na velha forma de viver
 O 3º sexo, a 3ª guerra, o 3º mundo
 São tão difíceis de entender

O 3º sexo, a 3ª guerra, o 3º mundo¹⁶⁸

A música *Longe demais das capitais*, presente no disco de mesmo nome, de 1986, inicia-se num ritmo *ska*, ao falar sobre sua cidade de origem, presente também em outros momentos da canção em que o eu lírico reflete sobre as cidades brasileiras, tornando-se mais rápida ao abordar a cidade e elementos da modernidade para denotar seu ritmo frenético. Na canção, o sujeito externa sua angústia diante do estranhamento em relação às cidades, percebe que sua cidade de origem (Porto Alegre) transforma-se em pequena ao olhar *o horizonte do país*, que são as cidades de São Paulo e do Rio de Janeiro. Enfatiza que sua cidade de origem é um bom lugar, que tem os mesmos atributos das cidades citadas (*Nossa cidade é muito grande/ E tão pequena/ Tão distante do horizonte/ Do país*), porém, devido à distância cultural, dá a ela caráter regional, em vez de considerá-la como as outras.

O trecho *Suave é a noite/ É a noite que eu saio/ Pra conhecer a cidade/ E me perder por aí* remete ao livro *Suave é a Noite* (1934), de F. Scott Fitzgerald.¹⁶⁹ O compositor faz essa alusão pois, ao sair na cidade à noite, tem uma visão grandiosa, de jogos de luz, da imensidão dos prédios, mas, quando o tempo passa, essa cidade que parece gloriosa deixa transparecer seus problemas. O *flâneur* caminha pela cidade à noite, que fascina àqueles que vagam por ela, embevecidos por suas luzes, letreiros, cores e sons. A saudade de sua cidade de origem é latente, só sendo percebida quando há estranhamento por estar longe dela.

¹⁶⁸ Engenheiros do Hawaii. Longe demais das capitais. Álbum “Longe demais das capitais”. BMG, 1986.

¹⁶⁹ O romance narra a história de Dick Daver, um psiquiatra casado com sua paciente, Nicole Warren, e que possui uma vida matrimonial tediosa. O casal vive de aparências, assim como muitas vezes são as cidades, que apresentam charmes, mas são extremamente solitárias.

Ao acelerar a canção, momento em que guitarra e bateria ficam mais fortes, é manifestado o desejo de viver no velho mundo (*Eu sempre quis viver no velho mundo/ Na velha forma de viver/ O 3º sexo, a 3ª guerra, o 3º mundo/ São tão difíceis de entender*), mesmo não entendendo direito determinados elementos da modernidade e o que ela poderia lhe trazer. Na sequência a composição retoma o ritmo do ska (*Suave é cidade/ Pra quem gosta da cidade/ Pra quem tem necessidade de se esconder*), pois é dentro das metrópoles que determinadas particularidades desaparecem, o sujeito perde sua individualidade e incorpora o sentimento da massa, dando espaço a elementos mais complexos. Porém, a incorporação desse sujeito à cidade lhe oferece uma dose de liberdade, ao propiciar o anonimato quase completo das multidões, assim ele pode ser quem é, sem ser questionado por isso. Muitas relações se perdem em meio a tantas máscaras que se impõem socialmente aos sujeitos, num jogo permanente de liberdade proveniente da certeza do anonimato e da assimilação.

Na canção, a figura do *flâneur*¹⁷⁰ (que está presente em toda a obra dos Engenheiros do Hawaii) sai pela cidade para experimentá-la, porém sente o estranhamento de estar fora de seu reduto. O *flâneur* nasceu com a modernidade e sentia-se incomodado com aquilo que esta vinha trazendo. Humberto Gessinger observou a cidade, tal qual o *flâneur*, mas não se misturou a ela, tentando entendê-la e transformando o imaginário de seus temas. O *flâneur* é o “alegorista da cidade, detentor de todas as significações urbanas, do saber integral da cidade, do seu perto e do seu longe, do seu presente e do seu passado”¹⁷¹.

A cidade é uma via de mão dupla, porque não carrega apenas os sinais, as marcas das transformações, as cicatrizes de cada época, de cada período. A cidade é um palco e representações, de dicotomias, desencadeadas pelos signos de quem faz e refaz todos os dias: seus habitantes. Mas ela é também personagem de quem a olha de forma mais visceral, mais profunda, de quem evita, mesmo por momentos curtos, o condicionamento que Walter Benjamin condenava como uma doença, que impede a aproximação da cidade pelo cidadão em sua obra “o Flâneur” (BENJAMIN, 1990). Uma cidade que se desvela somente para quem ousa ir além desse olhar condicionado, desse olhar que não supõe e não permite comunicação.¹⁷²

¹⁷⁰ BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III**: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo. 3ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

¹⁷¹ ROUANET, Sérgio Paulo. “É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?”. **Revista USP**. Dossiê Walter Benjamin. São Paulo, v. 1, n. 15, set./out./nov. 1992, p.49-75.

¹⁷² SARLO, 1997, p.34. Apud: AVELINO, Yvone Dias. Cidade do café: memórias, urbanização e industrialização na metrópole paulistana. In: BOTELHO, Denilson (Org.). **História e cultura urbana**: a cidade como arena de conflitos. Rio de Janeiro: Multifoco/Edufpi, 2015.

A obra dos Engenheiros do Hawaii contém intertextualidade e polifonia, pois há citações de diversas áreas, sejam musicais, filosóficas ou históricas. As letras foram compostas como *patchwork*, afinal a criação não é feita do nada, ela traz elementos da vivência e sensibilidade daqueles que compõem, formando matrizes discursivas, que se fazem presentes em seu repertório e estão incorporadas nele.¹⁷³

As cidades são ambíguas, e os Engenheiros do Hawaii expuseram isso em suas canções, revelando suas experiências urbanas, sensibilidades e estranhamentos, entre outros aspectos¹⁷⁴, revelando como a cidade se reflete na vida dos sujeitos e como eles a constroem, contam suas histórias e a imaginam.¹⁷⁵ Com o jovem não poderia ser diferente, ele experimenta a cidade e a converte através de seu olhar.

A metrópole capitalista e a vida angustiante, os intermináveis atentados aos seus habitantes, convertem-se em constante estímulo para as manifestações artísticas que encontram aí o lugar ideal para confrontar suas propostas e farto material para expressar suas inquietações. A grande metrópole se converte em depositária de todas as paixões.¹⁷⁶

É nas cidades que são percebidas as consequências da modernização, a comunicação passou a ser mais veloz, porém mais superficial, devido às relações passageiras e ao individualismo crescente, além de trazerem a possibilidade do anonimato. Os sujeitos são impossibilitados de autonomia.

As cidades não são constituídas somente por imagens, mas também por musicalidade e polifonia, que tem sonoridades¹⁷⁷, desde sons habituais como dos carros que passam na rua, de sirenes até as marcas que são exclusivas de determinados locais.¹⁷⁸ Na obra dos Engenheiros do Hawaii muitas dessas sonoridades são encontradas: aviões que seguem viagem ou jogam bombas, buzinas em alerta, despertadores, radialistas dando notícias, evangélicos louvando, jogos de futebol, discursos de ditadores, entre outros, ajudando na

¹⁷³ VERÓN, Eliseo. **A produção do sentido**. São Paulo: Cultrix, 1980.

¹⁷⁴ FRANZ, J. P. R. **Mapas do acaso**: as canções de Humberto Gessinger sob a ótica contemporânea. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-Africana), Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007, p.40.

¹⁷⁵ CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

¹⁷⁶ FRANZ, op. cit., p.40.

¹⁷⁷ MATOS, Maria Izilda Santos de. **A cidade, a noite e o cronista**: São Paulo e Adoniram Barbosa. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

¹⁷⁸ SCHAFFER, R. M. **A afinção do mundo**. São Paulo: Ed. da Unesp, 2001.

construção das imagens citadinas, ilustrando suas canções, cotidianos, tensões e sensibilidades.

Entre um rosto e um retrato, o real e o abstrato
 Entre a loucura e a lucidez,
 Entre o uniforme e a nudez
 Entre o fim do mundo e o fim do mês
 Entre a verdade e o rock inglês
 Entre os outros e vocês

Eu me sinto um estrangeiro
 Passageiro de algum trem
 Que não passa por aqui
 Que não passa de ilusão

Entre gritos e gemidos, entre mortos e feridos
 (a mentira e a verdade, a solidão e a cidade)
 Entre um copo e outro da mesma bebida
 Entre tantos corpos com a mesma ferida

Eu me sinto um estrangeiro
 Passageiro de algum trem
 Que não passa por aqui
 Que não passa de ilusão

Entre americanos e soviéticos, gregos e troianos
 Entra ano e sai ano, sempre os mesmos planos
 Entre a minha boca e a tua, há tanto tempo, há tantos planos
 Mas eu nunca sei pra onde vamos

Eu me sinto um estrangeiro
 Passageiro de algum trem
 Que não passa por aqui
 Que não passa de ilusão¹⁷⁹

A canção *A Revolta dos Dândis I* foi gravada no disco “A Revolta dos Dândis”, de 1987, e tem uma sequência chamada *A Revolta dos Dândis II*¹⁸⁰, sendo a segunda obra a reafirmação da primeira (*Já não vejo diferença entre os dedos e os anéis*), na urgência de uma

¹⁷⁹ Engenheiros do Hawaii. *A Revolta dos Dândis I*. Álbum “A Revolta dos Dândis”. BMG, 1987.

¹⁸⁰ *Já não vejo diferença entre os dedos e os anéis/ Já não vejo diferença entre a crença e os fiéis/ Tudo é igual quando se pensa/ Em como tudo deveria ser/ Há tão pouca diferença e há tanta coisa a fazer// Esquerda e direita, direitos e deveres/ Os três patetas, os três poderes/ Ascensão & queda, são dois lados da mesma moeda/ Tudo é igual quando se pensa/ Em como tudo deveria ser/ Há tão pouca diferença e há tanta coisa a escolher// Nossos sonhos são os mesmos há muito tempo/ Mas não há mais muito tempo pra sonhar/ Pensei que houvesse um muro/ Entre o lado claro e o lado escuro// Pensei que houvesse diferença/ Entre gritos e sussurros/ Mas foi um engano, foi tudo em vão/ Já não há mais diferença entre a raiva e a razão// Esquerda e direita, direitos e deveres/ Os três porquinhos, os três poderes/ Ascensão e queda, são dois lados da mesma moeda/ Tudo é igual quando se pensa/ Em como tudo deveria ser/ Há tantos sonhos a sonhar, há tantas vidas a viver/ Nossos sonhos são os mesmos há muito tempo/ Mas não há mais muito tempo pra sonhar* Engenheiros do Hawaii. *A Revolta dos Dândis II*. Álbum “A Revolta dos Dândis”. BMG, 1987.

juventude que sonha, mas não tem mais tempo para sonhar, pois os valores que faziam com que acreditasse em algo se perderam.

Em *A Revolta dos Dândis I* faz-se alusão ao *Mito de Sísifo* (1941), de Albert Camus: “Um mundo que se pode explicar mesmo com poucas razões é um mundo familiar. Ao contrário, porém, num universo subitamente privado de luzes ou ilusões, o homem se sente um estrangeiro.”¹⁸¹ Na canção o grupo aborda o sentir-se estrangeiro, as dualidades que são ditas na música não dizem nada para ele, a cidade remete à solidão, ao medo, ao nada, pois, quando não se consegue explicar o mundo, ele perde o sentido.

Por que a voz da canção se sente um estrangeiro? Porque não se reconhece na cultura, na sociedade em que vive. Embora sempre se pense o estrangeiro como o outro, símbolo do ódio, nessa canção, é o próprio eu lírico que perde seus referenciais e por isso não se sente mais à vontade na situação em que vive.¹⁸²

“A Revolta dos Dândis” é o título de um capítulo do livro *O homem revoltado*, de Camus, e na canção de mesmo nome é abordado o absurdo da vida. Há diversas figuras de linguagem como antíteses e paralelismos para apresentar as ideias e deixar marcadas as oposições no cotidiano vivido e o sentimento de estrangeiro dentro daquela sociedade. O narrador vê diversas coisas acontecendo, porém não se sente parte daquilo, talvez explicitando sentimento da juventude daquela época plena de mudanças e incertezas. Além disso, não consegue se reconhecer naquela comunidade e percebe o absurdo da vida (*Entre a minha boca e a tua, há tanto tempo, há tantos planos/ Mas eu nunca sei pra onde vamos*), busca por diversas saídas e novas perspectivas, apesar de parecer que o mundo caminha na direção oposta, de desafeto, desalento, desamor.

Entre americanos e soviéticos, gregos e troianos/ Entra ano e sai ano, sempre os mesmos planos: mais uma vez não importa qual o lado político, quem entrar no comando vai fazer discursos e ações políticas convincentes, além dos mesmos planos econômicos em favorecimento somente de uma camada social. *Entre um rosto e um retrato, o real e o abstrato/ Entre a loucura e a lucidez/ Entre o uniforme e a nudez/ Entre o fim do mundo e o fim do mês/ Entre a verdade e o rock inglês/ Entre os outros e vocês*: observa-se a questão da

¹⁸¹ CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**: ensaio sobre o absurdo. Tradução de Mauro Gama. Lisboa: Livros do Brasil, s/d, p.26.

¹⁸² FRANZ, J. P. R. **Mapas do acaso**: as canções de Humberto Gessinger sob a ótica contemporânea. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-Africana), Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007, p.52.

vida em simulacro, nas situações em que se é aquilo que se tem, reproduzindo uma visão desesperançosa da época, sem perspectiva de mudança.

Nas cidades da década de 1980 as tensões eram acirradas, fazendo com que a experiência urbana fosse particular. Dessa forma, o grupo produz *Sampa no walkman*:

Este sou eu
Parado na esquina
A mesma esquina em outra canção
(o barulho termina, começa a canção)

É a verdade
A-ver-a-cidade
Alguma coisa acontece no meu coração

Estas são elas
Tuas meninas
(nordestinas, erundinas)
Tua mais completa contradição

Esta São Paulo
São tantas cidades
Nunca tantas quantas gostaria de ser

Ouvindo Sampa no walkman
(vidro, concreto e metal)
Ouvindo Sampa no walkman
Duvido de qualquer cartão-postal

Este sou eu
Parado na esquina
A-ver-a-cidade, ouvindo a canção

Deuses da chuva
Demônios da garoa
Garotas propaganda além dos outdoors

FIESP, favelas
Ouro & ferro velho
Surfista ferroviário
(o contrário do contrário do contrário do...)

Esta São Paulo
São tantas cidades
Nessas cidades eu vejo a canção

Ouvindo Sampa no walkman
Samples de sons audiovisuais
Ouvindo Sampa no walkman
Na ponte aérea, no metrô

Ouvindo Sampa no walkman (vidro, concreto & metal)
 Ouvindo Sampa no walkman duvido de qualquer cartão-postal
 Ouvindo Sampa no walkman samples de sons audiovisuais
 Ouvindo Sampa no walkman na ponte aérea, no metrô
 Ouvindo Sampa no walkman *a walk on the wild side*

Este sou eu
 Na esquina, de novo
 Tudo é tão novo quanto esta canção
 Será que alguém presta atenção?¹⁸³

A canção *Sampa no walkman* está no disco “Várias variáveis”, de 1991, e aborda a cidade de São Paulo e o estranhamento em relação a ela. Tem uma alusão à música *Sampa*¹⁸⁴ de Caetano Veloso e conversa diretamente com ela, as sensibilidades ali presentes, do cinza, opressão, violência, sobre ver o diferente. A dicção do narrador segue na mesma sequência melódica durante a maior parte da canção¹⁸⁵, como se as imagens estivessem passando diante de seus olhos, aceleradamente, e a melodia acalma quando ele se volta para a canção *Sampa* e vê que tudo aquilo que está sentindo naquele momento não aconteceu só com ele, outros também perceberam e tiveram que externar esse sentimento, pois

[...] viver numa cidade é uma experiência ambivalente. Ela atrai e afasta; mas a situação do cidadão torna-se mais complexa porque são exatamente os mesmos aspectos da vida na cidade que atraem e, ao mesmo tempo ou alternadamente, repelem.¹⁸⁶

O narrador está ouvindo a canção *Sampa* em um walkman (um dos símbolos mais conhecidos e objetos de consumo mais desejados daquela geração) e, parado na mesma esquina em que Caetano canta o sentimento dúbio de se estar em “terras distantes”, o famoso

¹⁸³ Engenheiros do Hawaii. *Sampa no walkman*. Álbum “Várias variáveis”. BMG, 1990.

¹⁸⁴ *Alguma coisa acontece no meu coração/Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João/ É que quando eu cheguei por aqui eu nada entendi/ Da dura poesia concreta de tuas esquinas/ Da deselegância discreta de tuas meninas/ Ainda não havia para mim Rita Lee/ A tua mais completa tradução/ Alguma coisa acontece no meu coração/ Que só quando cruza a Ipiranga e a avenida São João/ Quando eu te encarei frente a frente e não vi o meu rosto/ Chamei de mau gosto o que vi, de mau gosto, mau gosto/ É que Narciso acha feio o que não é espelho/ E à mente apavora o que ainda não é mesmo velho/ Nada do que não era antes quando não somos mutantes/ E foste um difícil começo/ Afasto o que não conheço/ E quem vem de outro sonho feliz de cidade/ Aprende depressa a chamar-te de realidade/ Porque és o avesso do avesso do avesso do avesso/ Do povo oprimido nas filas, nas vilas, favelas// Da força da grana que ergue e destrói coisas belas/ Da feia fumaça que sobe, apagando as estrelas/ Eu vejo surgir teus poetas de campos, espaços/ Tuas oficinas de florestas, teus deuses da chuva/ Pan-Américas de Áfricas utópicas, túmulo do samba/ Mas possível novo quilombo de Zumbi/ E os Novos Baianos passeiam na tua garoa/ E novos baianos te podem curtir numa boa* Caetano Veloso. Álbum “Muito - Dentro da estrela azulada”. CDB Phonogram, 1978.

¹⁸⁵ FRANZ, J. P. R. **Mapas do acaso**: as canções de Humberto Gessinger sob a ótica contemporânea. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-Africana), Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007, p.104.

¹⁸⁶ BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p.23.

cruzamento da Avenida Ipiranga com a São João, naquele momento, entre uma canção e outra (*O barulho termina, começa a canção*), é possível observar o hibridismo, pois o grupo assimilou a experiência cultural de Caetano. Ali ele assume seu papel de *flâneur* e passa a refletir sobre São Paulo.

Esta São Paulo/ São tantas cidades/ Nunca tantas quantas gostaria de ser: o sujeito percebe que na cidade existem outras tantas “cidades” com marcas e cotidianos distintos, assim como pessoas e locais (*Estas são elas/ Tuas meninas/ (nordestinas, erundinas)/ Tua mais completa contradição*). A canção foi lançada em 1991¹⁸⁷, trazendo uma cidade multiétnica, com pessoas vindas dos interiores e do nordeste, muitas continuavam *nordestinas*, invisíveis nessa sociedade que se diz cheia de oportunidades, porém nem sempre são boas. Muitos desses migrantes só conseguiam subempregos, sofriam discriminação e, por conseguinte, viam-se forçados a morar em bairros periféricos, que careciam de políticas públicas, saneamento básico, entre outros problemas. Esses sujeitos, mesmo no centro da economia e das oportunidades, continuavam longe demais da capital em termos de ascensão, ainda vivendo na margem, revelando as contradições da cidade.

O narrador, *Ouvindo Sampa no walkman/ (vidro, concreto e metal)*, continua parado no mesmo lugar vendo as construções da cidade e fala de outros elementos presentes nela: *Deuses da chuva/ Demônios da garoa/ Garotas propaganda além dos outdoors/ FIESP, favelas/ Ouro & ferro velho/ Surfista ferroviário/ (o contrário do contrário do contrário do...)/ Esta São Paulo/ São tantas cidades/ Nessas cidades eu vejo a canção*. Ele amplia sua visão e reflexão, percebe os contrastes urbanos, emergindo dualidades, como a discrepância entre os membros da FIESP e os moradores das favelas, que estão dentro do mesmo centro urbano, porém em circunstâncias opostas.

A partir desse momento o narrador percebe as cidades que são mencionadas na canção de Caetano, então se identifica com ela e começa a entender o estranhamento evidenciado. A sua interpretação ao construir a imagem sobre ela tem emoção, percebe que algo dentro de si está mudando, assim como com o narrador de *Sampa*. Sua poética fragmentada vai colocando várias questões a serem sentidas e analisadas.

Ouvindo Sampa no walkman/ Na ponte aérea, no metrô: o sujeito vê essas cidades por onde passa e termina sua reflexão questionando “*Será que alguém presta atenção?*”. Para

¹⁸⁷ Período em que Luiza Erundina era prefeita da cidade, sendo a primeira mulher a assumir tal posição em São Paulo. Nascida na Paraíba, representa na canção muitos dos retirantes que saíram de suas cidades no Nordeste e vieram tentar melhores condições de vida no sudeste, poucos se tornaram *Erundinas* e tiveram oportunidades para ascender socialmente.

ele, todas as visões da cidade são novas, são rápidas. Ele experimenta a cidade de forma rápida, assim como é o ritmo diário dela, e questiona se seus moradores conseguem, dentro do ritmo desenfreado da cidade, percebê-la, seja na sua beleza ou nos seus problemas.

Essas canções retomam aspectos do cenário urbano, palco de múltiplas experiências da juventude da época. Foi nas metrópoles que o rock se fez presente, cantando as angústias e inquietudes dessa geração, suas particularidades, sensibilidades, tormentos, estranhamentos e angústias.

2.2 ENTRE “MUROS E GRADES”: VIOLÊNCIA E CIDADES

Vamos passear depois do tiroteio
 Vamos dançar num cemitério de automóveis
 Colher as flores que nascerem no asfalto
 Vamos todo mundo... tudo que se possa imaginar

Vamos duvidar de tudo que é certo
 Vamos namorar à luz do polo petroquímico
 Voltar pra casa num navio fantasma
 Vamos todo mundo... ninguém pode faltar

Se faltar calor, a gente esquenta
 Se ficar pequeno, a gente aumenta
 Se não for possível, a gente tenta
 Vamos ficar acima, velejar no mar de lama
 Se faltar o vento, a gente inventa
 Vamos esquecer o dia da semana
 Tem que ser agora: anos 90

Vamos remar contra a corrente
 Desafinar do coro dos contentes
 Se for impossível, se não for importante
 Mesmo assim a gente tenta

Não é pose
 Não é positivismo
 Quanto pior, pior
 Não é pose
No pasarán!
 Não passaremos por isso

Tô fora voodoo, ranço, baixo-astral
 Não vou perder meu tempo brincando de ser mau
 Não vou viver pra sempre nem morrer a toda hora
 Como rasgos pré-fabricados num novo-velho blue-jeans

Morte anunciada, direitos autorais
 Pela TV a cabo uma baleia acaba de nascer
 Nascer pode ser uma passagem violenta
 O futuro se impõe, o passado não se aguenta

Meninos de engenho, santa ingenuidade
Santíssima trindade: sexo, drogas & rock'n'roll

É pura pose
...pois é...
Pós-qualquer coisa
...o pior não é isso...
É pura pose
...é dose...
Posteridade
...e o pior não é isso...

Vamos passear depois do tiroteio
Vamos dançar num cemitério de automóveis
Vamos duvidar de tudo que é certo
Vamos namorar à luz do polo petroquímico
Vamos remar contra a corrente
Desafinar do coro dos contentes
Vamos ficar acima, velejar no mar de lama
Vamos esquecer o dia da semana¹⁸⁸

A canção *Pose (Anos 90)* está no disco “Gessinger, Licks & Maltz”, de 1992, o sétimo trabalho do grupo, que traz um panorama do Brasil no início da década de 1990. Ela possui um ritmo calmo no início, como se fosse algo alegre, mesmo com uma letra densa e niilista, representando a banalidade da vida, da violência física, emocional e habitual nas metrópoles, um contexto em que o mundo está aos pedaços, mas é preciso seguir em frente. Ganha um tom mais reflexivo quando o cancionista enfatiza suas opiniões sobre o que acontece.

A canção trata sobre a violência e o fato de ela ter se tornado banal (*Vamos passear depois do tiroteio*). Os sujeitos estão tão acostumados à violência que esperam o momento passar para sair e se divertir, como se fosse chuva – o sujeito espera que ela acabe para que a vida possa prosseguir normalmente, sem se molhar.

A violência pode aparecer com diversas conotações na sociedade, ser utilizada como instrumento de poder, legitimidade ou influência, como visto em regimes ditatoriais, assim como enquanto anulação ou não reconhecimento do outro¹⁸⁹, como acontece em grupos rivais, brigas de gangues, de jovens punk contra skinheads, podendo ainda estar travestida na ausência de compaixão pelo outro. Os jovens podem tanto atuar como vítimas dessa sociedade violenta como se tornar agentes dela.

¹⁸⁸ Engenheiros do Hawaii. *Pose (Anos 90)*. Álbum “Gessinger, Licks & Maltz”. BMG, 1992.

¹⁸⁹ ZALUAR, Alba; LEAL, M. C. Violência extra e intramuros. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, v. 16, n. 45, p.145-164, fev. 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102-69092001000100008&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em: 05 mai. 2018.

Nos anos 1980 houve o crescimento da venda de cocaína, devido à queda de preço, possibilitando a expansão do narcotráfico no país. Além de outros fatores, isso levou a um aumento da violência nas regiões metropolitanas, avançando nos anos 90 e tendo como bairros mais afetados aqueles mais carentes. Esse quadro reforçou o imaginário das cidades como violentas e mostrou os males que essa violência traz consigo, como o medo e a insegurança.¹⁹⁰

O “modismo” da cocaína se expandiu pelo mundo e chegou ao Brasil, onde acelerou a partir da segunda metade da década de 1980 e início dos anos de 1990, quando o número de usuários quadruplicou, passando de 0,5% em 1987 para 2,0% em 1997. Outro aspecto que pode ter provocado o aumento do consumo de cocaína no mundo e no Brasil foi a expansão do tráfico internacional de drogas.¹⁹¹

O crime organizado se expandiu nas décadas de 1980 e 1990, estando associado com os impactos e as crises do neoliberalismo. Com o chamado “Estado Mínimo”, as periferias das metrópoles foram deixadas à própria sorte; como resultado, o crime organizado e a violência tomaram esses lugares.¹⁹²

Na ponta do consumo, que articula o micro com o macro, a demanda que garante os altos lucros do empreendimento ou da “indústria da droga”, como dizem alguns, seria decorrente tanto de mudanças nos estilos de vida quanto da montagem de círculos viciosos para os usuários abusivos de drogas, os quais, segundo o mesmo relatório, já enfrentam variados problemas socioeconômicos, tais como repetição ou baixo rendimento escolar, desemprego, discriminação, pobreza, conflitos familiares etc. Esse usuário é empurrado para baixo da ladeira da mobilidade social, além disso, a separação entre traficante e usuário, sombreada pelas leis pouco claras, torna-se tanto mais difícil quanto mais obcecada pela droga a pessoa é.¹⁹³

O tráfico de drogas cresceu nos anos 1990, com a falta de políticas públicas e a corrupção, aliada a problemas habitacionais e a uma educação precarizada, culminando nesse tipo de problemática. Tiroteios e mortes aconteciam diariamente nas cidades nos pontos de

¹⁹⁰ LESBAUPIN, I.; MINEIRO, A. **O desmonte da nação em dados**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002, p.58-59.

¹⁹¹ SEDANO, Eder Aparecido Ferreira. **Bezerra da Silva: Música, malandragem e resistência nos morros cariocas**. São Paulo: e-Manuscrito, 2018.

¹⁹² PICCELLI, Aline Maria. **Neoliberalismo, crime organizado e milícia nos morros cariocas nos anos 1990 e 2000**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), CLCH, UEL, Londrina, 2013, p.15.

¹⁹³ ZALUAR, Alba. Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). **História da vida privada no Brasil**. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.252.

narcotráfico, sendo esses crimes cada vez mais veiculados nas mídias.¹⁹⁴ A imprensa sempre noticia um culpado, ora é o nordestino, ora a população pobre e negra, ora ainda outras cidades, como no caso do Rio de Janeiro.

Nos anos 90, a generalização das imagens da cidade como um ambiente violento e os sentimentos de medo e insegurança dela decorrentes passaram a fazer parte do cotidiano de seus moradores, mas atingiram particularmente os que vivem nas favelas e bairros pobres. Essas ameaças à segurança quebram o equilíbrio das tensões em que se monta a paz social, vindo a alimentar os círculos viciosos da violência cotidiana em que os pobres tornam-se os mais temidos e os mais acusados, justificando a violenta e injusta repressão que sofrem.¹⁹⁵

Em *Vamos dançar num cemitério de automóveis*, pode-se ver uma das várias consequências da modernidade, em que muito se produz e se vende, mas em contrapartida não são oferecidas alternativas para descarte desses bens de consumo. Sua obsolescência começa a compor a paisagem das cidades, deglutindo as coisas antigas, a natureza.¹⁹⁶

Em *Colher as flores que nascerem no asfalto*, nota-se uma alusão¹⁹⁷ ao poema *A Flor e a Náusea*¹⁹⁸, de Carlos Drummond de Andrade, poema que trata sobre a cidade, a modernidade, a violência e a desesperança em relação ao mundo, mas sinaliza que existe esperança dentro de tanto cinza. Os sujeitos, apesar de todos os problemas, sobrevivem e

¹⁹⁴ Programas dos anos 90 como o *Aqui e Agora*, Gil Gomes e Programa do Ratinho veiculavam notícias sobre violência diariamente.

¹⁹⁵ ZALUAR, Alba. Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). **História da vida privada no Brasil**. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998, p.252.

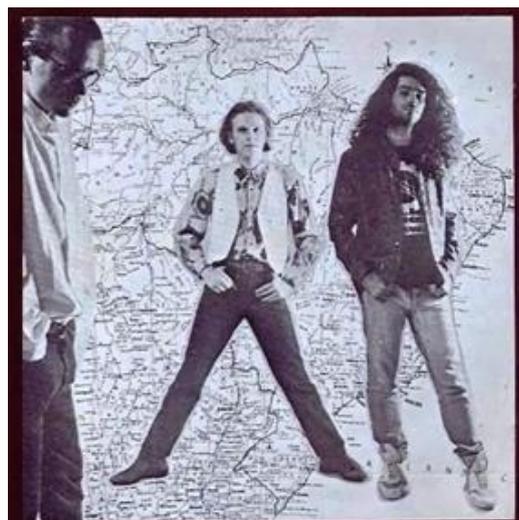
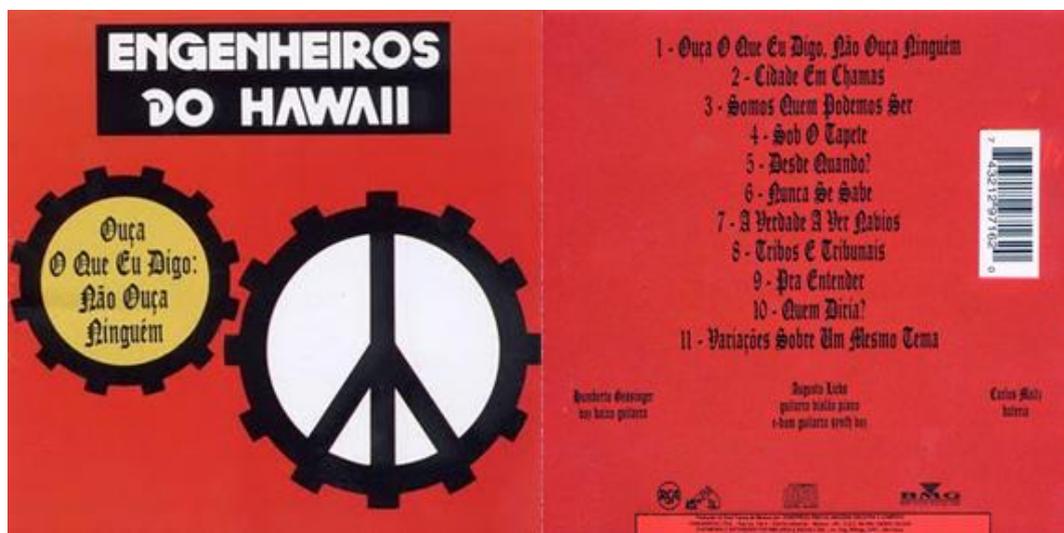
¹⁹⁶ DANNORITZER, Cosima (Dir.). **La historia secreta de la obsolescencia programada**. Documentário (52min). Espanha/França, 2011.

¹⁹⁷ A canção também tem como intertexto o título do livro *Menino de Engenho*, de José Lins do Rego, que retrata problemas do nordeste brasileiro, os engenhos paraibanos e a escravidão.

¹⁹⁸ *Preso à minha classe e a algumas roupas,/ vou de branco pela rua cinzenta./ Melancolias, mercadorias espreitam-me./ Devo seguir até o enjôo?/ Posso, sem armas, revoltar-me?// Olhos sujos no relógio da torre:/ Não, o tempo não chegou de completa justiça./ O tempo é ainda de fezes, maus poemas, alucinações e espera./ O tempo pobre, o poeta pobre/ fundem-se no mesmo impasse.// Em vão me tento explicar, os muros são surdos./ Sob a pele das palavras há cifras e códigos./ O sol consola os doentes e não os renova./ As coisas. Que tristes são as coisas, consideradas sem ênfase.// Vomitar esse tédio sobre a cidade./ Quarenta anos e nenhum problema/ resolvido, sequer colocado./ Nenhuma carta escrita nem recebida./ Todos os homens voltam para casa./ Estão menos livres mas levam jornais/ e soletram o mundo, sabendo que o perdem.// Crimes da terra, como perdoá-los?/ Tomei parte em muitos, outros escondi./ Alguns achei belos, foram publicados.// Crimes suaves, que ajudam a viver./ Ração diária de erra, distribuída em casa./ Os ferozes padeiros do mal./ Os ferozes leiteiros do mal./ Pôr fogo em tudo, inclusive em mim./ Ao menino de 1918 chamavam anarquista./ Porém meu ódio é o melhor de mim./ Com ele me salvo/ e dou a poucos uma esperança mínima.// Uma flor nasceu na rua!/ Passem de longe, bondes, ônibus, rio de aço do tráfego./ Uma flor ainda desbotada/ilude a polícia, rompe o asfalto./ Façam completo silêncio, paralise os negócios,/ garanto que uma flor nasceu.// Sua cor não se percebe./ Suas pétalas não se abrem./ Seu nome não está nos livros./ É feia. Mas é realmente uma flor.// Sento-me no chão da capital do país às cinco horas da tarde/ e lentamente passo a mão nessa forma insegura./ Do lado das montanhas, nuvens maciças avolumam-se./ Pequenos pontos brancos movem-se no mar, galinhas em pânico./ É feia. Mas é uma flor. Furou o asfalto, o tédio, o nojo e o ódio. ANDRADE, Carlos Drummond de. *A Flor e a Náusea*. In: ANDRADE, Carlos Drummond de. **A Rosa do Povo**. 41ª ed. Rio de Janeiro: Record, 2008.*

tentam fazer seus dias um pouco melhor: *Se faltar calor, a gente esquenta/ Se ficar pequeno, a gente aumenta/ Se não for possível, a gente tenta/ Vamos ficar acima, velejar no mar de lama/ Se faltar o vento, a gente inventa/ Vamos esquecer o dia da semana/ Tem que ser agora: anos 90.* Anos 1990, começo de uma nova década, a perspectiva de mudança na vida nas portas da virada do século/milênio.

Vamos remar contra a corrente/ Desafinar do coro dos contentes, é um aviso do narrador dizendo que irá contra o que está estabelecido, colocará em dúvida tudo que é certo, irá contra o *coro dos contentes*, aqueles que aceitam tudo sem questionamento. E reitera que o que pensa *Não é pose/ Não é positivismo*, ele acredita no que luta, prefere ir contra a maré, mas perceber o que está acontecendo ao seu redor e lutar por seus ideais: *No pasarán!*



Figuras 7, 8 e 9 - Capa, contracapa e encarte do CD “Ouça o que eu digo: não ouça ninguém”, Engenheiros do Hawaii - BMG, 1988.¹⁹⁹

¹⁹⁹ Produzido por Maluly; Direção artística: Miguel Plopschi; Capa: Carlos Maltz, Imageria; Fotografia: Leopoldo Plentz.

O disco “Ouça o que eu digo: não ouça ninguém”, de 1988, é o terceiro do grupo e aborda temas como a cidade (*Cidade em chamas*), o niilismo (*Somos quem podemos ser*), corrupção (*Sob o tapete*), a noite (*Desde quando e Nunca se sabe*), A Guerra Fria (*A verdade a ver navios*) e a violência (*Ouça o que eu digo, não ouça ninguém e Tribos e tribunais*). A cor da capa é vermelha, sendo esse o segundo disco da trilogia em que as capas formam a bandeira do Rio Grande do Sul (amarela, vermelha e verde). Nela veem-se engrenagens, item que faz parte da simbologia do grupo, em referência às engrenagens da sociedade; dentro de uma está escrito o nome do disco e da outra, o símbolo da paz, que foi utilizado no sentido de reivindicar mais amor no mundo e menos guerra, permitindo perceber o disco como um pedido de paz, de mudança. O Brasil estava terminando seu processo de transição política, depois de duas décadas o povo iria às urnas escolher um presidente, tratava-se de um recomeço para a nação.

O símbolo do movimento hippie na capa vem em consonância com o que o disco fala e as marcas intertextuais que o grupo coloca em suas composições. Os hippies assumiam um discurso de defesa da vida, os sujeitos adeptos do movimento negaram as ideologias dominantes, pregaram o amor livre e o uso de entorpecentes, trazendo à tona discussão sobre o direito da juventude de ter liberdade sobre o próprio corpo. Além disso, discutiram sobre família, política, a escola e sociedades alternativas.²⁰⁰

A foto com os integrantes do grupo, colocada no encarte do CD, tem em seu fundo o mapa do Brasil, como um prenúncio do que será dito nas canções. Ao centro está seu compositor majoritário, Humberto Gessinger, aquele que dirá, e aquele que ouvir o disco ouvirá sua voz, seus pensamentos e reflexões.

Tantas pessoas
Paradas na esquina
Assistindo a cena:
Pele morena
Vendendo jornais
Vendendo muito mais
Do que queria vender

²⁰⁰ “Os 45 anos que vão do lançamento das bombas atômicas até o fim da União Soviética não formam um período homogêneo único na história do mundo. [...] Apesar disso, a história desse período foi reunida sob um padrão único pela situação internacional peculiar que o dominou até a queda da URSS: o constante confronto das duas superpotências que emergiram da Segunda Guerra Mundial na chamada ‘Guerra Fria’.” HOBBSAWM, Eric. **Era dos extremos**: o breve século XX. Tradução de Marcos Santarrita. 2ª ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1994, p.222.

Vozes à toa
 Ecos na esquina
 Narrando a cena:
 Pele morena
 Vendendo jornais
 Precisando de mais
 Venenos mortais

O que nos devem
 Queremos em dobro
 Queremos em dólar

O que nos devem
 Queremos em dobro
 Queremos agora

Se te disseram pra não virar a mesa
 Se te disseram que o ataque é a pior defesa
 Se te imploraram: “Por favor não vire a mesa”
 Ouça o que eu digo: não ouça ninguém
 Ouça o que eu digo: não ouça ninguém

Tantas pessoas
 Paradas na esquina
 Fingindo pena
 Criança pequena
 Cheirando cola
 Beijando a sola
 Dos sapatos

O que nos devem
 Queremos em dobro
 Queremos em dólar

O que nos devem
 Queremos em dobro
 Queremos agora

Se te disseram pra não virar a mesa
 Se te disseram que o ataque é a pior defesa
 Se te disseram pra esperar a sobremesa
 Ouça o que eu digo: não ouça ninguém
 Ouça o que eu digo: não ouça ninguém

Se te disseram pra não virar a mesa
 Se te disseram que o ataque é a pior defesa
 Ouça o que eu digo: não ouça ninguém
 Ouça o que eu digo: não ouça ninguém²⁰¹

²⁰¹ Engenheiros do Hawaii. Ouça o que eu digo não ouça ninguém. Álbum “Ouça o que eu digo não ouça ninguém”. BMG, 1988.

A canção *Ouçã o que eu digo, não ouçã ninguém* está no disco supracitado de 1988. Ela abre a obra prenunciando o que será tratado ao longo dela, as canções estão interligadas como se fossem uma só, num uníssono de *Ouçã o que eu digo: não ouçã ninguém*. Ela inicia com sussurros e risadas, seu ritmo é agitado, como o da cidade. Ao terminarem os sussurros, o sujeito entra cantando *Tantas pessoas/ Paradas na esquina/ Assistindo a cena:/ Pele morena/ Vendendo jornais/ Vendendo muito mais/ Do que queria vender*, explicitando que eram os transeuntes que sussurravam sobre o que estavam vendo; recurso semelhante surge em seu refrão, quando é dito *Ouçã o que eu digo*, existe um eco de fundo falando *Ouçã, ouçã*. Há o intertexto com a canção *Bom conselho*, de Chico Buarque²⁰², em que o cancionista pede *Faça como eu digo/ Faça como eu faço*, num reforço para que o ouvinte preste atenção naquela canção, assim como o grupo faz em sua composição, reforçando a ideia de que prestemos atenção no que eles têm a dizer.

A música observa a precarização do emprego que atingia a população brasileira – esta aceita qualquer tipo de emprego como estratégia de sobrevivência, pois em sua maioria não vê possibilidade de alcançar empregos melhores por não ter formação nem boas oportunidades na vida. A *Pele morena* denuncia o preconceito, pois quem costuma ocupar esses subempregos são pessoas negras e/ou pardas, comumente segregadas na sociedade, em um país que vive sob a égide da mestiçagem, numa pretensa democracia racial e pacifista, que em verdade está longe de ser realidade. Em *Tantas pessoas/ Paradas na esquina/ Fingindo pena/ Criança pequena/ Cheirando cola/ Beijando a sola/ Dos sapatos*, há ainda uma crítica em relação aos sujeitos que fingem ter pena da situação alheia, porém não fazem efetivamente nada para mudar.

A sociedade global se forma de modo contraditório e desigual, pois, ao mesmo tempo que traz uma dinamização e integração, também carrega desigualdades e tensões que são vivenciadas no cotidiano. Com a exclusão social e econômica, a violência ampliou sua dimensão, assim como

As relações de sociabilidade passam por uma nova mutação, mediante processos simultâneos de integração comunitária e de fragmentação social, de massificação e de individualização, de ocidentalização e de desterritorialização. Como efeito dos processos de exclusão social e

²⁰² *Ouçã um bom conselho/ Que eu lhe dou de graça/ Inútil dormir que a dor não passa/ Espere sentado ou você se cansa/ Está provado, quem espera nunca alcança// Venha, meu amigo/ Deixe esse regaço/ Brinque com meu fogo/ Venha se queimar/ Faça como eu digo/ Faça como eu faço/ Aja duas vezes antes de pensar// Corro atrás do tempo/ Vim de não sei onde/ Devagar é que não se vai longe/ Eu semeio o vento/ Na minha cidade/ Vou pra rua e bebo a tempestade* Chico Buarque. *Bom conselho*. Álbum “Caetano e Chico Juntos e ao vivo”. Polygram, 1972.

econômica, inserem-se as práticas de violência como norma social particular de amplos grupos da sociedade, presentes em múltiplas dimensões da violência social e política contemporânea.²⁰³

Em *Vendendo muito mais/ Do que queria vender*, percebe-se uma referência à prostituição dos corpos, à miséria e à desigualdade social, em um cenário em que os sujeitos são *Ecos na esquina*, não têm voz na sociedade, embora vivenciem problemas causados pela falta de políticas públicas, como a violência e o desalento. O narrador nessa passagem observa a violência que aconteceria no país.

No ar que se respira, nos gestos mais banais
Em regras, mandamentos, julgamentos, tribunais
Na vitória do mais forte, na derrota dos iguais

A violência travestida faz seu *trottoir*
Na procura doentia de qualquer prazer
Na arquitetura metafísica das catedrais
Nas arquibancadas, nas cadeiras, nas gerais

A violência travestida faz seu *trottoir*
Na maioria silenciosa, orgulhosa de não ter
Vontade de gritar, nada pra dizer
A violência travestida faz seu *trottoir*
Nos anúncios de cigarro que avisam que fumar faz mal

A violência travestida faz seu *trottoir*
Em anúncios luminosos, lâminas de barbear
Armas de brinquedo, medo de brincar
A violência travestida faz seu *trottoir*

No vídeo, idiotice intergaláctica
Na mídia, na moda, nas farmácias
No quarto de dormir, na sala de jantar
A morte anda tão viva, a vida anda pra trás
É a livre iniciativa, igualdade aos desiguais
Na hora de dormir, na sala de estar

A violência travestida faz seu *trottoir*

Uma bala perdida encontra alguém perdido
Encontra abrigo num corpo que passa por ali
E estraga tudo, enterra tudo, pá de cal
Enterra todos na vala comum de um discurso liberal

²⁰³ TAVARES-DOS-SANTOS, José-Vicente. Novos processos sociais globais e violência. **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, n. 3, v. 13, 1999, p.3.

A violência travestida faz seu *trottoir*
 Em anúncios luminosos, lâminas de barbear
 Armas de brinquedo, medo de brincar
 A violência travestida faz seu *trottoir*

A violência travestida faz seu *trottoir*
 Em anúncios luminosos, lâminas de barbear
 Armas de brinquedo, medo de brincar
 A violência travestida faz seu *trottoir*

Tudo que ele deixou foi uma carta de amor pra uma apresentadora de programa infantil. Nela ele dizia que já não era criança, e que a esperança também dança como monstros de um filme japonês. Tudo que ele tinha era uma foto desbotada, recortada de revista especializada em vida de artista. Tudo que ele queria era encontrá-la um dia (todo suicida acredita na vida depois da morte). Tudo que ele tinha cabia no bolso da jaqueta. A vida quando acaba, cabe em qualquer lugar. E a violência travestida faz seu *trottoir*...

Não se renda às evidências
 Não se prenda à primeira impressão

Eles dizem com ternura:
 “O que vale é a intenção”
 E te dão um cheque sem fundos
 Do fundo do coração

No ar que se respira
 Nessa total falta de ar
 A violência travestida
 Faz seu *trottoir*

Em armas de brinquedo, medo de brincar
 Em anúncios luminosos, lâminas de barbear
 Nos anúncios de cigarro que avisam que fumar faz mal

A violência travestida faz seu *trottoir*
 A violência travestida faz seu *trottoir*²⁰⁴

A canção *A violência travestida faz seu trottoir*, do disco “O Papa é Pop”, de 1990, inicia-se com um ritmo lento e alguns momentos de tensão, explicitando a violência que o narrador procura abordar. No meio da música há uma espécie de relato de um suicida em que o vocalista divide espaço com uma voz feminina²⁰⁵, marcando a dor e a suavidade – mesmo na sua leveza percebe-se violência, pois aparece em momento de lamento, perda de esperança, suicídio.

²⁰⁴ Engenheiros do Hawaii. *A violência travestida faz seu trottoir*. Álbum “O Papa é Pop”. BMG, 1990.

²⁰⁵ Patricia Marx.

Tudo que ele deixou foi uma carta de amor pra uma apresentadora de programa infantil. Nela ele dizia que já não era criança, e que a esperança também dança como monstros de um filme japonês. Tudo que ele tinha era uma foto desbotada, recortada de revista especializada em vida de artista. Tudo que ele queria era encontrá-la um dia (todo suicida acredita na vida depois da morte). Tudo que ele tinha cabia no bolso da jaqueta. A vida quando acaba, cabe em qualquer lugar. E a violência travestida faz seu trottoir...

Há um barulho de objeto de vidro quebrando no instante de lucidez do suicida, quando ele percebe que a violência permeia todos os instantes de sua vida e que aquilo em que acreditava não passa de ilusão.

Na canção, a cidade é violenta sob qualquer aspecto: a violência se encontra na procura/fuga de qualquer problema, no vazio (*Na procura doentia de qualquer prazer*), nos estádios de futebol (*Nas arquibancadas, nas cadeiras, nas gerais*) – onde os sujeitos agem por impulsos primitivos, rivalizando de maneira violenta com pessoas que não conhecem por um motivo tão absurdo quanto 90 minutos de jogo, que deveria lhes oferecer lazer, não violência. Ao citar *Nos anúncios de cigarro que avisam que fumar faz mal*, o narrador denuncia ainda a ironia em avisar o consumidor dos malefícios do cigarro, mas mesmo assim comercializar o produto livremente, já que o lucro também possui lógica violenta.

A busca pelo prazer na noite (*Em anúncios luminosos, lâminas de barbear*) mostra que, seja pela boemia, seja pelo consumo de bens, há sempre uma tentativa de incutir nos sujeitos a ideia de “aproveitar” a vida, mesmo que de maneira enganosa. Há também a reprodução da violência entre as crianças (*Armas de brinquedo, medo de brincar*), e vê-se ainda sua influência no medo que as novas gerações já começavam a sentir de sair para brincar com os colegas na rua, como em tempos mais antigos, hábito que fizera parte da vivência de outras gerações, mas, devido à violência e à tecnologia, tornava-se mais raro, também uma marca da modernidade.

No vídeo, idiotice intergaláctica/ Na mídia, na moda, nas farmácias/ No quarto de dormir, na sala de jantar/ A morte anda tão viva, a vida anda pra trás/ É a livre iniciativa, igualdade aos desiguais/ Na hora de dormir, na sala de estar: vê-se que a violência permeia o cotidiano citadino mais do que se consegue perceber, portanto, sem ter uma reflexão profunda – ela se encontra na mídia, dentro de casa. *A morte anda tão viva, a vida anda pra trás* mostra como a vida não tem sentido, como as tentativas de mudança, no fim das contas, surtem efeito contrário, fazendo retroceder, revelando o niilismo e o pessimismo do fim de século. Se a vida não faz sentido, tampouco a morte, os sujeitos são reduzidos a números na cidade, não há importância se o sujeito está vivo ou morto.

Em *É a livre iniciativa, igualdade aos desiguais* nota-se crítica às ideologias dominantes, ao capitalismo, à opressão do sistema, à falta de oportunidades e perspectivas. *Uma bala perdida encontra alguém perdido/ Encontra abrigo num corpo que passa por ali/ E estraga tudo, enterra tudo, pá de cal/ Enterra todos na vala comum de um discurso liberal: o cancionista destaca novamente a violência e aponta que ela se encontra no discurso liberal, que marcou a campanha presidencial de Fernando Collor²⁰⁶ e gerou aumento da desigualdade social, o que, aliado à falta de políticas públicas e ao confisco da poupança, elevou de maneira sensível a violência na sociedade.*

A década de 1990 trouxe desesperança para a população de baixa renda, com o retorno da inflação, o desemprego, a precarização dos serviços públicos, e mesmo com uma nova moeda, o real, os problemas continuaram. Durante a presidência de Fernando Henrique Cardoso, houve aumento de políticas neoliberais²⁰⁷, com privatização de empresas públicas, desvalorização da moeda, controle do déficit público, precarização dos serviços públicos e empobrecimento da população, levando a um aumento considerável da violência nos centros urbanos, que veio atrelado ao aumento do tráfico de drogas e das organizações criminosas.²⁰⁸

Nas grandes cidades do pequeno dia a dia
O medo nos leva a tudo, sobretudo a fantasia
Então erguemos muros que nos dão a garantia
De que morreremos cheios de uma vida tão vazia

Nas grandes cidades de um país tão violento
Os muros e as grades nos protegem de quase tudo
Mas o quase tudo quase sempre é quase nada
E nada nos protege de uma vida sem sentido

Um dia super
Uma noite super
Uma vida superficial
Entre as sombras
Entre as sobras
Da nossa escassez

²⁰⁶ DIAS, L. A. Política e participação juvenil: os “caras-pintadas” e o movimento pelo impeachment. **História Agora**. São Paulo, v. 1, p. 4-14, 2008.

²⁰⁷ ANDERSON, Perry. Balanço do Neoliberalismo. In: SADER, Emir; GENTILI, Pablo (Orgs.). **Pós-neoliberalismo: as políticas sociais e o Estado democrático**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995, p.22.

²⁰⁸ ALMEIDA, Manoel Donato de. **Neoliberalismo, privatização e desemprego no Brasil (1980 - 1998)**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), IFCH, UNICAMP, Campinas, 2009, p.6.

Um dia super
 Uma noite super
 Uma vida superficial
 Entre as cobras
 Entre escombros
 Da nossa solidez

Nas grandes cidades de um país tão irreal
 Os muros e as grades
 Nos protegem de nosso próprio mal
 Levamos uma vida que não nos leva a nada
 Levamos muito tempo pra descobrir
 Que não é por aí... não é por nada não
 não, não pode ser...é claro que não é
 Será?

Meninos de rua, delírios de ruína
 Violência nua e crua, verdade clandestina
 Delírios de ruína, delitos & delícias
 A violência travestida faz seu *trottoir*
 Em armas de brinquedo, medo de brincar
 Em anúncios luminosos, lâminas de barbear

Um dia super
 Uma noite super
 Uma vida superficial
 Entre as sombras
 Entre as sobras
 Da nossa escassez

Um dia super
 Uma noite super
 Uma vida superficial
 Entre as cobras
 Entre escombros
 Da nossa solidez

Viver assim é um absurdo (como outro qualquer)
 Como tentar o suicídio (ou amar uma mulher)
 Viver assim é um absurdo (como outro qualquer)
 Como lutar pelo poder (lutar como puder)²⁰⁹

A canção *Muros e Grades*, de 1991, encontra-se no disco “Várias variáveis” e aborda a vida nas cidades contemporâneas marcada pelo medo, pela violência e pela solidão. Em seu transcorrer o ritmo continua o mesmo, só há alteração quando o narrador, em meio às suas reflexões, infere que a vida é superficial, hedonista, absurda.

Nas grandes cidades do pequeno dia a dia/ O medo nos leva a tudo, sobretudo a fantasia/ Então erguemos muros que nos dão a garantia/ De que morreremos cheios de uma

²⁰⁹ Engenheiros do Hawaii. Muros e Grades. Álbum “Várias variáveis”. BMG, 1991.

vida tão vazia: nesse fragmento há o medo da falta de segurança, que leva a assaltos, mortes, uma violência exacerbada, além de retratar o medo de estar sozinho diante de tanta adversidade. Os muros referem-se ao *Muro*, de Sartre, obra em que o filósofo diz que sem a existência de Deus o homem não tem em que se apegar, torna-se responsável por suas atitudes, sem ter onde se agarrar, pois não pode dizer que o que aconteceu foi em nome de Deus.

Esses muros também podem representar o Muro de Berlin, que durante a Guerra Fria separou famílias e amigos, como um monumento simbólico dos regimes autoritários e da violência da guerra – apesar de o muro em si não ferir fisicamente, fere as relações, distanciando pessoas, impondo a violência da separação forçada. Assim como os muros que separam as casas da violência cotidiana das cidades²¹⁰, eles também separam a juventude do resto da sociedade, que se sente insegura, com medo da vida, sem direção, como muitos na época, uma época de incertezas políticas, econômicas e sociais, com o esvaziamento das relações *de uma vida tão vazia*.

Nas grandes cidades de um país tão violento/ Os muros e as grades nos protegem de quase tudo/ Mas o quase tudo quase sempre é quase nada/ E nada nos protege/ De uma vida sem sentido. A cidade²¹¹ retratada é violenta, faz parte de um país violento como o Brasil, uma cidade em que as casas são cercadas de grades, ou estão em condomínios fechados, mas não protegem da falta de sentido da vida.

Um dia super/ Uma noite super/ Uma vida superficial/ Entre as sombras/ Entre as sobras da nossa escassez/ Um dia super/ Uma noite super/ Uma vida superficial/ Entre as cobras/ Entre escombros/ Da nossa solidez. Aqui o compositor se dirige à superficialidade do mundo moderno, onde os sujeitos se contentam em se enquadrar nos padrões permitidos de uma vida feliz, cheia de leviandades, para mascarar a realidade de que, entre todas essas coisas que lhes “preenche” o cotidiano, nenhuma delas é capaz de preencher a escassez da vida interior e a falta de sentido para a vida.

No contexto da “modernidade líquida”, a violência torna-se algo banal, tendo em vista que os sujeitos deixam de ser solidários para tornarem-se competitivos, fazendo com que “se sintam abandonados a si mesmos, entregues aos seus próprios recursos – escassos e claramente inadequados”.²¹²

²¹⁰ CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. Tradução de Frank de Oliveira e Henrique Monteiro. São Paulo: Edusp, 2000, p.52.

²¹¹ No disco há diversas músicas que fazem alusão à cidade de São Paulo e sua violência.

²¹² BAUMAN, Zygmunt. **Confiança e medo na cidade**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009, p.21.

Nas grandes cidades aprende-se a viver com medo, e as pessoas acreditam que se livram dele construindo muros e grades, que não são só físicos, mas também sentimentais. Com a globalização, as relações sociais se tornam mais espaçadas, emergindo o sujeito hedonista, egocêntrico, focado exclusivamente em seu próprio prazer, que ergue muros para as relações mais estáveis, amizades duradouras, agindo somente para aquilo que lhe pode ser imediato.

O medo e a violência estão atrelados a mudanças sociais que acontecem nas cidades contemporâneas, criando formas de segregação e discriminação social, como a construção de muros e condomínios fechados, estabelecendo divisões, distâncias e diferenças.²¹³ Os muros físicos só solucionam temporariamente o problema da violência, não existem medidas efetivas para controlá-la nos centros urbanos. Vive-se de maneira superficial, pois o problema da violência que abarca os grandes centros urbanos não é tratado com a devida atenção.

A música conversa com o disco e filme conceitual *The wall* (1979)²¹⁴, do grupo britânico de rock progressivo Pink Floyd, posteriormente adaptado para o cinema. A obra é uma ópera rock, contando a história de Pink, um sujeito que vive sua infância no pós-guerra na Inglaterra e torna-se astro do rock. Sua vida é permeada pela sensação de vazio, medo e isolamento, mesmo estando entre milhares de fãs. Pink constrói um muro dentro de si, separando-se do restante do mundo, e a cada obstáculo que encontra na sua vida, coloca mais um tijolo em seu muro, seja em questões familiares, envolvendo o governo, que trata os sujeitos como brinquedos, o sistema educacional, que aprisiona ao invés de libertar, as relações amorosas ou o rock, que o transformou em estrela. Porém, sua solidão é maior do que antes, pois passa a viver com pessoas que somente se aproximam dele por interesse. Quando seu muro chega ao último tijolo, Pink perde sua sanidade.

Os sentimentos de Pink estão presentes na sociedade moderna. Sendo assim, a canção do grupo gaúcho dialoga com *The wall* por ser a representação do isolamento social a que os sujeitos são atirados na sociedade moderna, mesmo dispondo de todos meios para criar redes de relacionamento, caindo assim em um absurdo existencial, pois,

²¹³ CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. São Paulo: Edusp, 2000, p.9. “Geralmente, a experiência de crime violento é seguida de reações como cercar a casa, mudar de endereço, controlar as atividades das crianças, contratar seguranças, não sair a noite, evitar certas áreas da cidade e assim por diante, ações essas que reforçam um sentimento de perda e restrição assim como uma sensação de existência caótica num lugar perigoso.” (p.33)

²¹⁴ Pink Floyd. *The Wall*. Direção: Alan Parker. Produção: Alan Marshall. Roteiro: Roger Waters. DVD (95 min). Manaus: Sonopress, 1999.

Através de muitas formas, o jovem é lançado num não lugar, seja porque não se reconhece nele um sujeito, seja porque se associa a ele apenas uma ideia de transição ou porque se acredita que ele seja simplesmente um “revoltado”, inconformado e, comumente, um “rebelde sem causa”. Nesses estereótipos, acaba-se limitando o poder de voz dos jovens, “emparedando” e bloqueando a sua palavra.²¹⁵

Viver assim é um absurdo (como outro qualquer)/ Como tentar o suicídio (ou amar uma mulher)/ Viver assim é um absurdo (como outro qualquer)/ Como lutar pelo poder (lutar como puder). O sentimento de absurdo de Camus²¹⁶ faz-se presente na canção, além de ser uma das representações que mais aparecem na obra do grupo. O filósofo fala sobre o sentimento de vida trágica e a descrença em relação aos governos estabelecidos, afinal a vida tem o sentido que nós lhe damos, ou não tem sentido, num mundo em que o homem, por estar perdido em si mesmo, busca o prazer instantâneo, sem dar sentido à vida.

O absurdo traz a indiferença para com o mundo, que é pungente na sociedade em que os jovens vivem, num mundo onde tudo é incerto e não há em que acreditar, nada tem importância, qualquer coisa é possível²¹⁷, os sentimentos existem, porém sem razão. Na busca pelo novo, para o preenchimento do vazio latente, é que se convive com a violência. Quanto mais a cidade cresce, mais seus problemas aumentam. A violência generalizada levou à banalização do mal²¹⁸ e os sujeitos passaram a não se surpreender com nada que aconteça, num estado de letargia tamanho que os impede de agir de maneira efetiva para exigir novas medidas para diminuição da violência.

²¹⁵ FACHINETTO, R. F. Juventude e violência: onde fica o jovem numa sociedade sem lugares? In: ALMEIDA, Maria da Graça Blaya (Org.). **A violência na sociedade contemporânea**. 1ª. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010, p. 60-72, p.71.

²¹⁶ Camus desenvolveu suas ideias durante a Segunda Grande Guerra, e nelas pode-se encontrar o sentimento de absurdo perante o mundo, a vida e a história. Questiona se a vida vale a pena ser vivida, se ela tem algum sentido, se ela deve ser vivida ou se seria melhor cometer suicídio. “A vida vale a pena ser vivida? Esta a pergunta básica de toda a filosofia. [...] A vida é algo sem sentido? Deve apesar disso ser vivida ou devemos acabar com ela por meio do suicídio? [...] Só se existisse um Deus ou a crença numa outra vida ou idéias eternas de valores é que a vida teria um sentido. [...] Este coração, em mim, posso senti-lo e decido que ele existe. Aí pára toda a minha ciência, o resto é construção. [...] Tudo o mais lhe foge como água por entre os dedos e ele pode apenas constatar que o mundo não tem sentido nem razão e que a vida é absurda e vã. A enfadonha monotonia do dia-a-dia carece de um sentido e é o primeiro sinal do absurdo. Olhamos para o futuro através do tempo e ansiamos a morte, que ao mesmo tempo receamos e novamente surge o absurdo. [...] Esta espessura e esta estranheza do mundo – é o absurdo.” CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo**: ensaio sobre o absurdo. Tradução de Mauro Gama. Lisboa: Livros do Brasil, s/d. Apud: FRANZ, J. P. R. **Mapas do acaso**: as canções de Humberto Gessinger sob a ótica contemporânea. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-Africana), Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007, p.37.

²¹⁷ FRANZ, J. P. R. **Mapas do acaso**: as canções de Humberto Gessinger sob a ótica contemporânea. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-Africana), Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007, p.38.

²¹⁸ ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**. Um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

Com os desdobramentos da modernidade em várias instâncias da vida social, assistimos a um certo esvaziamento das possibilidades de relações interpessoais mais próximas. A condição urbana que se desenha a partir do período analisado se apresenta permeada pelas tonalidades da indiferença, da passividade, da postura defensiva. O sujeito urbano moderno vai se aproximando cada vez mais da figura do espectador.²¹⁹

Nos anos 1990, a violência nas cidades instalou insegurança e medo entre seus moradores, principalmente aqueles que residiam nas periferias dos grandes centros urbanos, que passaram a ser acusados de trazer à tona essa violência, acusação essa que serve como justificativa para a repressão sofrida nesses lugares.

O consumo e os padrões de comportamento também se inserem na óptica da violência. A globalização traz diversos tipos de novos padrões, e muitos jovens tentam fazer parte deles. Com ela, passa-se do consumo familiar para o consumo de moda, que inclui até mesmo as drogas lícitas e ilícitas, favorecendo, de certa forma, crimes de furto e roubo, assim como agressões e homicídios.

Vivemos numa sociedade que propõe a vida plena para todos, o consumo para todos, a igualdade para todos, mas na verdade diferencia e hierarquiza segundo esses mesmos critérios de consumo. Dito de outro modo, todos devem sonhar, mas só alguns podem e devem realizá-los, aqueles que podem consumir. Os “sonhos” são para todos, as promessas são para todos, mas não as possibilidades de alcançá-los: e a realidade nos mostra que não há lugares para todos nessa sociedade de consumo.²²⁰

A cidade é considerada palco do progresso, logo, da modernidade, mas proporciona as mais variadas experiências, como a violência, a solidão, o absurdo, superficialidade nos sentimentos e nas relações, além de frieza e falta de hombridade entre os sujeitos que nela habitam. As cidades são símbolos de prosperidade e conforto, porém também da corrupção e da falta de políticas públicas, que acarretam aumento de desigualdade social, trazendo consigo a violência e, com ela, o medo, a solidão, a desconfiança do outro.

²¹⁹ HADLER, Maria Sílvia Duarte. Cidade, memórias e sensibilidades. **Resgate**. Campinas, v. XXIII, n. 29, jan./jun. 2015, p.91.

²²⁰ FACHINETTO, R. F. Juventude e violência: onde fica o jovem numa sociedade sem lugares? In: ALMEIDA, Maria da Graça Blaya (Org.). **A violência na sociedade contemporânea**. 1ª. ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010, p.70.

2.3 “SUAVE É A NOITE”²²¹: CIDADE E A NOITE

O melhor esconderijo
 A maior escuridão
 Já não servem de abrigo
 Já não dão proteção
 A Líbia bombardeada
 A libido e o vírus
 O poder, o pudor
 Os lábios e o batom

Que a chuva caia
 Como uma luva
 Um dilúvio
 Um delírio
 Que a chuva traga
 Alívio imediato

Que a noite caia
 De repente caia
 Tão demente
 Quanto um raio
 Que a noite traga
 Alívio imediato

Há espaço pra todos
 Há um imenso vazio
 Nesse espelho quebrado
 Por alguém que partiu
 A noite cai
 De alturas impossíveis
 E quebra o silêncio
 E parte o coração

Há um muro de concreto
 Entre nossos lábios
 Há um muro de Berlin
 Dentro de mim
 Tudo se divide
 Todos se separam
 Duas Alemanhas
 Duas Coréias
 Tudo se divide
 Todos se separam²²²

A canção *Alívio imediato*, do disco “Alívio imediato”, de 1989, traz subjetividades e sensibilidades vividas pelos jovens nos anos 1980: o impacto com a difusão da AIDS, o

²²¹ Trecho da música *Longe demais das capitais*. Engenheiros do Hawaii. *Longe demais das capitais*. Álbum “Longe demais das capitais”. BMG, 1986.

²²² Engenheiros do Hawaii. *Alívio imediato*. Álbum “Alívio imediato”. BMG, 1989.

niilismo, a noite, entre outras. A noite, aqui, é representada como um pedido de socorro: *O melhor esconderijo/ A maior escuridão / Já não servem de abrigo/ Já não dão proteção*. Ou seja, não há para onde correr, pois, se a Líbia é bombardeada, o melhor abrigo não serve de nada, a escuridão – no caso a noite – também não oferece proteção contra o vazio da existência, já que a libido pode atrair o vírus e também acabar com a sensação de proteção.

O poder e o pudor ditam as regras. Mesmo assim, o narrador quer que a noite caia e traga *alívio imediato*. Ele prossegue falando sobre o absurdo da existência e afirmando que o espaço que pode pertencer a todos é, invariavelmente, o da solidão, já que o vazio é a única coisa que parece estar disponível quando o outro se vai, posto que *Tudo se divide/ Todos se separam*. Essa incomunicabilidade entre os sujeitos continua sendo expressa pela simbologia do muro, que impede as pessoas de dizerem o que pensam (*Há um muro de concreto entre nossos lábios*) e as isola dos demais (*Há um muro de Berlim dentro de mim*). Portanto, ele pede a noite. *Que a chuva caia/ Como uma luva/ Um dilúvio/ Um delírio*, para lavar toda a incerteza, toda a tristeza, como uma alucinação a tirá-lo do estado normal e eliminar o peso da solidão. *Que a noite caia* sem aviso, sem noção de nada, para trazer o alívio dos prazeres que oferece.

A canção faz alusão à obra *O Lobo da Estepe*²²³ (1927), que trata, entre tantos assuntos, do sentimento de estar perdido entre dois mundos, o novo e o velho, e da procura de pertencimento a algum lugar, o que não acontece, ligando esse sentimento de solidão e de não pertencimento à insegurança das cidades, “a dor da solidão no espaço público, do espaço que oculta e que oprime”²²⁴.

O ano em que a canção foi lançada, 1989, foi de esperança de possíveis mudanças para o país. Depois de mais de duas décadas a população pôde voltar às urnas para escolher um presidente, então a mudança poderia realmente acontecer. Depois de duas décadas de “noite”, talvez viesse o *alívio imediato*. O que não aconteceu: ao ganhar as eleições, Fernando Collor de Mello confiscou a poupança da população, levando muitas pessoas à bancarrota.

²²³ “Era uma vez um certo Harry, chamado Lobo da Estepe. Andava sobre duas pernas, usava roupas e era um homem, mas não obstante era também um lobo das estepes. Havia aprendido uma boa parte de tudo quanto as pessoas de bom entendimento podem aprender, e era bastante ponderado. O que não havia aprendido, entretanto, era o seguinte: estar contente consigo mesmo e com sua própria vida.” HESSE, Herman. *O Lobo da Estepe*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

²²⁴ MATOS, Maria Izilda Santos de. **Dolores Duran**: Experiências boêmias em Copacabana nos anos 50. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p.50.

Uma década cercada de conflitos, em que a difusão da AIDS²²⁵, que levou alguns artistas roqueiros como Fred Mercury²²⁶ e alguns expoentes da cena roqueira brasileira dos anos 1980, como Renato Russo e Cazuzza, freou uma das maiores lutas da geração anterior, que era a liberdade sexual, o “faça amor não faça guerra”, aterrorizando os jovens, que temiam a contaminação pelo vírus, além do preconceito aos portadores da doença.²²⁷

Na canção o sujeito vive a violência e o desalento, nem em seu *maior esconderijo*, que seria dentro de si, ele tem paz ou proteção, assim como não há lugar para se esconder caso uma guerra aconteça, denotando o medo constante de um conflito armado entre a URSS e os USA. Nem mesmo a própria ignorância *Já não serve de abrigo*, pois os conflitos/dilemas da época estavam expostos o tempo todo nos jornais, nas revistas, no rádio e principalmente na TV.

A questão da Guerra Fria é latente na canção, tendo em vista que essa geração cresceu sob ela, com medo constante de uma guerra nuclear, que poderia exterminar a vida na Terra, e ainda sob a ideia da separação entre pessoas contida na construção do Muro de Berlim, demolido no mesmo ano em que a música foi lançada. A queda do Muro causou esperança de mudanças nas sociedades, a sensação de que não haveria uma guerra planetária, de que a paz chegaria aos povos. Porém ela não chegou, guerras continuaram a acontecer, a violência estava cada vez mais acirrada.

É uma canção que traz diversas questões, como a queda do Muro de Berlim.²²⁸ Os versos *Há um muro de concreto entre os nossos lábios/ Há um muro de Berlim dentro de mim* explicitam a separação entre povos. O “muro de concreto” existente entre as pessoas era tanto físico quanto psicológico, nos remetendo, mais uma vez, a Pink Floyd e ao álbum/filme *The wall*. Um muro nas relações humanas, assim como na conjuntura político-social brasileira, impondo distâncias sociais nas cidades, nas periferias com relação aos centros – onde aqueles que têm alto poder econômico vivem separados dos menos favorecidos –, cidades que ficam

²²⁵ KNAUTH, Daniela Riva; GONÇALVES, Helen. Juventude na era da AIDS: entre o prazer e o risco. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes; EUGÊNIO, Fernanda (Orgs.). **Culturas jovens: novos mapas do afeto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2006.

²²⁶ Vocalista e compositor do grupo de rock britânico Queen, morto em 1991.

²²⁷ FRANZ, J. P. R. **Mapas do acaso: as canções de Humberto Gessinger sob a ótica contemporânea**. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-Africana), Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007, p.73.

²²⁸ O Muro de Berlim foi construído em 1961 e tinha 66,5 km de extensão. Tornou-se um símbolo da divisão da Alemanha em República Federal da Alemanha (RFA) e República Democrática Alemã (RDA), provocando diversas mortes, pessoas feridas e aprisionadas ao tentar cruzá-lo. O muro também trazia a divisão do mundo em dois blocos, o da Berlim Ocidental (RFA), que fazia parte dos países capitalistas que apoiavam os Estados Unidos, e o da Berlim Oriental (RDA), que tinha países socialistas aliados à URSS. O muro foi derrubado em 1989, reunificando a Alemanha, formando a República Federal da Alemanha.

dentro das cidades²²⁹, que não têm contato umas com as outras. Inclusive a chuva simboliza a lavagem de toda essa sujeira/sentimentos conturbados, assim como a noite também o faz.

A noite ainda pode simbolizar um pedido de ajuda. Que ela venha logo, para que surja um novo dia, dando novas nuances a tanta dor, dando esperança de que a situação possa mudar.

Já a noite está sempre relacionada ao onírico, ao mistério, ao enigma. É pela noite que se ultrapassa o real, em que o irreal e o real não se distinguem, pois tudo perde sua forma e cor. É o ponto de partida para o sonho, e também para a esperança, para o acordar do pensamento. Dessa maneira, a noite é símbolo de libertação (da matéria, para a estância do infinito, do Nada), pois após a noite sempre vem a aurora, com suas luzes e todas as oportunidades de um novo dia. A voz da canção roga que a noite caia, de repente e tão demente quanto um raio, isto é, que se possa, através dessa indistinção entre realidade e sonho, transformar o mundo em que se vive, trazendo alívio imediato para as doenças da sociedade.²³⁰

Na história, durante muito tempo, a noite teve uma conotação negativa. Em suas representações na Idade Média, por exemplo, a noite era a oposição do dia, o dia era feito para trabalhar e a noite para descansar, assim como dois antônimos, a noite como forma negativa e o dia, positiva. Porém, apesar dessa oposição, diversas práticas aconteciam na noite, como a boêmia no Renascimento, mas ainda tinha uma representação carregada de negatividade, sobressaindo-se a ideia de que nas noites que se constituíam os pecados, as bruxarias e as maldades. A partir do século XVII ela passa a ser valorizada em certo âmbito por propiciar a observação dos corpos celestes, e com a industrialização vê-se a permanência dela como descanso, afinal os trabalhadores precisavam estar aptos para sua longa jornada de trabalho no dia seguinte.²³¹

Entre as representações da noite, o amor romântico esteve presente, ao passo que na modernidade ela tornou-se mais ligada ao consumo, com os entretenimentos noturnos, a iluminação e a decoração nos grandes centros urbanos. A música também ocupa um espaço considerável na cena noturna, oferecendo aos notívagos sonoridades para embalar suas sentimentalidades. O rock vem ligado a essa questão da noite, é quando a maior parte dos

²²⁹ CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

²³⁰ FRANZ, J. P. R. **Mapas do acaso**: as canções de Humberto Gessinger sob a ótica contemporânea. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-Africana), Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007, p.76.

²³¹ MATOS, Maria Izilda Santos de. **A cidade, a noite e o cronista**: São Paulo e Adoniram Barbosa. Bauru, SP: EDUSC, 2007, p.31.

shows se inicia, além de ser o período que melhor representa a vida de muitos artistas, mais acostumados à agitação noturna, experimentando os excessos da noite, do que ao compasso do dia.

Tô num lugar comum
Onde qualquer um se esconde
Pra fazer a frase feita
E sentir os efeitos colaterais

Tô em lugar nenhum
(onde?)
Onde qualquer um se esconde
Pra fazer a frase feita
Contrabando de uma seita oriental
Não tenho estado muito em casa ultimamente
Nem me lembro quanto tempo faz
Aprendi a não olhar pra trás

Eu conto as horas que passam
Eu conto estrelas no céu
Na solidão das noites sem graça
Nos quartos de hotel

Como se chama essa cidade?
Como se chama atenção?
De uma cidade que dorme
Enquanto a gente, infelizmente, não?

Bobearas da noite, noites inteiras
Pensando bobagens, bebendo besteiras
Sem companhia, sem companheira
Nos quartos de hotel
A cada cena as paredes mudam de cor
No quarto quase escuro
À luz apenas do aparelho televisor
(espelho retrovisor futuro)
A duras penas eu apago a televisão
O quarto fica quase escuro
Iluminado apenas pela letra "H"
Da palavra "Hotel"
Escrita em neon

Amanhã numa cidade diferente
Não haverá diferenças no ar
As noites passarão do mesmo jeito
As estrelas estarão no mesmo lugar

Como se chama essa cidade?
Como se chama atenção
De uma cidade que morre
Enquanto a gente, mente que não?

Meias verdades, noites inteiras
 Bebendo bobagens, pensando besteiras
 Sem entender o que sempre acontece
 Nos quartos de hotel

A cada cena as paredes mudam de cor
 No quarto quase escuro
 À luz apenas do aparelho televisor
 (espelho retrovisor futuro)
 A duras penas eu apago a televisão
 O quarto fica quase escuro
 Iluminado apenas pela letra “H”
 Da palavra “Hotel”
 escrita em neon

Pra chamar atenção
 De quem passa na rua
 Contando as horas que passam
 Contando estrelas
 No céu²³²

A canção *Quartos de hotel* encontra-se no disco “Várias variáveis”, de 1991, e fala sobre a solidão das cidades, as noites vazias que o próprio grupo vivenciava, devido à sua vida na estrada fazendo shows, circunstância que se agrava nessa imensidão dos grandes centros urbanos. O arranjo na introdução se caracteriza pelo som da guitarra, e quando o vocal começa surge o violão, enquanto o narrador fala da saudade de casa, afirmando sobre a cidade atual: *Tô num lugar comum/ Onde qualquer um se esconde*.

Quando ele passa a ficar impaciente com a noite, o tempo, aquele momento vivido, a canção ganha um ritmo mais pesado. A composição revela intertextualidade com o livro *Pergunte ao pó* (1939), de John Fante²³³, que fala sobre a solidão e a exclusão dos grandes centros urbanos, onde aqueles que não fazem parte daquele lugar são forasteiros, por isso, deixados de lado. É assim que o grupo demonstra se sentir em diversas canções, solitário por não fazer parte daquela localidade, por ser um estrangeiro, mesmo dentro do próprio país.

A cidade da canção é *Onde qualquer um se esconde*, e todas as cidades são iguais, por isso o pesar do narrador ante o fato de estar sempre em quartos de hotel, a falta de atrativos da cidade e o tédio de quem está preso à noite *Sem companhia, sem companheira*, observando os letreiros dos hotéis por onde passa. Assim, permite notar a solidão dos artistas que passam a maior parte de suas vidas em turnês: *Amanhã numa cidade diferente/ Não*

²³² Engenheiros do Hawaii. Quartos de hotel. Álbum “Várias variáveis”. BMG, 1991.

²³³ FANTE, John. **Pergunte ao pó**. Tradução de Paulo Leminski. 3ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

haverá diferenças no ar/ As noites passarão do mesmo jeito/ As estrelas estarão no mesmo lugar.

[...] por toda a parte encontramos a solidão, o vazio, a dificuldade de sentir, de ser transportado para fora de si, de onde uma fuga para frente das experiências, que mais faz do que traduzir essa busca em uma experiência sensorial forte.²³⁴

Ressalta-se o tédio dos centros urbanos que têm diversos atrativos, e justamente por terem tantas coisas acabam por ser mais do mesmo, assim como a TV (*espelho retrovisor futuro*), que acompanha o cancionista todas as noites, porém não lhe diz nada, não ajuda a passar nem o tempo nem o vazio. O cotidiano perde a graça, por ser sempre da mesma forma, cabendo notar que “a juventude é como um espelho retrovisor que revela a sociedade de desigualdades e diferenças sociais”²³⁵.

O que você me pede eu não posso fazer
Assim você me perde, eu perco você
Como um barco perde o rumo
Como uma árvore no outono perde a cor

O que você não pode eu não vou te pedir
O que você não quer... eu não quero insistir
Diga a verdade, doa a quem doer
Doe sangue e me dê seu telefone

Todos os dias eu venho ao mesmo lugar
Às vezes fica longe, difícil de encontrar
Mas quando o neon é bom
Toda noite é noite de luar

No táxi que me trouxe até aqui
Júlio Iglesias me dava razão
No clipe, Paul Simon tava de preto
Mas, na verdade, não era não
Na verdade
Nada é uma palavra esperando tradução

Toda vez que falta luz
Toda vez que algo nos falta
(alguém que parte e não volta)
O invisível nos salta aos olhos
Um salto no escuro da piscina

²³⁴ LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**. Tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Portugal: Relógio d'Água Editores, 1983, p.73.

²³⁵ NOVAES, Regina. Os jovens de hoje: contextos, diferenças e trajetórias. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes; EUGÊNIO, Fernanda (Orgs.). **Culturas jovens: novos mapas do afeto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2006.

O fogo ilumina muito
 Por muito pouco tempo
 Em muito pouco tempo o fogo apaga tudo
 Tudo um dia vira luz
 Toda vez que falta luz
 O invisível nos salta aos olhos

Ontem à noite eu conheci uma guria
 Já era tarde, era quase dia
 Era o princípio, num precipício
 Era o meu corpo que caía

Ontem à noite, a noite tava fria
 Tudo queimava, nada aquecia
 Ela apareceu, parecia tão sozinha
 Parecia que era minha aquela solidão
 Ontem à noite eu conheci uma guria
 Que eu já conhecia de outros carnavais
 Com outras fantasias
 Ela apareceu, parecia tão sozinha
 Parecia que era minha aquela solidão

No início era um precipício
 (um corpo que caía)
 Depois virou um vício
 Foi tão difícil acordar no outro dia
 Ela apareceu, parecia tão sozinha
 Parecia que era minha aquela solidão²³⁶

A canção *Piano bar*, do álbum “Várias variáveis”, de 1991, aborda as sentimentalidades nas cidades, a solidão, os relacionamentos sem amor, situações em que se vai a um bar à noite tentar acabar com o vazio (*Mas quando o neon é bom/ Toda noite é noite de luar*). O sujeito na canção conhece uma garota e encontra nela todo o seu vazio (*Parecia que era minha aquela solidão*), tornando-se difícil observar o que de mais obscuro o sujeito tem no outro. O tom de voz do narrador vai mudando com o passar do tempo, começa num tom de confissão, com um teclado ao fundo, e quando ele adentra a noite, a vida boêmia, a solidão, sua voz se torna mais forte, entrando sons de guitarra, bateria e piano. E, ao avistar alguém que se assemelha a ele, a voz extravasa em gritos.

O andamento melódico inicial é quebrado e passa a focalizar um discurso de solidão e saúde, dando o significado da noite como vazia, angustiante. A canção trata sobre a solidão nas cidades, quando o sujeito sente-se invisível, quando não se identifica com ninguém – *O invisível nos salta aos olhos*, sentimento que não é palpável, mas toma todo o seu ser. A própria melodia remete ao intimismo de um piano-bar, seu tom confessional, ao mesmo

²³⁶ Engenheiros do Hawaii. *Piano bar*. Álbum “Várias variáveis”. BMG, 1991.

tempo que se dá em um ambiente de boêmia, onde a busca por prazer acontece de forma urgente e desesperada, cenário em que o compositor revela suas angústias, a busca por amor, afeto, a solidão e a tentativa de esquecer o vazio.

Em nosso mundo de furiosa “individualização”, os relacionamentos são bênçãos ambíguas. Oscilam entre o sonho e o pesadelo, e nele não há como determinar quando um começa o outro. Na maior parte do tempo, esses dois avatares coabitam, embora em diferentes níveis de consciência. No líquido cenário da vida moderna, os relacionamentos talvez sejam os representantes mais comuns, agudos, perturbadores e profundamente sentidos de ambivalência. É por isso, podemos garantir, que se encontram tão firmemente no cerne das atenções dos modernos e líquidos indivíduos-por-decreto, e no topo de sua agenda existencial.²³⁷

Em *Piano-bar* encontra-se a mesma intertextualidade de *Quartos de hotel* com o livro *Pergunte ao pó*, sendo nessa canção sua alusão mais explícita, ao falar da solidão e ao mesmo tempo estar junto a alguém que também se sente da mesma forma. O narrador se percebe excluído, um estrangeiro que vaga pela noite e não consegue estabelecer relação com ninguém. É uma solidão de larga amplitude, que pode ser sentida por todos à sua volta. E, para esquecer a dor, ele decide ir a um bar para beber e tentar afogar suas mágoas, trazendo à tona elementos mais introspectivos, como aqueles vistos em filmes: uma música romântica de Júlio Iglesias e o clipe de Paul Simon, que fala de amor, de dores relacionadas à solidão, desilusões amorosas (*No táxi que me trouxe até aqui/ Júlio Iglesias me dava razão/ No clipe, Paul Simon tava de preto/ Mas, na verdade, não era não*).

Ao refletir sobre a noite, o narrador traz uma relação ambígua e paradoxal, pois nela se encontram expectativas, mas, na falta de realização delas, o sofrimento e o vazio emergem. Esses sentimentos geram consequências negativas, ensejando reflexões com relação à sua existência.

Em *Todos os dias eu venho ao mesmo lugar/ Às vezes fica longe, difícil de encontrar/ Mas quando o neon é bom/ Toda noite é noite de luar*, o sujeito reitera que sua busca é diária e sua dor é constante. *Toda vez que falta luz/ Toda vez que algo nos falta/ (alguém que parte e não volta)/ O invisível nos salta aos olhos/ Um salto no escuro da piscina*: a luz aqui é o sentimento, o estar com alguém, o vazio preenchido, e quando falta luz o invisível entra em cena e toma conta de todo o seu ser. A escuridão e o invisível

²³⁷ BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004, p.6.

representam a solidão do sujeito, assim como a fugacidade das relações modernas, que vem representada pelo fogo (*O fogo ilumina muito/ Por muito pouco tempo/ Em muito pouco tempo o fogo apaga tudo*), remetendo às noites em que ele encontra alguém, tem um momento de prazer, mas tudo acaba no dia seguinte – o prazer pelo prazer, a quantidade em vez da qualidade das relações.

Na escuridão
A luz vermelha do walkman
Sobre edifícios
A luz vermelha avisa aviões

Nas esquinas que passaram
Nas esquinas que virão
Verde, amarelo, vermelho
Espelho retrovisor

Anoiteceu em Porto Alegre
Anoiteceu em Porto Alegre

Na escuridão, só você ouve a canção
Eu vejo a luz vermelha do teu walkman
Sobre edifícios no trigésimo andar
Uma flor vermelha nasceu

Nas esquinas que passaram
Nas esquinas que virão
Há sempre alguém correndo
Fugindo da “hora do Brasil”

Anoiteceu em Porto Alegre
(Brasília, 19 horas
Esta é a Voz do Brasil)
Anoiteceu em Porto Alegre

Na zona sul existe um rio
Nesse rio mergulha o sol
E arde fins de tarde, de luz vermelha
De dor vermelha, vermelho anil

Atrás do muro existe um rio
Que na verdade nunca existiu
Mas arde fins de tarde, de luz vermelha
De dor vermelha, vermelho anil

Aconteceu a meia-noite
Anoiteceu em Porto Alegre
Aconteceu a noite inteira
Aconteceu em Porto Alegre

(Eu disse que acreditassem
 Eu pedi que acreditassem
 Eu nunca deixei de acreditar
 Que o grêmio ia ser campeão da América
 Hoje... esta noite... em Porto Alegre)

Quinze pras duas, ruas escuras
 Quem tem o mapa?
 Qual é a direção?
 Duas e meia, castelos de areia
 Cabelos castanhos, estranhos sinais

Já passa das três, pela última vez
 De hoje em diante, só uísque escocês
 Cinco da manhã, nada diferente
 Chegamos finalmente ao dia de amanhã

Eu trago comigo os estragos da noite
 Eu trago comigo os estragos da noite
 Eu trago comigo os estragos da noite
 Escondo meu rosto entre escombros da noite

Um ditador deposto, marcas no rosto
 Um gosto amargo na boca
 Uma certeza, só uma certeza:
 “Da próxima vez, só uísque escocês”

Duas fichas telefônicas
 Um telefone que não para de tocar
 Ninguém atende, eu não entendo
 Tão fazendo onda, tão fazendo charme
 E um alarme de carro que não para de tocar

Eu trago comigo os estragos da noite
 Eu trago comigo os estragos da noite
 Eu trago comigo os estragos da noite
 Não nego, não nego, não

Uma canção no rádio, uma versão mal traduzida
 Um pastor exorciza no rádio de um táxi
 (Aqui estaremos em nome de Jesus!)
 Uma certa impressão, uma certeza imprecisa
 (Para pedir ao anjo de Deus!)
 Quem não precisa de uma versão, uma tradução?

(Para colocar as mãos
 Nas profundezas do teu corpo
 Para arrancar a macumba
 Para a glória
 Em nome de Jesus Cristo!)

Um ditador deposto, marcas no rosto
 Um gosto amargo na boca
 E a certeza de que o último dia de dezembro
 É sempre igual ao primeiro de janeiro

(O Grêmio vai ser campeão do mundo
 O Rio Grande do Sul e o Brasil
 Vão viver uma madrugada que não terminará
 Antes do sol nascer)

Eu trago comigo os estragos da noite
 Eu trago comigo os estragos da noite
 Eu trago comigo os estragos da noite
 (Meu reino por um rosto, pelo resto da noite)

Noites que passaram, noites que virão
 Noites que passamos lado a lado em solidão
 Noites de inverno, noites de verão
 Noites que viramos esperando o sol nascer

Esperando amanhecer
 Esperando o sol nascer

Amanheceu em Porto Alegre
 Amanheceu em Porto Alegre
 Amanheceu em Porto Alegre
 Amanheceu...

(Seis horas, quinze minutos, zero segundo)

Recomeça tudo lá fora
Here comes the sun
The sun is the same in the relative way
But you are older

(Seis horas, vinte minutos, zero segundo)

Recomeça tudo lá fora
 Nas esquinas, nas escolas
 Um litro de leite
 Meio quilo de pão

(Seis horas, trinta minutos, zero segundo)

Recomeça tudo lá fora, neguinho da Zero Hora
 Vende manchetes, quinze pras sete da manhã
 Nada diferente, chegamos finalmente
 Ao dia de amanhã
 Em Porto Alegre²³⁸

²³⁸ Engenheiros do Hawaii. Anoteceu em Porto Alegre. Álbum "O Papa é Pop". BMG, 1990.

A canção *Anoiteceu em Porto Alegre*, do álbum “O Papa é Pop”, de 1990, fala sobre a noite na cidade de Porto Alegre vista em seu período de silêncio, quando se consegue ouvir com maior distinção os seus sons e descrevê-los, assim como suas luzes (a luz vermelha dos aviões e a luz vermelha do walkman). É a descrição de uma madrugada de um sujeito atento a questões citadinas, a melodia acompanha suas reflexões e visões, com inserções das sonoridades e sensibilidades urbanas: sons confusos de rádio, alarme de carro, toque de telefone, ditador falando com o povo. Há a descrição completa dessa noite, contando as horas e narrando aquilo que está acontecendo à sua volta, até o amanhecer, momento em que ele percebe que tudo permanece da mesma forma, o cotidiano não mudou.

A música em questão passa por diversos tons, inicia-se com um forte som de baixo, logo associado ao violão e depois a uma junção da guitarra com a bateria. A voz vem em tom de narração, descrevendo essa noite, aumentando gradativamente. Ao fundo é possível ouvir a transmissão de jogos de futebol.

Nessa noite o sujeito percebe que a cidade não dorme, assim como ele, que procura algo para preencher o seu vazio, assumindo que está falando de sua cidade natal não somente pelo título da canção, mas por determinados elementos característicos da região, como a menção ao time de futebol Grêmio, ao jornal *Zero Hora* e ao rio, que é o Guaíba. Existe ao mesmo tempo sentimento de pertencimento e de estranheza²³⁹, por perceber que até ali, onde estão coisas que o fazem se sentir em casa, encontra elementos de outros centros urbanos: a solidão e o silêncio.

O narrador está saindo pela cidade com sua postura de *flâneur* e descreve hora por hora sua noite, que começa às 19, assim que se inicia o programa *A Voz do Brasil*, e segue até as 6 horas da manhã, como se estivesse à procura de algo, não só da observação atenta da noite.

Um ditador deposto, marcas no rosto/ Um gosto amargo na boca prenunciava o fim do governo civil-militar brasileiro e a desilusão com seu término, que não trouxe mudanças efetivas para a sociedade brasileira, pois os mesmos políticos que estavam no poder conduziram o processo de transição e muitos permaneceram nele décadas à frente, como José Sarney, que foi quem efetivamente assumiu a presidência com a morte de Tancredo Neves. O sujeito prenunciava ainda o aumento da procura por religiosidade (*Um pastor exorciza no*

²³⁹ FRANZ, J. P. R. **Mapas do acaso:** as canções de Humberto Gessinger sob a ótica contemporânea. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-Africana), Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007, p.101.

rádio de um táxi), o próprio absurdo e a desilusão com as ideologias, ao inferir que não há nenhuma verdade definitiva.

Como se nota em (*Seis horas, vinte minutos, zero segundo*)/ *Recomeça tudo lá fora/ Nas esquinas, nas escolas/ Um litro de leite/ Meio quilo de pão*, ao amanhecer, o sujeito percebe que nada mudou, que o cotidiano seguirá seu rumo, mesmo quando ele traz consigo os estragos da noite, denotando a marca do niilismo de sua geração.

A noite, para o jovem, pode levar a diversos lugares, mesmo antes de ir ao local onde irá se divertir, transformando-se num “espaço de fluxos”²⁴⁰. O narrador da canção, ao contrário da maior parte dos jovens, que vivencia a noite indo a lugares para se divertir com seus pares, está transitando pela cidade só e explanando sua sensibilidade diante dela.

Enquanto para uns a noite é “eixo condutor de todas as atividades de lazer”²⁴¹, para a canção ela explicita o vazio existencial presente no cotidiano dos sujeitos que a observam outra forma, que parecem estar fora do círculo de encontros, desencontros, formação de grupos e amizades. Pois a noite é para muitos jovens oportunidade de diversão, tanto para os jovens roqueiros, que vão a shows ou bares específicos que tocam rock, quanto para aqueles que se interessam por outros ritmos.

Eu roubei esses versos
Como quem rouba pão
Com a mão urgente
Com urgência no coração
Eu contei histórias
Inventei vitórias
Como quem tem preguiça
Como quem faz justiça
Com as próprias mãos

Eu roubei quase tudo que eu tenho
Só pra chamar tua atenção
E quando cheguei em casa
Vi que lá morava um ladrão
Eu perdi quase tudo que eu tinha
A paz
A paciência
A urgência que me levava pela mão

Uma noite interminável
Numa cela escura
Sentido
Senhores

²⁴⁰ ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; TRACY, Kátia. **Noites nômades**: espaço e subjetividade nas culturas jovens contemporâneas. Rio de Janeiro: Rocco, 2003, p.40.

²⁴¹ Ibidem, p.62.

Censores sem poder de censura
 O ruído dos motores
 Numa sala de torturas
 Senhoras E senhores
 Censores sem talento sensorial

Nunca mais saiu da minha boca
 O gosto amargo da palavra traição
 Nunca mais saiu da minha boca
 Nenhum elogio a nenhuma paixão

Uma noite mal dormida
 Um país em maus lençóis
 Sem sono
 Sem censura
 100% de nada não é nada:
 É muito pouco

Sem sono
 Sem censura
 100% de nada não é nada:
 É muito pouco²⁴²

A canção *Conquista do espelho* foi gravada no disco “Gessinger, Licks & Maltz”, de 1992, e rememora o período do regime civil-militar brasileiro, em que houve diversos desaparecimentos, mortes, torturas, censura. Ela começa como um lamento em que só se ouve a voz do narrador e uma bateria; a partir da segunda estrofe entra um rock de fundo, com solos de guitarra e bateria, surgindo som de campainha ao falar da sala de torturas.

Essa geração cresceu sob esse governo, e muitos dos mortos, desaparecidos e torturados eram jovens como eles, lutando contra um governo que os oprimia, que usava da censura para que nada pudesse ser dito que contrariasse a ordem vigente, fosse em jornais, revistas, na TV ou nas canções.²⁴³ Porém, não foram todos que lutaram contra, muitos nem tinham consciência do que estava acontecendo. E os censores, na maioria dos casos, não tinham talento sensorial, perdendo as minuciosas críticas das canções.

A noite interminável são as duas décadas em que o país viveu sob essa forma de governo. A luta pela redemocratização, no entanto, parece ter sido em vão, pois sem o regime nada mudou, as dificuldades continuaram as mesmas, e de *interminável* a noite passou a *mal dormida*: *Uma noite mal dormida/ Um país em maus lençóis/ Sem sono/ Sem censura/ 100% de nada não é nada:/ É muito pouco*. O ano em que a canção saiu em disco foi importante na

²⁴² Engenheiros do Hawaii. *Conquista do espelho*. Álbum “Gessinger, Licks & Maltz”. BMG, 1992.

²⁴³ NAPOLITANO, Marcos. A produção do silêncio e da suspeita. A violência do regime militar contra a MPB dos anos 70. *Anais do V Congresso da Seção Latino-Americana da Associação Internacional para o Estudo da Música Popular* - IASPM-LA. Rio de Janeiro: IASPM/UNIRIO, 2004.

história brasileira, foi o ano do impeachment do primeiro presidente eleito por voto direto do povo depois de quase 30 anos, uma esperança de mudança que não se concretizou, deixando o país em maus lençóis.

A noite apareceu nas canções simbolizada de diversas formas, sendo associada a tristeza, vazio, alegria, espera, felicidade, emergindo sentimentos e ânsias daquela geração.

Ao longo deste capítulo procurou-se problematizar a cidade, suas representações nas canções dos Engenheiros do Hawaii, questões como o niilismo, o *flâneur*, a figura do Dândi, assim como aspectos da violência nas metrópoles e a noite. No próximo capítulo, a investigação parte para as sensibilidades juvenis, questões relacionadas ao álcool e a tecnologia.

ENGENHEIROS DO HAWAII



**III – EXPERIÊNCIAS JUVENIS:
SENSIBILIDADES, HÁBITOS E TECNOLOGIAS**

No terceiro capítulo, a partir da análise das canções dos Engenheiros do Hawaii, analisam-se aspectos como a juventude, suas ideias e angústias ligadas ao contexto histórico da época; o niilismo e o existencialismo; questões relacionadas ao álcool e ao cigarro, envolvendo fuga, prazer, saudade, amor; e a tecnologia, que permeia as formas de lidar com a sociedade contemporânea.

3.1 “A BANDA NUMA PROPAGANDA DE REFRIGERANTES”: SENSIBILIDADES

Um dia me disseram
 Que as nuvens não eram de algodão
 Um dia me disseram
 Que os ventos às vezes erram a direção
 E tudo ficou tão claro
 Um intervalo na escuridão
 (Uma estrela de brilho raro
 Um disparo pára um coração)

A vida imita o vídeo
 Garotos inventam um novo inglês
 Vivendo num país sedento
 Um momento de embriaguez

“Somos quem podemos ser
 Sonhos que podemos ter”

Um dia me disseram
 Quem eram os donos da situação
 Sem querer eles me deram
 As chaves que abrem esta prisão
 E tudo ficou tão claro
 O que era raro ficou comum
 (Como um dia depois do outro
 Como um dia, um dia comum)

A vida imita o vídeo
 Garotos inventam um novo inglês
 Vivendo num país sedento
 Um momento de embriaguez

“Somos quem podemos ser
 Sonhos que podemos ter”

Um dia me disseram
 Que as nuvens não eram de algodão
 Sem querer eles me deram
 As chaves que abrem esta prisão

“Quem ocupa o trono tem culpa
 Quem oculta o crime também
 Quem duvida da vida tem culpa
 Quem evita a dúvida também tem”

“Somos quem podemos ser
 Sonhos que podemos ter”²⁴⁴

A canção *Somos quem podemos ser*, do disco “Ouça o que eu digo: não ouça ninguém”, de 1988, começa lentamente, numa melodia calma, e mantém-se assim durante a maior parte de sua duração, acompanhando a evolução do processo de reflexão do sujeito que está prestes a perder a inocência juvenil. A melodia acelera-se gradativamente, enquanto descobre as dores do mundo – como quando percebe metaforicamente *Que as nuvens não eram de algodão*. É um momento de lucidez (*E tudo ficou tão claro/ um intervalo na escuridão*), porém observa que isso não é totalmente positivo, pois desperta para um país que está vivendo uma transição política, mas não traz mudanças efetivas.

Em *Um dia me disseram/ Que as nuvens não eram de algodão/ Um dia me disseram/ Que os ventos às vezes erram a direção*, o narrador destaca que essa percepção já lhe foi dita por alguém, possibilitando ampliar a compreensão do mundo adulto. Afinal, viver não tem somente momentos bons, e nem sempre se obtém aquilo que se deseja. Nesse momento, vislumbra que o Brasil não lhe apresenta caminhos promissores, contudo, reafirma que os sonhos precisam ser vividos, os jovens precisam continuar sonhando (*Uma estrela de brilho raro/ Um disparo pára um coração*) e que momentos de epifania podem dar forças para mudar uma geração.

Os anos 1980, marcados por dificuldades no retorno à democracia depois de mais de 20 anos de governos militares, apresentavam múltiplos problemas – desemprego, inflação, políticas públicas insuficientes –, o que levava os jovens a sentirem-se desesperançosos. Em um momento em que os sujeitos passaram a ter como referência a TV (*A vida imita o vídeo/ Garotos inventam um novo inglês*) e sentiam-se como ébrios depois de anos de sufocamento pela censura, finalmente podiam ter acesso à informação e se afogar nela (*Viver num país sedento um momento de embriaguez*).

²⁴⁴ Engenheiros do Hawaii. *Somos quem podemos ser*. Álbum “Ouça o que eu digo: não ouça ninguém”. BMG, 1988.

O sujeito tem as chaves que abrem essa “prisão”, em alusão ao fato de poder analisar tudo o que viveu e apontar quem são os culpados: *Quem ocupa o trono tem culpa/ Quem oculta o crime também/ Quem duvida da vida tem culpa/ Quem evita a dúvida também tem*. E sua reflexão amadurece ao perceber que, se não existem condições plenas para se existir, é porque todos têm culpa.

É possível observar elementos do individualismo e o hedonismo ao se revoltar contra o cenário político naquele momento, revelando-se:

[...] um compositor “antenido” com seu tempo e com as encruzilhadas dos sentimentos de uma geração – a sua – sem referências, sem ideologias. Apresentam uma juventude descomprometida com tradições, valores estáveis, padrões e moldes permanentes da música, do mundo ou da vida. Há uma indiferença e resignação histórica, uma leveza despreocupada num chão sem história de uma imensa aldeia global, como se todos fossem nômades de uma era vazia de memória, tensões e conflitos.²⁴⁵

Em *Somos quem podemos ser*, afirma o narrador que os sujeitos não eram plenamente livres para escolher, havia os limites impostos pelas regras sociais, os conflitos, o momento histórico com novos caminhos e, a partir disso, as amarras dos sistemas, que não asseguravam segurança aos jovens, aos quais restavam os sonhos (*Sonhos que podemos ter*), pois:

[...] o sujeito é a confluência e adição de conteúdos e desejos a partir da busca de contornos individuais ou perseguição de objetivos; é a liberdade e emoção antes não imaginados ampliando as possibilidades da vida.²⁴⁶

O rock nos anos 1980 foi uma das principais formas de expressão da juventude, e foi por meio dele que muitos sujeitos acharam respostas para seus anseios existenciais, assim como força para levantar suas bandeiras e questionar as situações do mundo em que viviam, como em:

²⁴⁵ FRANZ, J. P. R. **Mapas do acaso**: as canções de Humberto Gessinger sob a ótica contemporânea. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-Africana), Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007, p.118.

²⁴⁶ FRIDMAM, Luis Carlos. **Vertigens pós-modernas**: configurações institucionais contemporâneas. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000, p.67.

Hey mãe!
Eu tenho uma guitarra elétrica
Durante muito tempo isso foi tudo
Que eu queria ter

Mas, hey mãe!
Alguma coisa ficou pra trás
Antigamente eu sabia exatamente o que fazer

Hey mãe!
Tenho uns amigos tocando comigo
Eles são legais, além do mais,
Não querem nem saber

Mas agora, lá fora,
Todo mundo é uma ilha
A milhas e milhas e milhas de qualquer lugar

Nessa terra de gigantes
(Eu sei, já ouvimos tudo isso antes)
A juventude é uma banda
Numa propaganda de refrigerantes

As revistas
As revoltas
As conquistas da juventude
São heranças
São motivos
Pras mudanças de atitude
Os discos
As danças
Os riscos da juventude
A cara limpa
A roupa suja
Esperando que o tempo mude

Nessa terra de gigantes
(Tudo isso já foi dito antes)
A juventude é uma banda
Numa propaganda de refrigerantes

Hey mãe!
Já não esquento a cabeça
Durante muito tempo isso foi
Só o que eu podia fazer

Mas, hey mãe!
Por mais que a gente cresça
Há sempre coisas que a gente
Não pode entender

Hey mãe!
 Só me acorda quando o sol tiver se posto
 Eu não quero ver meu rosto
 Antes de anoitecer
 Pois agora lá fora

O mundo todo é uma ilha
 A milhas e milhas e milhas...

Nessa terra de gigantes
 Que trocam vidas por diamantes
 A juventude é uma banda
 Numa propaganda de refrigerantes²⁴⁷

A canção *Terra de gigantes*²⁴⁸ encontra-se no disco “A Revolta dos Dândis”, de 1987, e foi um dos maiores sucessos do grupo Engenheiros do Hawaii. Fala sobre juventude, consumo, noite, sentimentalidades e é repleta de intertextos que envolvem episódios da história, como o imperialismo na África (*Que trocam vidas por diamantes*), além de referências literárias, como na alusão ao poema *Nenhum homem é uma ilha*, de John Donne, e televisivas, no que diz respeito ao seriado de TV chamado *Terra de gigantes*, apresentado nos anos 1960, que simbolizava os princípios de consumo e entretenimento.

A canção inicia calmamente, com um lamento em conversa do interlocutor com sua mãe (*Hey mãe!/ Eu tenho uma guitarra elétrica*²⁴⁹/ *Durante muito tempo isso foi tudo/ Que eu queria ter*) sobre algo antes muito desejado. Mas *Alguma coisa ficou pra trás*, houve mudança dentro de si, trazendo incerteza (*Antigamente eu sabia exatamente o que fazer*), e ele ainda não sabe nominar, pois

[...] na sociedade moderna, como se sabe, essa transição é especialmente difícil, devido à complexidade das formas de organização social, à variedade das alternativas de vida que se oferecem para o jovem, às contradições inerentes à passagem da família de orientação para a família de procriação, às incertezas quanto ao próprio destino pessoal.²⁵⁰

²⁴⁷ Engenheiros do Hawaii. *Terra de gigantes*. Álbum “A Revolta dos Dândis”. BMG, 1987.

²⁴⁸ No disco *Longe demais das capitais* tem a canção *Todo mundo é uma ilha*, e a canção *Terra de gigantes* conversa diretamente com ela, não só pela frase de John Donne, mas por apresentar questões subjetivas que estão presentes nas duas letras, como o descontentamento com a sociedade, o governo, o egoísmo, a falta de sentido da vida e o desencanto.

²⁴⁹ A guitarra foi um dos símbolos da juventude roqueira. Muitos jovens espelhavam-se em seus ídolos e queriam formar as próprias bandas para cantar suas angústias, manifestar suas revoltas perante a sociedade e alcançar o sucesso e todas as benesses que ele pode trazer.

²⁵⁰ FORACCHI, Marialice Mencarini. **A juventude na sociedade moderna**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1972, p.22-23.

Hey mãe!/ Tenho uns amigos tocando comigo/ Eles são legais, além do mais/ Não querem nem saber, aqui se observa como é importante para o jovem estar em grupo, estar com aqueles que partilham de experiências análogas, apesar da desilusão com o país. As incertezas da juventude geram comportamentos que transitam em torno da ansiedade, da culpa, da falta de perspectiva, da revolta, o que pode levá-la a diversas manifestações, inclusive coletivas, pois em grupo os jovens tendem a encontrar outros jovens que comungam das mesmas ideias e gostos, como força motriz para que lutem por aquilo em que acreditam, da mesma forma que se ajudam na busca por respostas para suas angústias e dilemas, trazendo a “experiência partilhada”.²⁵¹

Este envolvimento do ego deve-se principalmente a importância deles (do grupo e de seus membros) como objetos das necessidades dos adolescentes, particularmente sua ansiedade pela obtenção do status em termos diferentes da família e da escola e diferente do caráter obviamente “preparatório” dos papéis a ele atribuídos pelos adultos, tanto na família como na escola. [...] Podemos dizer que entre esses “grupos de iguais” de adolescentes, o adolescente busca ao mesmo tempo transcender os limites dos papéis de sua família e a disciplina familiar imposta a ele (ou ela) e lograr algumas metas e gratificações mais diretas no campo das relações interpessoais com outros iguais, o que contrabalancearia a forte ênfase na instrumentalidade em todos os anos da preparação.²⁵²

A geração dos anos 1980 mantinha conexões com a anterior e com os punks, herdando determinados ideais desses jovens, como o niilismo (ver capítulo 2, rodapé 158), a crítica social, o existencialismo, a necessidade de estar em grupos que reconhecessem suas

²⁵¹ MAFESSOLI, Michel. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo na sociedade de massas.** Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998, p.107, 186-187.

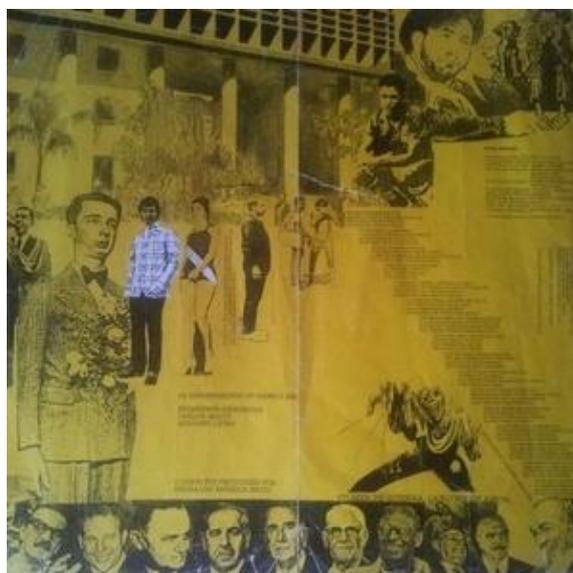
²⁵² EISENSTADT, S. N. De geração a geração. Tradução de Sérgio P. O. Pomerancblum. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.166. Apud: PRADO, Gustavo dos Santos. **“Caminho para a morte” na metrópole - cultura punk: fanzines, rock, política e mídia (1982-2004).** Tese (Doutorado em História), Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016, p.166.

angústias e de partilhar suas experiências com seus iguais. Na falta de referências, os jovens procuraram algo que lhes garantisse afinidade para seguir em frente, para obter força para suas lutas diárias, então encontraram o rock e seus ídolos como forma de preencher esse vazio e estar em grupo com seus iguais, seja nos shows, através de fã-clube ou na formação de suas próprias bandas.

A canção conversa com a música Geração Coca-Cola, da Legião Urbana, ao se referir à juventude como uma banda “numa propaganda de refrigerantes”, explicitando o sentimento de desengano com a política do país e a vida voltada para o consumo. O sujeito identifica o individualismo/egoísmo (*Mas agora, lá fora/ Todo mundo é uma ilha/ A milhas e milhas e milhas de qualquer lugar*), a distância entre os sujeitos, que mesmo estando próximos, num mesmo espaço, afastam-se nas relações, amizades, amores. Ele percebe que vive dentro de uma *terra de gigantes*, que a juventude se tornou produto, e não é só com ela que isso pode acontecer, mas com todos *que trocam vidas por diamantes*. Dessa forma, critica a passividade dessa juventude, que assiste à vida em simulacro.

Mesmo com essa crítica ao mercado, consegue-se perceber que *As revistas/ As revoltas/ As conquistas da juventude/ São heranças/ São motivos/ Pras mudanças de atitude*, a juventude conseguiu trazer mudanças e renovações para a sociedade. Sua geração enxergava a geração passada e se inspirava nela *pras mudanças de atitude*, embora alguns estivessem com *A cara limpa/ A roupa suja/ Esperando que o tempo mude*, acomodados, esperando que a mudança acontecesse sozinha. Mais à frente o sujeito constata que *Há sempre coisas que a gente/ Não pode entender*, mesmo na vida adulta, pois não fazem sentido, não são entendíveis, uma característica do mundo contemporâneo.

O rock colocou em debate a juventude e suas experiências cotidianas, desde as suas vivências subjetivas até o mundo do trabalho e a situação político-econômico-social do país. O vazio e o niilismo marcavam as composições da época e traziam a posição do jovem inserido em uma sociedade que passava por inúmeras transformações. Nas obras dos Engenheiros do Hawaii, essas questões estavam presentes inclusive em suas capas:



Figuras 10, 11 e 12 - Capa, contracapa e encarte do disco “A Revolta dos Dândis”²⁵³, Engenheiros do Hawaii - BMG, 1987.

O disco “A Revolta dos Dândis”, de 1987, foi o segundo lançado pela banda, trouxe canções como *Terra de Gigantes*, *Infinita highway*, *A Revolta dos Dândis 1 e 2*, *Refrão de bolero* e *Filmes de guerra*, *canções de amor*. Entre os temas elencados, a questão das figuras do dândi e do flâneur, existencialismo, desencanto, juventude, movimento Beat e niilismo. No disco há menos marcas do sotaque sulista de Humberto Gessinger, e foi uma obra criticada

²⁵³ Existem duas capas desse disco, as fotografias são as mesmas, porém uma é em preto e branco e a outra colorida. A primeira a ser veiculada foi a colorida, e as fotos foram tiradas em preto e branco, tornando-se coloridas digitalmente. O grupo queria que fossem em preto e branco, assim conseguiram quando o disco foi remasterizado e lançado em CD. Produzido por Reinaldo B. Brito; Direção artística: Miguel Plopschi; Produção executiva: Reinaldo B. Brito; Fotos: Eurico Salis; Arte: Carlos Maltz, Imageria (Júlio, Leal); Coordenação gráfica: Tadeu Valério.

pela mídia especializada, sendo chamados de elitistas e fascistas por utilizarem intertextos envolvendo as obras de Sartre e Camus.²⁵⁴

O nome do disco leva o título do capítulo do livro *O Homem Revoltado*, de Camus, e tem forte influência do rock progressivo tanto nas temáticas como na sonoridade e na duração de determinadas canções, como em *Infinita highway*, que tem em torno de seis minutos, cabendo notar ainda a estrutura geométrica da capa, que faz alusão à coletânea *A Nice Pair*²⁵⁵, do Pink Floyd.

Foi a primeira vez que o grupo usou engrenagens na arte de suas capas, e *Revolta dos Dândis* é o primeiro disco da sequência de três que levam as cores da bandeira gaúcha. A ideia de utilizar as engrenagens veio de Carlos Maltz, baterista do grupo, ao ver o símbolo da Sociedade de Engenharia do Rio Grande do Sul, que traz a representação da terra cortada pelos trópicos, pelos círculos polares e pela linha do Equador, tendo em vista o próprio nome da banda, tornando-se um marco para a identidade da banda durante muitos anos.²⁵⁶

A capa apresenta duas engrenagens: na menor, à esquerda, um mapa contendo os continentes e na outra, o símbolo da Sociedade de Engenharia do Rio Grande do Sul sobre a imagem da superfície lunar, numa impressão de que a terra seria o satélite da lua. As canções desse disco conversam entre si, assim como nos outros álbuns, como se fossem engrenagens para o entendimento da mensagem da banda. Junto à engrenagem com a representação da lua encontra-se a silhueta dos integrantes da banda, e a canção *A Revolta dos Dândis I* surge escrita embaixo. Nos outros quadrados há fotos da banda num espaço que, assim como no disco “*Longe demais das capitais*”, remete aos pampas gaúchos.

Na contracapa, além das imagens com os integrantes do grupo, veem-se representações que se comunicam com as canções, como uma lata de refrigerante vista de cima, conversando com a canção *Terra de gigantes*, uma roda, uma placa com o número 120 e um velocímetro, remetendo a *Infinita highway*.

No encarte (figura 12) há diversos ícones da cultura popular brasileira, como Noel Rosa, Roberto Carlos, Martha Rocha, Fernando Gabeira, Garrincha, Vicente Celestino, caracterizado como o personagem do filme *O Ébrio*, e o personagem Jeca Tatu. Abaixo, encontra-se uma linha de presidentes brasileiros que se inicia com Juscelino Kubitschek e termina com José Sarney, presidente naquele momento, e por último vê-se uma foto do

²⁵⁴ DAPIEVE, Arthur. **Brock: o Rock brasileiro dos anos 80**. 3ª ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000, p.147.

²⁵⁵ Coletânea que traz os dois primeiros discos da banda: *The Piper at the Gates of Dawn* e *A Saucerful of Secrets*.

²⁵⁶ LUCHESE, Alexandre. **Uma carona com os Engenheiros do Hawaii**. Caxias do Sul: Belas Letras, 2016.

Brizola²⁵⁷ olhando para a esquerda. Acima deles há a imagem de Eddie, mascote do grupo de rock inglês Iron Maiden²⁵⁸, presente na capa e na turnê do disco “The Name Of The Beast”, que tinha em suas mãos garras que simbolizavam a manipulação das pessoas pelo governo.

Pintou essa ideia de botar o Maiden acima daquelas pessoas babacas. A racionalidade desses presidentes é muito superficial. No fim são muito mais surreais que um bonequinho da banda de heavy metal.²⁵⁹

Ainda no encarte, um homem simboliza o grupo Tradição, Família e Propriedade (TFP).²⁶⁰ Essa representação aparece como uma provocação àqueles que falavam que o grupo era elitista e de direita:

Como é que nós somos da direita? O que a juventude tem feito? Comprado guitarra importada? [...] Essa pequena elite da juventude que se informa um pouquinho e só serve para patrulhar o resto, tachando as bandas que transam heavy metal de acéfalas. [...] Essa jogada do TFP é para provocar mesmo. E duvido que as pessoas que estão nos chamando de nova direita reconheçam que aquilo é um TFP. Elas viajam muito no fascismo alemão e italiano dos anos 40, que o fascismo que aparece no bang-bang da novela da Globo.²⁶¹

O grupo criticava a postura dos jovens que depreciavam os outros, mas não lutavam, não se movimentavam para mudanças. Em *Terra de Gigantes, A juventude é uma banda / Numa propaganda de refrigerantes*, subtendendo-se que seria muito fácil jogar a culpa nos outros quando não se enxerga a si próprio.

Essas questões e outras permearam as canções dos Engenheiros do Hawaii, que inquiriram sobre a vida, o desencanto, a desesperança e os estereótipos de uma vida perfeita:

Você me faz correr demais
Os riscos desta highway
Você me faz correr atrás
Do horizonte desta highway
Ninguém por perto, silêncio no deserto

²⁵⁷ Brizola foi um político brasileiro, governador do Rio Grande do Sul e do Rio de Janeiro. Teve de se exilar no período do regime civil-militar brasileiro, devido à sua afinidade política com João Goulart. Ao voltar, com a anistia de 1979, fez parte do grupo que defendia as Diretas Já e foi candidato à presidência nas eleições de 1989, tendo o apoio do grupo Engenheiros do Hawaii, que participou com shows em comícios.

²⁵⁸ Grupo inglês de heavy metal formado em 1975 por Steve Harris e cujas composições, assim como as dos Engenheiros do Hawaii, trazem diversos intertextos com a literatura e a história.

²⁵⁹ LUCHESE, Alexandre. **Uma carona com os Engenheiros do Hawaii**. Caxias do Sul: Belas-Letras, 2016, p.192.

²⁶⁰ Ibidem, p.192.

²⁶¹ Ibidem, p.192.

Deserta highway
 Estamos sós e nenhum de nós
 Sabe exatamente onde vai parar

Mas não precisamos saber pra onde vamos
 Nós só precisamos ir
 Não queremos ter o que não temos
 Nós só queremos viver
 Sem motivos nem objetivos
 Estamos vivos e isto é tudo
 É sobretudo a lei
 Da infinita highway

Quando eu vivia e morria na cidade
 Eu não tinha nada, nada a temer
 Mas eu tinha medo, medo desta estrada
 Olhe só! Veja você
 Quando eu vivia e morria na cidade
 Eu tinha de tudo, tudo ao meu redor
 Mas tudo que eu sentia era que algo me faltava
 E, à noite, eu acordava encharcado em suor

Não queremos lembrar o que esquecemos
 Nós só queremos viver
 Não queremos aprender o que já sabemos
 Não queremos nem saber
 Sem motivos, nem objetivos
 Estamos vivos e é só
 Só obedecemos a lei
 Da infinita highway

Escute garota, o vento canta uma canção
 Dessas que a gente nunca canta sem razão
 Me diga, garota: Será a estrada uma prisão?
 Eu acho que sim, você finge que não
 Mas nem por isso ficaremos parados
 Com a cabeça nas nuvens e os pés no chão
 Tudo bem, garota, não adianta mesmo ser livre
 Se tanta gente vive sem ter como viver

Estamos sós e nenhum de nós
 Sabe onde quer chegar
 Estamos vivos sem motivos
 Mas que motivos temos pra estar?
 Atrás de palavras escondidas
 Nas entrelinhas do horizonte
 Desta highway
 Silenciosa highway

Eu vejo um horizonte trêmulo
 Tenho os olhos úmidos
 Eu posso estar completamente enganado
 Posso estar correndo pro lado errado
 Mas a dúvida é o preço da pureza

É inútil ter certeza
 Eu vejo as placas dizendo
 Não corra, Não morra, Não fume
 Eu vejo as placas cortando o horizonte
 Elas parecem facas de dois gumes

Minha vida é tão confusa quanto a América Central
 Por isso não me acuse de ser irracional
 Escute garota, façamos um trato:
 Você desliga o telefone se eu ficar muito abstrato
 Eu posso ser um Beatle
 Um beatnik, ou um bitolado
 Mas eu não sou ator
 Eu não tô à toa do teu lado
 Por isso garota, façamos um pacto:
 Não usar a highway pra causar impacto

Cento e dez
 Cento e vinte
 Cento e sessenta
 Só pra ver até quando
 O motor aguenta
 Na boca, em vez de um beijo,
 Um chiclete de menta
 E a sombra de um sorriso que eu deixei
 Numa das curvas da highway²⁶²

A canção *Infinita highway* foi gravada no disco “A Revolta dos Dândis”, de 1987. Começa suavemente, buscando dar a sensação de estar numa estrada (há inclusive um som de carro ao fundo), pela qual o eu segue refletindo sobre o caminhar da vida, que ele chama de *infinita highway*, observando questões niilistas e a solidão da cidade, que o sufoca e alucina. É um rock progressivo com mais de seis minutos, trazendo a ideia de uma crônica dentro da obra do grupo, falando sobre o sujeito no mundo contemporâneo, o jovem que busca viver intensamente, mesmo diante do absurdo da vida.

Infinita highway faz alusão à obra *On The Road*, de Jack Kerouac, escritor da Geração Beat.²⁶³ O livro aborda questões como liberdade, o ver a vida como uma estrada, o experimentar sensações.

²⁶² Engenheiros do Hawaii. *Infinita highway*. Álbum “A Revolta dos Dândis”. BMG, 1987.

²⁶³ Movimento inaugurado nos anos 1950 que influenciou diversas gerações, principalmente a dos roqueiros. Podem-se ver citações ou alusões das obras em nomes como John Lennon e The Doors, assim como no movimento hippie, tendo temas existencialistas e hedonistas, levando a questões acerca da política, contrários à sociedade norte-americana em seu pós-guerra, promovendo um estilo de vida nômade, trazendo a independência, o individualismo e a liberdade. Tem como principais escritores Jack Kerouac, Allen Ginsberg e William S. Burroughs. SÁ, Jussara. **Cazuza**: o tempo não pára. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Florianópolis, 2000.

A música remete à angústia da sensação de não ter em que se apegar, da falta de objetivo e da indiferença dos sujeitos diante da vida, *Sem motivos nem objetivos/ Estamos vivos e isto é tudo*. E a descrição desse absurdo vem ao encontro da melodia e da sua reflexão acerca da *highway*, explicitando o dissabor de somente lhe restar viver, pois o sujeito tem

[...] desejo e dor de ser só. Estamos no extremo do deserto; já atomizado e separado, cada um de nós se torna agente ativo do deserto, estende-o e aprofunda-o, incapaz que é de “viver” o outro. Não satisfeito com produzir o isolamento, o sistema engendra o seu desejo, desejo impossível que, logo que realizado, se revela intolerável: o indivíduo pede para ficar só, cada vez mais só e simultaneamente não se suporta a si próprio, a sós consigo.²⁶⁴

Em *Estamos sós e nenhum de nós/ Sabe exatamente onde vai parar*, fala sobre a incerteza da vida, a solidão nas cidades e o fato de não se ter certeza de nada. *Mas não precisamos saber pra onde vamos/ Nós só precisamos ir*, viver, seguir a estrada *Sem motivos nem objetivos/ Estamos vivos e isto é tudo/ É sobretudo a lei/ da infinita highway*, pois não há sentido na vida, basta vivê-la.

Em *Quando eu vivia e morria na cidade/ Eu não tinha nada, nada a temer/ Mas eu tinha medo, medo desta estrada*, o sujeito reflete sobre a cidade, onde ele não tinha nada, inclusive nada a temer. Porém, em *Quando eu vivia e morria na cidade/ Eu tinha de tudo, tudo ao meu redor/ Mas tudo que eu sentia era que algo me faltava/ E, à noite, eu acordava encharcado em suor*, vê-se que ele tinha tudo a seu dispor, embora houvesse um hiato, algo lhe faltava para preencher o vazio existencial, trazendo o silêncio e a solidão para sua reflexão (*Ninguém por perto, silêncio no deserto*). Nesse sentido, diz-se que as metrópoles, por mais barulhentas que sejam, carregam movimentos de silêncio, “pois há tanto silêncio quanto ruído no som, e o indivíduo que toma consciência dessa superexposição de sons detecta seu eco no vazio, no silêncio angustiante de pessoas solitárias”.²⁶⁵

Explicita-se uma crítica mais contundente ao apontar que não pode viver *Com a cabeça nas nuvens e os pés no chão*. Esse sujeito tem vontade de viver plenamente, mesmo sem objetivos, mas percebe que *Não adianta mesmo ser livre/ Se tanta gente vive sem ter como viver*. Mostra consciência em observar a sociedade em que está inserido, porém não tem

²⁶⁴ LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**. Portugal: Relógio d'Água Editores, 1983, p.46.

²⁶⁵ FRANZ, J. P. R. **Mapas do acaso**: as canções de Humberto Gessinger sob a ótica contemporânea. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-Africana), Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007, p.65.

possibilidade de mudar as situações preestabelecidas, pois não haverá liberdade enquanto existir desigualdade social.

Na canção há o resgate da frase de Sartre presente no livro *O Muro*: “A dúvida é o preço da certeza” (*Mas a dúvida é o preço da pureza/ É inútil ter certeza*). Portanto, seria preciso duvidar de tudo para encontrar verdades, desconfiar das verdades que são ditas como absolutas. O sujeito precisaria chegar às suas próprias conclusões, para não ser iludido por ideologias, governos. Assim como esses sujeitos estão à mercê de si mesmos, são responsáveis por suas escolhas e precisam assumir suas consequências.

Eu vejo as placas dizendo/ Não corra, Não morra, Não fume/ Eu vejo as placas cortando o horizonte/ Elas parecem facas de dois gumes: por mais que a sociedade lhe diga não, ele vive nessa dualidade. A escolha é dele, e pode se contrapor às regras, trazendo a condição de incerteza vivida nos anos 1980, quando a descrença e a falta de utopia deixavam o jovem alheio, niilista, com uma sensação de incompletude, como se nota na composição:

A gente faz de tudo
Mas nada faz sentido
Nem as luzes da cidade
Nem o escuro de um abrigo

A gente faz de tudo
Mas nada faz sentido
Nem a existência de uma guerra
Nem a violência do inimigo

Não posso entender o que fizeram com nossas vidas
Não posso entender por que viramos suicidas
Oh! Oh! O que fizeram com nossas vidas?
Oh! Oh! Por que viramos suicidas?

Eu ando tão vazio, tão cheio de vícios
E o fim da linha, é só o início
De uma nova linha, de um novo mundo
De um dia a dia cada vez mais absurdo

Eu já pensei em mandar tudo pro espaço
Eu já pensei em mandar tudo pro inferno
Mas não pensei que fosse tão difícil
Ficar sozinho numa noite de inverno

Não posso entender o que fizeram com nossas vidas
Não posso entender porque viramos suicidas
Oh! Oh! O que fizeram com nossas vidas?
Oh! Oh! Por que viramos suicidas?²⁶⁶

²⁶⁶ Engenheiros do Hawaii. *Nossas vidas*. Álbum “*Longe demais das capitais*”. BMG, 1986.

A canção *Nossas vidas*, gravada no disco “Longe demais das capitais”, de 1986, permite observar o desencanto da juventude, o niilismo, a falta de perspectiva. A música é marcada pelo som ska, presente desde o primeiro disco da banda, com uma vocalização tranquila e que se eleva quando chega o refrão, em que o narrador dá ênfase à sua incompreensão sobre o rumo que a vida tomou.

Em *A gente faz de tudo/ Mas nada faz sentido* notam-se vestígios do existencialismo, pois o sujeito não encontra sentido no que vive, inclusive usa de intertextualidade para explicar que nada o ilumina ou lhe dá esperança, em nenhum lugar pode ter paz (*Nem as luzes da cidade/ Nem o escuro de um abrigo*), ou seja, nem em um lugar movimentado, no meio de pessoas, nem dentro de sua solidão.

Observa-se a violência, a guerra e a desesperança com a paz, a falta de sentido na vida, o cotidiano violento e a falta de perspectiva *de um dia a dia cada vez mais absurdo*.

O mundo em que vivemos hoje é um mundo carregado e perigoso. Isto tem servido para fazer mais do que simplesmente enfraquecer ou nos forçar a provar a suposição de que a emergência da modernidade levaria à formação de uma ordem social mais feliz e segura.²⁶⁷

A canção questiona sobre o que fizeram com a vida, a causa de não haver sentido em nada. O narrador explicita sua angústia em relação ao que cada um escolhe para si, para sua vida. Estar consciente sobre sua condição o deixa cada vez mais solitário, que é uma marca do homem moderno (*Mas não pensei que fosse tão difícil/ Ficar sozinho numa noite de inverno*).

Além de estar consciente de sua condição, questiona-se sobre a escolha de caminhos, por mais desinteressantes que sejam, e reflete sobre os rumos de sua caminhada:

Sei que parecem idiotas
As rotas que eu traço
Mas tento traçá-las eu mesmo
E, se chego sempre atrasado,
Se nunca sei que horas são
É porque nunca se sabe
Até que horas os relógios funcionarão

Sem dúvida, a dúvida é um fato
Sem fatos não sai o jornal
Sem saída ficamos todos presos
(aqui dentro faz muito calor)

²⁶⁷ GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Ed. Universidade Estadual Paulista, 1991, p.20.

Sempre parecem idiotas
 As rotas que eu faço
 Sempre tarde da noite
 E se ando sempre apressado
 Se nunca sei que horas são
 É porque nunca se sabe...
 É porque nunca se sabe...

Nem sempre faço o que é melhor pra mim
 Mas nunca faço o que eu não tô a fim de fazer

Não quero perder a razão
 Pra ganhar a vida
 Nem perder a vida pra ganhar o pão
 Não é que eu faça questão de ser feliz
 Eu só queria que parassem de morrer de fome
 A um palmo do meu nariz

Mesmo que pareçam bobagens
 As viagens que eu faço
 Eu traço meus rumos eu mesmo (a esmo)
 E se nunca sei a quantas ando,
 Se ando sem direção,
 É porque nunca se sabe...
 É porque nunca se sabe...

Nem sempre faço o que é melhor pra mim
 Mas nunca faço o que eu não tô a fim de fazer
 Não viro vampiro, eu prefiro sangrar
 Me obrigue a morrer, mas não me peça pra matar²⁶⁸

A canção *Nunca se sabe* foi gravada no disco “Ouça o que eu digo: não ouça ninguém” e tem início calmo, com um violão e uma guitarra de fundo, ficando somente o violão quando o narrador começa a cantar de forma reflexiva, aumentando o ritmo e a junção de outros instrumentos com a chegada do refrão. Ela fala sobre os rumos que se toma na vida, quando o sujeito passa a ter noção sobre si e o mundo.

Em *Sei que parecem idiotas/ As rotas que eu traço/ Mas tento traçá-las eu mesmo*, o eu posiciona-se diante de suas escolhas. Por mais que outrem ache que ele está errado, ressalta que tenta fazer por si mesmo, afinal, nunca se sabe, pois não há certezas no mundo, não existe garantia de que tudo aquilo que se quer irá acontecer e, caso aconteça, de que se será da forma como se idealizou.

Sem dúvida, a dúvida é um fato/ Sem fatos não sai o jornal: vê-se a ideia de Sartre de que é preciso duvidar de tudo, pois sem a dúvida tudo se torna verdade, e a informação acaba

²⁶⁸ Engenheiros do Hawaii. *Nunca se sabe*. Álbum “Ouça o que eu digo: não ouça ninguém”. BMG, 1988.

sendo veiculada, consumida, acreditada, tornando-se efetiva, pois aquilo que sai nos jornais tende a ser admitido como real.

No refrão, o agente, numa voz mais alta do que no restante da canção, afirma: *Nem sempre faço o que é melhor pra mim/ Mas nunca faço o que eu não tô a fim de fazer*. Diz que tudo o que faz, faz porque quer, mesmo quando aquilo não é o melhor para ele. Em seguida, vem a justificativa: *Não quero perder a razão/ Pra ganhar a vida/ Nem perder a vida pra ganhar o pão/ Não é que eu faça questão de ser feliz/ Eu só queria que parassem de morrer de fome/ A um palmo do meu nariz*. Ele precisa e quer ver uma sociedade melhor, não quer se vender a algo que não faça sentido, não quer ver outro ser humano passando determinadas necessidades.

Ao declarar *Não viro vampiro, eu prefiro sangrar/ Me obrigue a morrer, mas não me peça pra matar*, o “eu” revela que não pretende fazer parte do sistema, não quer ser aquele que arrebenta outro ser humano, assim como acontece nas guerras.

3.2 “EU QUE NÃO BEBO PEDI UM CONHAQUE”: BEBER E FUMAR

Os dias parecem séculos
Quando a gente anda em círculos
Seguindo ideais ridículos
De querer, lutar e poder

As roupas na lavanderia...
O analista passeando na Europa...
As encomendas na Bolívia...
Nas fotos um sorriso idiota

Os dias parecem séculos
E se parecem uns com os outros
Como enfermeiras em filmes de guerra
E violinos em canções de amor

A seguir cenas obscenas
Do próximo capítulo
É só virar a página
E o futuro virá...

Filmes de guerra, canções de amor
Manchetes de jornal, ou seja lá o que for
Há sempre uma história infeliz
Esperando uma atriz e um ator

Há vida na terra, há rumores no ar
Dizendo que tudo vai acabar
(mais uma história infeliz
esperando um ator e uma atriz)

Não tenho medo de perder a guerra
 Pois no fim da guerra todos perdem
 No fim das contas as nações unidas
 Tão sempre prontas pra desunião

Não tenho medo de perder você
 Desde o início eu sabia
 Era só questão de dias
 Um dia iria acontecer

Preciso beber qualquer coisa
 Não me lembre que eu não bebo
 O que só nós dois sabemos
 Nós sabemos que é segredo

Há um guarda em cada esquina
 Esperando o sinal
 Pra transformar um banho de piscina
 Numa batalha naval

Agora sinto um medo infantil
 Mas na hora certa afundaremos o navio
 Então dê um copo de aguardente
 Para um corpo sentindo frio

Preciso beber qualquer coisa
 Você sabe que eu preciso
 E o que só nós dois sabemos
 Já não é mais segredo

Se alguém, seja lá quem for
 Tiver que morrer, na guerra ou no amor,
 Não me peça pra entender
 Não me peça pra esquecer

Não me peça para entender
 Não me peça pra escolher
 Entre o fio ciumento da navalha
 E o frio de um campo de batalha

Chegamos ao fim do dia
 Chegamos, quem diria?
 Ninguém é bastante lúcido
 Pra andar tão rápido

Chegamos ao fim do século
 Voltamos enfim ao início
 Quando se anda em círculos
 Nunca se é bastante rápido²⁶⁹

²⁶⁹ Engenheiros do Hawaii. Filmes de guerra, canções de amor. Álbum “A Revolta dos Dândis”. BMG, 1987.

A canção *Filmes de guerra, canções de amor* encontra-se no disco “A revolta dos Dândis”, de 1987, e trata de diversos temas, como o uso de álcool, o consumo, o desencanto, niilismo, guerra, a sociedade do espetáculo e a violência. Passa por diversas fases e empreende uma crônica de sua época. A sonoridade começa pontual, com o contrabaixo de fundo, e ao longo da composição aparecem misturas de ritmo, com a guitarra marcando o rock e uma bateria cadenciada como uma espécie de bateria de escola de samba, inclusive pode-se ouvir o som de uma cuíca em alguns momentos. Há uma troca de vozes durante a execução, entre Humberto Gessinger e Carlos Maltz, demarcando a cadência musical.

Em *Os dias parecem séculos/ Quando a gente anda em círculos/ Seguindo ideais ridículos/ De querer, lutar e poder* há crítica àqueles que não mudam, que continuam a seguir modelos e ideais arcaicos. A composição denuncia que, enquanto uma parte dos sujeitos está seguindo *ideais ridículos*, aqueles que têm poder aquisitivo vivem sem se preocupar com o que ocorre com a maior parte da população.

Os dias parecerem séculos denota a monotonia vivenciada quando os dias são todos iguais, quando se vê as coisas sempre sob o mesmo prisma, quando o século está prestes a mudar e se percebe que nada mudou, que os sujeitos não se transformaram, assim como representações que são clichês no cinema (*Como enfermeiras em filmes de guerra/ E violinos em canções de amor*), como se o tempo não passasse, pois as circunstâncias continuam as mesmas. O tempo ganha caráter repetitivo, os dias se repetem e frustram o plano de um futuro esperançoso, trazem desencanto, desalento.

É na metrópole que mais se vê a indiferença dos sujeitos frente aos problemas da sociedade, a superficialidade das relações, o individualismo, assim como a frieza das pessoas.

O estoque identificatório de que o sujeito atual dispõe é quase nenhum. Os padrões identitários não são mais marcados, as referências se perderam e a depressão, tomada por muitos como sintoma maior de nosso tempo, tem, sem dúvida, muito a ver com este vazio de identidade e de identificações. Sociedade em que o indivíduo e sua autonomia valem mais do que a comunidade que o abriga e o patrimônio cultural herdado; sociedade sem herança, indivíduos órfãos de ideais e de verdades simbólicas que correm simplesmente atrás da sedução das imagens que lhes são propostas de inúmeros modos. Na falta de identificações, tentam arrumar uma identidade que lhes permita viver os instantes, identidades adotadas sem firmeza alguma, pois o mundo de hoje exige volatilidade, mudanças, trocas, descartabilidade.²⁷⁰

²⁷⁰ DA POIAN, Carmem (Org.). Formas do vazio: Desafios ao sujeito contemporâneo. São Paulo: Via Lette, 2001, p.9. Apud: COELHO, Maria Cláudia. Juventude e sentimentos de vazio: idolatria e relações amorosas. In:

Em *Filmes de guerra, canções de amor/ Manchetes de jornal, ou seja lá o que for/ Há sempre uma história infeliz/ Esperando uma atriz e um ator*, a canção aborda a questão do entretenimento como meio de tirar a atenção das pessoas de assuntos mais consistentes e que podem realmente mudar suas vidas. A indústria do entretenimento busca transformar qualquer banalidade em espetáculo, refletindo a tendência da arte que imita a vida (*Mais uma história infeliz/ Esperando um ator e uma atriz*).

Há crítica também à guerra, *Pois no fim da guerra todos perdem/ No fim das contas as nações unidas/ Tão sempre prontas pra desunião*. A afirmação pode servir tanto para uma grande guerra, como as vividas no século XX, em que todos os lados perdem seja pela quantidade de soldados e civis mortos, pelo dinheiro investido, pelo território devastado ou pela própria guerra, como para os conflitos internos que os sujeitos travam diariamente.

O narrador relata a causa de sua reflexão: *Não tenho medo de perder você/ Desde o início eu sabia/ Era só questão de dias/ Um dia iria acontecer*. O sujeito não teme perder algo que lhe era importante, pois já sabia que, assim como uma guerra, as pessoas também se vão. Entretanto, busca a bebida como fuga, ao pedir para beber algo mesmo não tendo esse costume (*Preciso beber qualquer coisa/ Não me lembre que eu não bebo/ O que só nós dois sabemos/ Nós sabemos que é segredo*). Ele não aguenta mais ver tantas coisas absurdas em seu cotidiano, como a ameaça de uma nova repressão (*Há um guarda em cada esquina/ Esperando o sinal/ Pra transformar um banho de piscina/ Numa batalha naval*). E nesse momento ele viveria isso sozinho, em meio ao vazio, pois,

[...] quanto mais a cidade desenvolve as possibilidades de encontros, mais sós se sentem os indivíduos; quanto mais livres e emancipadas das coações antigas as relações se tornam, mais rara se faz a possibilidade de conhecer uma relação intensa.²⁷¹

Depois de refletir sobre um possível retorno a um tempo repressor, percebe seu medo: *Agora sinto um medo infantil/ Mas na hora certa afundaremos o navio/ Então dê um copo de aguardente/ Para um corpo sentindo frio*. E pede um copo de aguardente para esquentar seu corpo, acalantar seu coração, abrandar o temor pelo futuro, o desânimo de fim de século, fazer esquecer a falta de mudança, o absurdo: *Chegamos ao fim do século/ Voltamos enfim ao início/ Quando se anda em círculos/ Nunca se é bastante rápido*.

ALMEIDA, Maria Isabel Mendes; EUGÊNIO, Fernanda (Orgs.). **Culturas jovens: novos mapas do afeto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2006, p.179.

²⁷¹ LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**. Portugal: Relógio d'Água, 1983, p.73.

As canções dos Engenheiros do Hawaii trouxeram representações das bebidas alcoólicas e do cigarro, significando fuga, escapismo de determinados problemas existenciais, na maior parte das vezes, na tentativa de esquecer problemas e sentimentalidades. Aparecem também como exemplo de algo amargo, doloroso:

Eu que falei: “Nem pensar...”
Agora me arrependo, roendo as unhas
Frágeis testemunhas
De um crime sem perdão

Mas eu falei sem pensar
Coração na mão, como refrão de bolero
Eu fui sincero
Como não se pode ser

Um erro assim tão vulgar
Nos persegue a noite inteira
E, quando acaba a bebedeira,
Ele consegue nos achar

Num bar
Com um vinho barato
Um cigarro no cinzeiro,
E uma cara embriagada no espelho do banheiro

Ana, teus lábios são labirintos, Ana
Que atraem os meus instintos mais sacanas
Teu olhar sempre distante sempre me engana

Ana, teus lábios são labirintos, Ana
Eu sigo a tua pista todo dia da semana
Eu entro sempre na tua dança de cigana²⁷²

A canção *Refrão de bolero*, do disco “A Revolta dos Dândis”, de 1987, mostra o consumo do álcool fazendo companhia para a tristeza, a solidão e o vazio do eu. A melodia inicia-se triste, melancólica, dando o tom da narrativa e do sentimento que será extravasado. O narrador começa a contar o que o levou até ali, e nota-se que o motivo está ligado a questões de ordem amorosa e memórias da relação, trazendo detalhes, saudades e afetividades.

O sujeito manifesta arrependimento (*Eu que falei: “Nem pensar...”/ Agora me arrependo, roendo as unhas/ Frágeis testemunhas/ De um crime sem perdão*), diante de um acontecimento passado, de algo que falou sem pensar (*Mas eu falei sem pensar/ Coração na mão, como refrão de bolero/ Eu fui sincero/ Como não se pode ser*). Ele ultrapassou o limite

²⁷² Engenheiros do Hawaii. Refrão de bolero. Álbum “A Revolta dos Dândis”. BMG, 1987.

da sinceridade, e agora não sabe como ajustar seu erro. Sem poder fugir da sua angústia, começa a descrever o lugar onde está naquele momento: *Num bar/ Com um vinho barato/ Um cigarro no cinzeiro/ E uma cara embriagada no espelho do banheiro*. Embriagado e arrependido, recorda lembranças de seu relacionamento, emergindo a solidão, por isso recorre ao álcool, que “abre a ordem dos possíveis, alivia coerções sociais e propicia que se passe dos atos”²⁷³. O eu percebe-se completamente entregue a fugas estéreis, já que não o livram dos problemas decorrentes dos momentos impensados.

Ele tenta esquecer o episódio, porém se apega às suas memórias: *Ana, teus lábios são labirintos, Ana/ Que atraem os meus instintos mais sacanas/ Teu olhar sempre distante sempre me engana*.

O sujeito amoroso é perseguido por dor, saudades, remorsos ou outros sentimentos sempre eternos, fundamentando-se essencialmente na categoria do verdadeiro e do ético, com tendências narrativas dramáticas no cotidiano no qual esse sujeito amoroso esteve envolvido, talvez até como personagem.²⁷⁴

As conexões com o álcool podem ser entendidas de maneira dinâmica, pois o ponto de vista sobre seu consumo é modificado de acordo com o tempo e a cultura.²⁷⁵ Nos anos 1980 os jovens roqueiros utilizaram-se do álcool como forma de escapar de seu cotidiano, que por vezes era solitário, degradante. O país não oferecia proteção aos sujeitos, enfrentava problemas de ordem econômica e social, além da transição política, nos governos dos anos 1990, mudanças que foram assistidas pela sociedade, trazendo outras interpretações ao consumo, entrando no campo das subjetividades.

A subjetividade permite problematizar a noção de sujeito, unilateral, isolável, emergindo a centralidade nos processos de diferenciação e uma possibilidade de construção singular da existência nas configurações assumidas pelas apreensões que os sujeitos fazem de si mesmo e do mundo.²⁷⁶

²⁷³ MAFFESOLI, Michael. A sombra de Dioniso: contribuição a uma sociologia da orgia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985, p.142. Apud: PRADO, Gustavo dos Santos. O mundo não para de girar: a juventude roqueira dos anos de 1980 e suas relações com as bebidas alcoólicas. **Anais do 9º Encontro Internacional de Música e Mídia** – “O gosto da música”. São Paulo, v. 1, USP, 2013, p.311-327.

²⁷⁴ MATOS, Maria Izilda Santos de. **Dolores Duran**: experiências boêmias em Copacabana nos anos 50. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997, p.81.

²⁷⁵ PRADO, op. cit., p.311-327.

²⁷⁶ MATOS, Maria Izilda Santos de. **Âncora de Emoções**: corpos, subjetividades e sensibilidades. Bauru - SP: Edusc, 2005, p.7.

Nesse contexto, o rock trouxe diversas questões acerca do consumo do álcool. O tema pode ser observado em canções que falam de festas, ocasião em que o consumo era intenso, assim como em composições sobre questões existenciais, escapismo, solidão, surgindo a bebida como companhia, assim como o cigarro, que emerge como forma de espantar a tensão e ajuda num momento de reflexão:

Pra entender
 Basta um tapa num cigarro
 Uma olhada no mapa do Brasil
 Uma caminhada por qualquer caminho
 Um carinho qualquer
 Basta ver o que não se enxerga
 E só se enxerga nos olhos de uma mulher
 Basta olhar pro que acontece
 Esteja onde estiver

Pra entender
 Pra entender
 Nada disso é tudo
 E tudo isso é fundamental

Pra entender
 Basta a cara e a coragem
 A cor, o corpo, o coração
 Uma canção da banda preferida
 Uma descida ao porão
 Seis pilhas pro meu rádio
 Seis minutos pra canção
 Basta olhar pro que acontece
 Aconteça o que acontecer

Pra entender
 Pra entender
 Nada disso é tudo
 E tudo isso é fundamental

Pra entender
 Basta uma noite de insônia
 Um sonho que não tem fim
 Um filme sem muita graça
 Uma praça sem muito sol
 Seis cordas pra guitarra
 Seis sentidos na mesma direção
 Seiscentos anos de estudo
 Ou seis segundos de atenção

Pra entender
 Pra entender
 Nada disso é tudo
 E tudo isso é fundamental²⁷⁷

Na canção *Pra entender*, gravada no disco “Ouça o que eu digo: não ouça ninguém”, de 1988, observa-se o cigarro como algo que ajuda o narrador a pensar e explicar suas reflexões acerca do Brasil, entender o país onde vive, tirar as próprias conclusões: *Pra entender/ Basta um tapa num cigarro/ Uma olhada no mapa do Brasil*. A canção tem o contrabaixo bem marcado, a voz do narrador vem calma e tranquila, como se estivesse chamando alguém para conversar e explicitar o que quer dizer.

Pra entender/ Nada disso é tudo/ E tudo isso é fundamental: no refrão ressalta que aquilo que está vendo é pouco diante do todo das mazelas do Brasil. *Pra entender/ Basta a cara e a coragem/ A cor, o corpo, o coração/ Uma canção da banda preferida/ Uma descida ao porão/ Seis pilhas pro meu rádio/ Seis minutos pra canção/ Basta olhar pro que acontece/ Aconteça o que acontecer*, ou seja, existem diversas formas de se entender o social, e as composições mostram pistas.

Ao referir-se à canção da banda preferida, certamente diz respeito ao rock, que é um estilo musical que, além de fazer parte da cultura e do cotidiano dos jovens, aborda temas polêmicos, seja sobre moda, política, relações amorosas ou solidão. Então, bastaria o ouvinte prestar atenção que, através de algumas canções, algumas bandas de rock, conseguiria descobrir algo.

O narrador segue dizendo que para entender o mundo que o rodeia, o Brasil e sua situação é muito simples: seria só ter uma noite de insônia, daquelas em que se vira de um lado para outro, ver um filme sem graça ou fazer um dia sem muito sol, momentos propícios para refletir sobre os problemas, sobre a vida, fazer planos, rememorar situações.

O ato de beber também surge como uma forma de ajustar ideias para enfrentar os problemas, as inquietudes dos sujeitos:

Eu que não fumo queria um cigarro
 Eu que não amo você
 Envelheci dez anos ou mais nesse último mês

²⁷⁷ Engenheiros do Hawaii. **Pra entender**. Álbum “Ouça o que eu digo: não ouça ninguém”. BMG, 1987.

Senti saudade, vontade de voltar
 Fazer a coisa certa: aqui é o meu lugar
 Mas sabe como é difícil encontrar
 A palavra certa, a hora certa de voltar
 A porta aberta, a hora certa de chegar

Eu que não fumo queria um cigarro
 Eu que não amo você
 Envelheci dez anos ou mais nesse último mês

Eu que não bebo pedi um conhaque pra enfrentar o inverno
 Que entra pela porta que você deixou aberta ao sair
 O certo é que eu dancei sem querer dançar
 Agora já nem sei qual é o meu lugar
 Dia e noite sem parar procurei sem encontrar
 A palavra certa, a hora certa de voltar
 A porta aberta, a hora certa de chegar

Eu que não fumo queria um cigarro
 Eu que não amo você
 Envelheci dez anos ou mais nesse último mês

Eu que não bebo pedi um conhaque pra enfrentar o inverno
 Que entra pela porta que você deixou aberta ao sair²⁷⁸

A canção *Eu que não amo você* encontra-se no disco “;Tchau radar!”, de 1999, e inicia-se com uma batida forte na bateria, a guitarra acompanhada pelo contrabaixo e a vocalização pesada, numa explosão melódica, marcada por dor, desconforto, pelo sentimento de estrangeirismo daquele que pertence e não pertence a um lugar. A canção fala sobre experiências urbanas com a cidade de Porto Alegre.²⁷⁹ É um relato sobre a relação do sujeito com a cidade, ilustrando quando se detesta estar em um determinado lugar, mas também não é possível se desvencilhar dele, pois lá existem diversas histórias, pessoas e foram vivenciados momentos marcantes.

Ele sente vontade de retornar à cidade de origem (*Senti saudade, vontade de voltar/ Fazer a coisa certa: aqui é o meu lugar*), mas encontra diversas resistências, inclusive pessoais. Mesmo não sendo a cidade que ele ama, quer estar nela, uma sensação próxima da dependência de drogas. O eu sofre por estar afastado desse lugar e manifesta desejos que não fazem parte de seu cotidiano (*Eu que não fumo queria um cigarro*).

²⁷⁸ Engenheiros do Hawaii. *Eu que não amo você*. Álbum “;Tchau radar!”. Universal, 1999.

²⁷⁹ Depoimento de Humberto Gessinger no DVD “10.000 Destinos”. Engenheiros do Hawaii. **10.000 Destinos**. DVD (106 min.). São Paulo: Universal Music, 2000.

A cidade para a qual deseja voltar é a que lhe traz sentimentalidades, muitas vezes tornando-se imaginária²⁸⁰, ou seja, existe apenas na memória, pois o tempo e a distância podem fazer com que determinados sentimentos fiquem anuviados, ganhem outros sentidos, devido à saudade, ao sentimento de estrangeiro vivenciado onde o sujeito vive no momento. Essa cidade é humanizada quando o narrador a coloca diante de seu dilema.

O álcool (*Eu que não bebo pedi um conhaque pra enfrentar o inverno/ Que entra pela porta que você deixou aberta ao sair*) vem como um entorpecente, um acalanto para a sua alma, um elemento que o aquece através de suas memórias e lembranças. O inverno mencionado tem a ver com o estranhamento do narrador ao sair de seu local de origem, fazendo-o querer retornar para onde se sente seguro. Porém, não é o lugar que ele ama, pois sabe que ali existem diversos dilemas que foram enfrentados e que continuarão com seu retorno.

O regresso do narrador se dá diante em meio à dualidade proximidade-afastamento, pois é difícil voltar para casa, a porta pode estar aberta ou não. Logo, ele passa a analisar as maneiras de retornar, *Mas sabe como é difícil encontrar/ A palavra certa, a hora certa de voltar/ A porta aberta, a hora certa de chegar*. Então, para ele, não basta o retorno, é preciso fazê-lo de forma e na hora certa. Ao afirmar *O certo é que eu dancei sem querer dançar/ Agora já nem sei qual é o meu lugar*, nota-se que, ao sair de sua cidade mesmo sem querer e tornar-se estrangeiro, passa a não saber mais onde é seu verdadeiro lugar, pois se transforma em forasteiro nos dois locais, sem se reconhecer verdadeiramente em nenhum.

A canção traz inúmeras contradições: aquele que não fuma, mas deseja um cigarro para espalhar e refletir, aprofundar as ideias; aquele que não bebe, mas pede um conhaque, que vem para afastar o frio, a tristeza; aquele que não ama, mas “envelhece” como se tivesse amado e sofrido; a necessidade de voltar para algo que lhe traz recordações, que faz parte de si, mas que não é amado. Afinal,

Ser moderno é viver uma vida de paradoxo e contradição. É sentir-se fortalecido pelas imensas organizações burocráticas que detêm o poder de controlar e frequentemente destruir comunidades, valores, vidas; e ainda sentir-se compelido a enfrentar essas forças, a lutar para mudar o seu mundo transformando-o em nosso mundo.²⁸¹

²⁸⁰ FRANZ, J. P. R. **Mapas do acaso**: as canções de Humberto Gessinger sob a ótica contemporânea. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-Africana), Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007, p.112.

²⁸¹ BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1986, p.13.

É possível observar ainda o álcool como recurso para despertar sentimentos e sensibilidades:

Deve haver alguma coisa que ainda te emocione

Tudo errado no teu banco de dados
Futuro presetado... passado deletado
Sinto te informar: tú estás mal informado!

Deve haver alguma coisa que ainda te emocione

Uma garota, um bom combate, um gol aos 46
Deve haver alguma coisa que ainda te emocione

Te vejo sentado no banco dos réus
Pra falir a banca bancando o coitado
Quanto mais culpado melhor o advogado

Deve haver alguma coisa que ainda te emocione

Um cavalo em disparada
Pijamas... nada pra fazer

Deve haver alguma coisa que ainda te emocione

Tudo guardado num banco americano
A sete chaves, o sétimo céu
Eu sinto te informar: o banco foi roubado!
É o velho jogo: pedra, tesoura, papel

Deve haver alguma coisa que ainda te emocione

Um vinho tinto... um copo d'água
A chuva no telhado... um pôr de sol

Deve haver alguma coisa que ainda te emocione²⁸²

A canção *Banco* está no disco “Minuano”, de 1997, e trata de questões de alguém que se perdeu de si, devido à descrença da vida, a desilusões, solidão, dor, tristeza, e que não consegue mais se emocionar em diversos momentos da vida. A música é rápida e tem uma sonoridade alegre, como que desejando que o receptor se anime com alguma coisa, numa tentativa de colocá-lo em alto-astral.

Fala-se de um sujeito que está paralisado diante da vida, numa sensação de impotência, de monotonia, perda da vontade e das emoções, pois

[...] a experiência do sujeito contemporâneo seria então marcada pela necessidade de lidar ao mesmo tempo com o desamparo básico – constitutivo da condição humana – e sua intensificação, provocada por aquela “insuficiência do estoque identificatório”.²⁸³

²⁸² Engenheiros do Hawaii. **Banco**. Álbum “Minuano”. BMG, 1997.

²⁸³ COELHO, Maria Cláudia. Juventude e sentimentos de vazio: idolatria e relações amorosas. In: ALMEIDA, Maria Isabel Mendes; EUGÊNIO, Fernanda (Orgs.). **Culturas jovens: novos mapas do afeto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2006, p.179.

A canção trata de um sujeito que não se identifica com nada, não há nada que o leve a se emocionar ou a querer mudar sua situação, rever seus sentimentos, o que leva o narrador a indagar mais sobre o que pode ou não emocioná-lo. O narrador então enumera situações para que o interlocutor perceba que algo pode ser mudado e que ainda pode se emocionar, estaria *Tudo errado no teu banco de dados*, algo ainda deveria mexer com seus sentimentos, *Uma garota, um bom combate, um gol aos 46/ Um cavalo em disparada/ Pijamas... nada pra fazer/ [...] Um vinho tinto... um copo d'água/ A chuva no telhado... um pôr de sol*. Ele, portanto, chama atenção para coisas simples, em diversos momentos de introspecção ou de relaxamento do dia. A bebida aqui emerge como um escape, uma maneira de tentar rever aquilo que o deixou inerte, triste.

O álcool, além de ser uma forma de fuga, também pode representar a sensação de nó na garganta, de correria, vida fugaz:

Como qualquer curta-metragem
 Tropicalismo
 Bossa nova
 Rei Pelé
 Como qualquer curta-metragem
 Brasil
 Turismo
 Amazônia
 Ciclo do café
 Como qualquer picaretagem
 “- Mãos ao alto”
 “- Não se mexa!”
 “- Fique onde está!”
 A vida é uma viagem
 Passagem só de ida
 Há quem diga que não vale
 Há quem mate pra viver
 A vida é uma viagem
 Bebida sem gelo
 Engolida às pressas
 Às vésperas da sede²⁸⁴

A canção *Curta-metragem*, faixa do disco “Várias variáveis”, de 1991, inicia-se com o vocalista e o acompanhamento musical de um violão e um piano, depois entra em cena a percussão. No meio da execução, ela para, o narrador grita, uma espécie de urro, depois diz “*Curta-metragem, quinto take*”, como se estivesse sendo gravada e o grupo tivesse errado algo, então precisariam recomeçar a gravação, como num recomeço da vida.

²⁸⁴ Engenheiros do Hawaii. *Curta-metragem*. Álbum “Várias variáveis”. BMG, 1991.

É uma canção curta, assim como seu nome prenuncia, porém traz diversos intertextos. O narrador utiliza elementos históricos e da cultura popular brasileira para ilustrar suas ideias: Tropicalismo, Bossa Nova, Pelé, Amazônia e ciclo do café, como cenas de um curta-metragem, como pequenos filmes se encaixando nas inúmeras variáveis do disco.

A canção fala sobre a vida, que para o sujeito é como *uma viagem/ Bebida sem gelo/ Engolida às pressas/ Às vésperas da sede*. Pode-se interpretar que na vida acontecem diversas situações, como se fosse uma viagem com passagem só de ida, sem ter como voltar atrás. *Há quem diga que não vale*, desiste dela por encontrar diversos problemas, considera que não vale a pena se arriscar. E também *Há quem mate pra viver*, vive intensamente, move guerras, pois existe sempre o recomeço, a chance de tentar fazer tudo novamente.

Na modernidade [...] revela-se uma descontinuidade com o passado e há modificações na maneira de entender o mundo, as ações e os homens, ocorrendo um afrouxamento das linhas que conduzem a geração mais jovem à mais velha. O mundo moderno põe em circulação novos elementos culturais, favorecendo a emergência incessante de novas significações e combinações na sociabilidade. Consequentemente, não ocorre a manutenção dos papéis e funções sociais e familiares tradicionais, pois eles são continuamente recriados.²⁸⁵

A bebida na canção surge como uma metáfora para se entender um pouco sobre a vida, que muitas vezes pode ser forte, amarga e “bebida” às pressas, antecipando momentos, culminando numa espécie de ressaca que dá sede. Pode-se compreender que equívocos e perdas fazem o sujeito voltar atrás em suas decisões, para prosseguir até o fim, pois a vida tem *passagem só de ida*, mesmo o recomeço não seria uma volta. O sujeito contemporâneo vive diversas situações, sem tempo de processá-las da melhor forma; com a invasão de temas, mensagens e conhecimentos, acessa uma gama muito grande de informações, logo, não consegue lidar com tudo.

Não me leve a sério, não me leve a mal
Me leve para casa
Eu sou um bom rapaz, eu só bebi demais
Preciso ir pra casa

Você me procurou, eu procurei dizer
Que não valia a pena
Você não escutou, você me acusou

²⁸⁵ ROSSI, A. S. Juventude e morte: representações na contemporaneidade. **História: Questões & Debates**. Curitiba, n. 35, p. 155-175, 2001.

De estar fazendo cena
 Não me leve a mal, mas eu não tô legal
 Quero ficar sozinho
 Eu sou um bom rapaz, mas eu não sou capaz
 De seguir o teu caminho

Você não sabe o que eu sinto
 Você não sabe quem eu sou
 A gente entrou num labirinto
 Eu dancei, você dançou

Agora é tarde, já não tem mais jeito
 Já não tem saída
 No fim das contas, a gente faz de conta
 Que isso faz parte da vida

Eu caí, você caiu, numa armadilha
 A gente tenta esquecer
 Que todo mundo é uma ilha

Agora já é noite, já não faz sentido
 Ficar se iludindo
 No fim das contas a gente faz de conta
 Que o mundo não tá caindo

Você não sabe o que eu sinto
 Você não sabe quem eu sou
 A gente entrou num labirinto
 Eu dancei, você dançou²⁸⁶

A canção *Todo mundo é uma ilha*, do disco “Longe demais das capitais”, de 1986, tem uma batida rápida, a voz aparece como que embriagada e, nos momentos de tensão, torna-se alta, como se o sujeito estivesse discutindo com seu interlocutor. Ela trata sobre a noite, o álcool, desencanto, solidão e egoísmo. O título remete ao poema *Nenhum homem é uma ilha*, de John Donne²⁸⁷, que fala que nenhum homem consegue viver isolado em si mesmo. Na canção, entretanto, o eu diz o contrário, que as pessoas são como ilhas, daí seu descontentamento com a vida e a percepção do egoísmo das pessoas. A mesma afirmação do título foi utilizada em *Terra de Gigantes* para falar sobre essa questão, o fato de os sujeitos no mundo moderno estarem isolados como ilhas, *a milhas e milhas e milhas de qualquer lugar*.²⁸⁸

²⁸⁶ Engenheiros do Hawaii. *Todo mundo é uma ilha*. Álbum “Várias variáveis”. BMG, 1986.

²⁸⁷ SILVARES, Lavínia. **Nenhum homem é uma ilha** – John Donne e a poética da agudeza. São Paulo: Unifesp, 2015.

²⁸⁸ Engenheiros do Hawaii. *Terra de gigantes*. Álbum “A Revolta dos Dândis”. BMG, 1987.

Ocorre, então, um processo de personalização, em que o ser humano passa a ser reconhecido na sua singularidade. Trata-se do culto ao ser individual, ou seja, da “revolução individualista”, em que um sujeito igual a outro qualquer é percebido e se percebe como fim último, concebe-se isoladamente e conquista o direito à livre disposição de si próprio.²⁸⁹

Não me leve a sério, não me leve a mal/ Me leve para casa/ Eu sou um bom rapaz, eu só bebi demais/ Preciso ir pra casa: o narrador começa explicando que, qualquer coisa que fale, não deve ser levado a sério, pois bebeu demais e só precisa ir para casa. A bebida aqui aparece como capaz de desinibir, tendo em vista que o eu expõe que, estando bêbado, poderá falar coisas que sóbrio não falaria, por isso já inicia pedindo desculpas a seu interlocutor. Inclusive reitera que não está bem para conversar, e o outro insiste na conversa (*Você me procurou, eu procurei dizer/ Que não valia a pena/ Você não escutou, você me acusou/ De estar fazendo cena*), mesmo percebendo que estava bêbado. Afirma então que quer ficar sozinho, que não quer seguir o caminho do seu interlocutor (*Não me leve a mal, mas eu não tô legal/ Quero ficar sozinho/ Eu sou um bom rapaz, mas eu não sou capaz/ De seguir o teu caminho*).

[...] com a colaboração da bebida, todos constatamos de maneira mais trivial e menos patológica: a enorme facilidade de dizer e fazer coisas que, normalmente, não nos é dada? O ato, enquanto fantasma realizado, permite uma circulação da palavra e do corpo, que lhe asseguram sua carga simbólica.²⁹⁰

Há uma explosão em que o sujeito grita *Você não sabe o que eu sinto/ Você não sabe quem eu sou/ A gente entrou num labirinto/ Eu dancei, você dançou*. E revela que não tem mais jeito nem saída, pois no final *Todo mundo é uma ilha*, o que prevalece é o egoísmo. Assim, o melhor seria esperar o tempo passar, pois *não faz sentido/ Ficar se iludindo/ No fim das contas a gente faz de conta/ Que o mundo não tá caindo*. Vedam-se os olhos, espera-se que as coisas passem, sendo interessante só aquilo que beneficia a si.

²⁸⁹ ROSSI, A. S. Juventude e morte: representações na contemporaneidade. **História: Questões & Debates**. Curitiba, n. 35, p. 155-175, 2001.

²⁹⁰ MAFFESOLI, Michael. **A sombra de Dioniso**: contribuição a uma sociologia da orgia. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985, p.141.

3.3 “ELES GANHAM A CORRIDA ANTES MESMO DA LARGADA”: TECNOLOGIAS

No ar da nossa aldeia
Há rádio, cinema e televisão

Mas o sangue só corre nas veias
Por pura falta de opção
As aranhas não tecem suas teias
Por loucura ou por paixão
Se o sangue ainda corre nas veias
É por pura falta de opção

Você sabe, o que eu quero dizer
Não tá escrito nos outdoors
Por mais que a gente grite
O silêncio é sempre maior

No céu, além de nuvens
Há sexo, drogas & palavrões
As coisas mudam de nome
Mas continuam sendo religiões

No dia-a-dia da nossa aldeia
Há infelizes enfartados de informação
As coisas mudam de nome
Mas continuam sendo o que sempre serão

Você sabe o que eu quero dizer
Não tá escrito nos outdoors
Por mais que a gente grite
O silêncio é sempre maior

No ar da nossa aldeia
Há mais do que poluição
Há poucos que já foram
E muitos que nunca serão

As aranhas não tecem suas teias
Por loucura ou por paixão
Se o sangue ainda corre nas veias
É por pura falta de opção

Você sabe o que eu quero dizer
Não vale uma canção
Por mais que a gente cante
O silêncio é sempre maior

Você sabe o que eu quero dizer
Não cabe na canção
Por pura falta de opção
Púrpura é a cor do coração²⁹¹

²⁹¹ Engenheiros do Hawaii. Além dos outdoors. Álbum “A Revolta dos Dândis”. BMG, 1987.

A canção *Além dos outdoors* encontra-se no disco “Várias variáveis”, de 1987, que focaliza o sujeito na metrópole, inserido na globalização e em tudo o que ela pode oferecer, positiva ou negativamente: o niilismo, o pós-moderno, a tecnologia e a quantidade de informações a que ele está sujeito, a solidão e a angústia ligadas a uma sociedade vazia e superficial – cenário em que, em meio a tantas oportunidades, o sujeito é somente mais um no meio da multidão. Ela inicia-se com um código Morse, numa alusão a um pedido de socorro. O vocalista repete o título da canção algumas vezes, reiterando que o que pretende discutir vai além dos outdoors. Sua batida é agitada, com o contrabaixo bem marcado, em consonância com a bateria, ambos acelerados, como o caos das cidades. E, ao falar a palavra “silêncio”, quase ao término, ele grita, explicitando a solidão das metrópoles que ecoa por aí.

A canção mantém um diálogo e começa informando ao interlocutor que *No ar da nossa aldeia/ Há rádio, cinema e televisão*, ou seja, está em uma cidade conectada com os diversos meios de comunicação e entretenimento modernos, porém *o sangue só corre nas veias/ Por pura falta de opção*, evidenciando o desânimo desse sujeito, que acredita, ironicamente, que só lhe resta viver. Em *Você sabe o que eu quero dizer/ Não tá escrito nos outdoors/ Por mais que a gente grite/ O silêncio é sempre maior*, destaca que o mais importante não está exposto em outdoors, os problemas do cotidiano estão silenciados.

Entre os temas, verifica-se o impacto da tecnologia sobre a cidade (*No ar da nossa aldeia/ Há mais do que poluição*), pois a modernidade trouxe diversos empreendimentos, mas, em contrapartida, trouxe também o desgaste e a poluição de rios, do ar, a poluição sonora e a visual (outdoors).²⁹² As metrópoles passavam por inúmeras transformações sociais e espaciais, ligadas “por fluxos comunicacionais que instauram um duplo processo de fragmentação e recombinação, em todos os níveis”²⁹³. Logo, elas são multifacetadas e polifônicas, pois coexistem diversas culturas circulando nas cidades.

Há poucos que já foram/ E muitos que nunca serão, vive-se num mundo em que poucos são aqueles que se destacam, mundo esse que se diz cheio de oportunidades, que, no entanto, não são para a totalidade da população. Há na canção a ideia de um mundo global, interligado, numa espécie de tribos²⁹⁴ em que os sujeitos se reconhecem.

²⁹² SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

²⁹³ ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; TRACY, Kátia. **Noites nômades: espaço e subjetividade nas culturas jovens contemporâneas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003, p.29.

²⁹⁴ MAFFESOLI, Michel. **O tempo das tribos**. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

Se as tecnologias aceleraram as informações, divulgando opiniões, essas informações não estabeleceram relações mais intensas, pois *As coisas mudam de nome/ Mas continuam sendo o que sempre serão*. A opressão marca os sentimentos dos jovens, como a solidão, o desencanto frente aos problemas sociais, e eles vivem sufocados por simulacros. Os sujeitos históricos até podem dar conta disso, porém, acabam isolados no anonimato das cidades, mesmo estando em uma multidão, *O silêncio é sempre maior*.

Eu vivia esperando a vida aparecer no jornal nacional
 Com o olhar preso no vídeo
 Eu esperava o suicídio de algum boçal
 Você apareceu e disse:
 “Cara, eu prefiro outros canais”
 Você apareceu com sua cara em todos os comerciais

Eu ligo a TV, desligo a TV e ligo pra você
 Eu digo que consigo, mas não consigo te esquecer

Você aparecia em filmes classe C, em filmes tão banais
 Você aparecia e desaparecia e eu já não te via mais
 Eu te perseguia, mexendo na antena,
 Mudando o canal
 Você sempre fugia, não sentia pena
 Me deixava muito mal

Eu ligo a TV, desligo a TV e ligo pra você
 Eu digo que consigo, mas não consigo te esquecer

Eu preciso te ver, eu preciso te ver
 Eu preciso do teu sorriso
 Você sabe que eu preciso

Eu preciso te ver, eu preciso te ver
 Eu preciso do teu sorriso
 Você sabe que eu preciso²⁹⁵

A canção *Eu ligo pra você* está inserida no disco “Longe demais das capitais”, de 1986, e tem uma batida rápida, diminuindo um pouco durante o refrão, explicitando a angústia do narrador diante da espetacularização da violência, de um cotidiano dominado por conteúdos televisivos.

Os valores e padrões de consumo eram questionados (*Eu vivia esperando a vida aparecer no jornal nacional/ Com o olhar preso no vídeo/ Eu esperava o suicídio de algum boçal*). O telefone, que muitas vezes aproximava as pessoas, ao mesmo tempo gerava relações distanciadas, sem o toque ou o olhar, numa ânsia de ser lembrado por outrem. *Toda vez que*

²⁹⁵ Engenheiros do Hawaii. *Eu ligo pra você*. Álbum “Longe demais das capitais”. BMG, 1986.

toca o telefone/ Eu penso que é você, assim o sujeito explicita ansiedade em reatar o relacionamento amoroso.

O desespero do eu é grande, no entanto, ele usa o telefone para desabafar suas angústias (*Eu ligo a TV, desligo a TV e ligo pra você/ Eu digo que consigo, mas não consigo te esquecer*), confessando que não consegue viver sozinho. O sujeito tenta enfrentar a solidão com a TV, mas se dá conta de que ela não consegue atingir sua alma; passa a usar o telefone, porém, também percebe que ele não vai preenchê-lo. Então, vê que precisa do toque, precisa ver a pessoa.

Do mesmo modo, em outra canção o eu também tem esperança de acabar com sua solidão com uma ligação e resolver um relacionamento mal-acabado:

Toda vez que toca o telefone
Eu penso que é você
Toda noite de insônia
Eu penso em te escrever

Pra dizer
Que o teu silêncio me agride
E não me agrada
Ser um calendário do ano passado

Pra dizer
Que teu crime me cansa
E não compensa
Entrar na dança depois que a música parou

Toda vez que toca o telefone
Eu penso que é você
Toda noite de insônia
Eu penso em te escrever

Escrever uma carta definitiva
Que não dê alternativa pra quem lê

Te chamar de carta fora do baralho
Descartar, embaralhar você
E fazer você voltar

Ao tempo em que nada nos dividia
Havia um motivo pra tudo
Tudo era motivo pra mais
Era perfeita simetria
Éramos duas metades
Iguais

Teu maior defeito
Talvez seja a perfeição
Tuas virtudes
Talvez não tenham solução

Então pega o telefone ou um avião
Deixa de lado os compromissos marcados
Perdoa o que puder ser perdoado
Esquece o que não tiver perdão

E vamos voltar
Àquele lugar
Vamos voltar

Ao tempo em que nada nos dividia
Havia um motivo pra tudo
Tudo era motivo pra mais
Era perfeita simetria
Éramos duas metades
Iguais

Vamos voltar
Vamos voltar
Vamos voltar
Vamos voltar

Ao tempo em que nada nos dividia
Havia um motivo pra tudo
Tudo era motivo pra mais
Era perfeita simetria
Éramos duas metades
Iguais²⁹⁶

A canção *Perfeita simetria* está no disco “O Papa é Pop”, de 1990, tem exatamente a mesma melodia de *O Papa é Pop*²⁹⁷, só se diferenciando pela letra. O narrador estabelece um diálogo sobre o que sente, chegando a gritar pedindo para voltar com a amada. Ele deseja resolver a situação, pois não lhe agrada *Ser um calendário do ano passado*, não quer ser tratado como um objeto obsoleto, por isso essa ansiedade quando toca o telefone. Ao mesmo tempo que ele pretende resolver a situação, também quer reatar o relacionamento da forma como era antes, *Escrever uma carta definitiva/ Que não dê alternativa pra quem lê/ Te chamar de carta fora do baralho/ Descartar, embaralhar você*, deixar a pessoa confusa a ponto de fazê-la voltar *Ao tempo em que nada nos dividia/ Havia um motivo pra tudo/ Tudo era motivo pra mais/ Era perfeita simetria/ Éramos duas metades/ Iguais*.

²⁹⁶ Engenheiros do Hawaii. *Perfeita simetria*. Álbum “O Papa é Pop”. BMG, 1986.

²⁹⁷ Engenheiros do Hawaii. *O Papa é Pop*. Álbum “O Papa é Pop”. BMG, 1990.

Ele aceita os defeitos e as virtudes da pessoa amada (*Teu maior defeito/ Talvez seja a perfeição/ Tuas virtudes/ Talvez não tenham solução*), e ordena: *Então pega o telefone ou um avião/ Deixa de lado os compromissos marcados/ Perdoa o que puder ser perdoado/ Esquece o que não tiver perdão*, pedindo para esquecer o passado e voltar. A ideia de pegar o avião evidencia a distância entre os dois, e tanto a ligação telefônica quanto a viagem de avião pode acalmar o coração do narrador.

Corrida pra vender cigarro
Cigarro pra vender remédio
Remédio pra curar a tosse
Tossir, cuspir, jogar pra fora

Corrida pra vender os carros
Pneu, cerveja e gasolina
Cabeça pra usar boné
E professar a fé de quem patrocina

Eles querem te vender
Eles querem te comprar
Querem te matar (a sede)
Eles querem te sedar

Quem são eles?
Quem eles pensam que são?

Corrida contra o relógio
Silicone contra a gravidade
Dedo no gatilho, velocidade
Quem mente antes diz a verdade

Satisfação garantida
Obsolescência programada
Eles ganham a corrida
Antes mesmo da largada

Eles querem te vender
Eles querem te comprar
Querem te matar (de rir)
Querem te fazer chorar

Quem são eles?
Quem eles pensam que são?

Vender, compra, vender os olhos
Jogar a rede... contra a parede
Querem te deixar com sede
Não querem te deixar pensar
Quem são eles?
Quem eles pensam que são?²⁹⁸

²⁹⁸ Engenheiros do Hawaii. 3ª do plural. Álbum “Surfando Karmas & DNA”. Universal, 2002.

A canção *3ª do Plural* está no disco “Surfando Karmas & DNA”, de 2002, e discute questões como mercado, consumo e tecnologia. Ela tem uma marcação rápida, assim como a tecnologia e a velocidade com que produtos são postos no mercado, além do questionamento de quem seriam *eles* (a 3ª do plural). O narrador faz um jogo com a gramática para dizer sobre quem ele iria cantar, questionando quem são essas pessoas que estão no comando da produção da tecnologia e do mercado.

A letra se inicia com uma crítica ao consumismo, em *Corrida pra vender cigarro/ Cigarro pra vender remédio/ Remédio pra curar a tosse/ Tossir, cuspir, jogar pra fora*, remetendo às campanhas de cigarro que durante anos dominavam o horário nobre, divulgando padrões de beleza, de prestígio e ocultando os males do cigarro. Para além do lucro das indústrias, denuncia os ganhos das farmacêuticas. O mesmo mote – o lucro – é o que move todas as indústrias, alimentícia, automobilística, fonográfica, vestuário, entre outras. Vive-se numa sociedade em que se busca ter sempre mais, o sujeito só se reconhece e se encontra dentro da sociedade a partir do que consome, afinal,

Agora os indivíduos não serão mais avaliados por suas qualidades mais pessoais ou pelas diferenças que tornam única a sua personalidade. Não há tempo nem espaço para isso. Nessas grandes metrópoles em rápido crescimento, todos vieram de algum outro lugar; portanto, praticamente ninguém conhece ninguém, cada qual tem uma história à parte, e são tantos e estão todos o tempo todo tão ocupados, que a forma prática de identificar e conhecer os outros é a mais rápida e direta: pela maneira como se vestem, pelos objetos simbólicos que exibem, pelo modo e pelo tom com que falam, pelo seu jeito de se comportar.²⁹⁹

Por isso a corrida. Do mesmo jeito que ela existe para vender, ela também está no consumidor, que deseja ter aquilo de qualquer forma. Mesmo que não faça uso efetivo daquele bem de consumo, necessita ser reconhecido pelo que ele tem, e não por suas características inatas, sua cultura ou sua intelectualidade.

A TV transformou-se em uma forma de interação social pelas suas funções comunicativas³⁰⁰, preenchendo falsamente o vazio. Em *Cabeça pra usar boné/ E professar a fé de quem patrocina*, nota-se crítica à propaganda, aos jogos do capital, ao domínio da necessidade de consumir.

²⁹⁹ SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa**. São Paulo: Companhia das letras, 2001, p.63.

³⁰⁰ WILLIAMS, R. **Television: technology and cultural form**. London and New York: Routledge, 2003.

Na segunda parte da música aparece a questão dos tempos do cotidiano, da corrida diária contra o relógio, da disparada do consumo, da concorrência. A busca por ações para deter o envelhecimento e ter o corpo perfeito (*Silicone contra gravidade*), o marketing da beleza. Mais adiante, é usado o termo “obsolescência programada”³⁰¹, isto é, quando um produto é feito para durar pouco e se descarta o anterior, produzindo lixo ambiental e social:

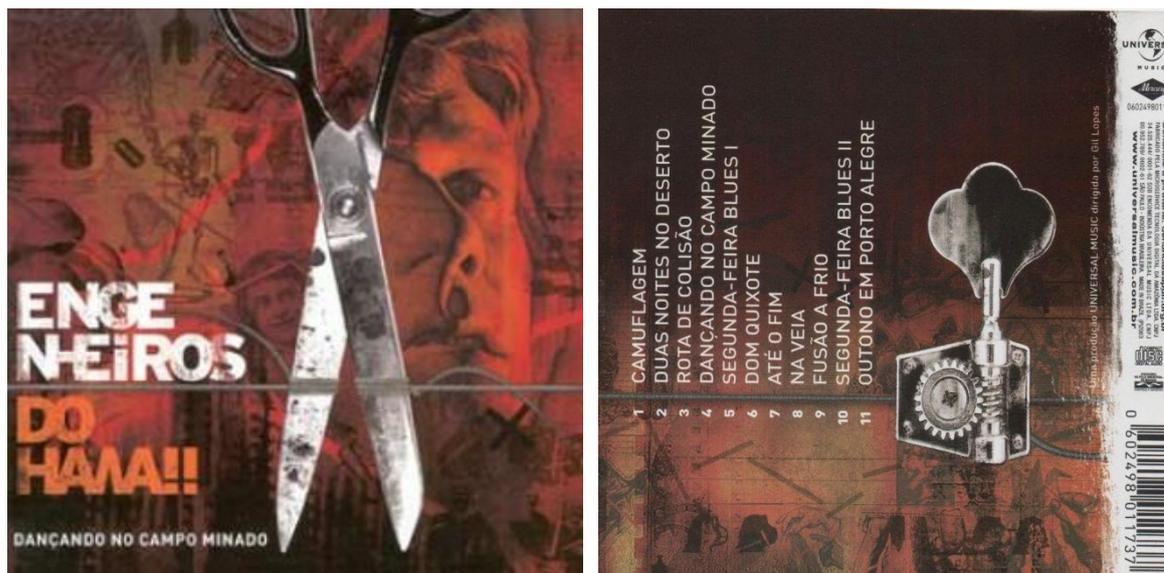
A força da sedução das novas técnicas publicitárias explorou até o limite as técnicas comunicacionais, intensificando sua capacidade de gerar apelos sensuais e sensoriais, associados a fantasias que envolvem desejos de poder, posse, preponderância, energia, vitalidade, saúde, beleza e juventude eterna. Todas essas projeções, por mais aberrantes e inverossímeis, a publicidade sugere que podem ser atingidas na proporção direta do poder de consumo de cada um e na proporção inversa dos limites de seu crédito bancário.³⁰²

A música termina reiterando o que já havia sido dito, *Vender, comprar, vender os olhos*, o consumidor adquire e se sente em paz com seu produto, enquanto a indústria lucra, porém, *Não querem te deixar pensar*, no sentido de que, se os sujeitos pararem para analisar se precisam mesmo dos produtos, talvez percebam que o consumo desenfreado não é imprescindível. Além disso, o fato de as pessoas se sentirem solitárias nos centros urbanos, terem relações sem profundidade, ajuda para que procurem no consumo algo para nutrir a falta de contato humano, de amizades.

Nas canções dos Engenheiros do Hawaii é possível observar diversas relações com as tecnologias, desde as mais comuns, como o telefone, até as mais sofisticadas, como sondas e radares. Destacava-se o vínculo dos jovens com a tecnologia, bem como ambiguidades: a tecnologia que salva, cuida das doenças, e a tecnologia da destruição (bombas e armas químicas), que dizima populações nas guerras travadas. A questão tecnológica torna-se uma constante na obra do grupo, principalmente nos discos “Surfando Karmas & DNA” e “Dançando no campo minado”, em que passam a tratar sobre diversos aspectos dessa evolução, tanto dos positivos quanto dos negativos.

³⁰¹ Cosima Danneritzer (Dir.). **La historia secreta de la obsolescencia programada**. Documentário (1h17min). Espanha/França, 2011.

³⁰² SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI: no loop da montanha-russa**. São Paulo: Companhia das letras, 2001, p.47.



Figuras 13 e 14 - Capa e contracapa do disco “Dançando no campo minado”, Engenheiros do Hawaii - Universal, 2003.³⁰³

O disco “Dançando no campo minado” discute as questões da guerra, que já vinham sendo colocadas nas canções das décadas anteriores e que, nessa obra, vieram com mais veemência, ao abordar o aprofundar de conflito. Em 2001 o ataque às Torres Gêmeas nos Estados Unidos gerou conflitos armados no Afeganistão e agressões ao Iraque, que, a princípio, seriam para investigar a produção de armas químicas e biológicas no país, mas mesmo com a confirmação da ausência desses artefatos os Estados Unidos atacaram o país.

Em meio a esses acontecimentos globais, Humberto Gessinger enfrentou uma situação com bomba em frente ao hotel em que estava hospedado no Rio de Janeiro, ampliando a sensação de vulnerabilidade, seja num país onde se vive uma guerra com tanques, bombas, fuzis, seja num país em que o narcotráfico e o conflito entre traficantes e a polícia geram o perigo de ser morto por balas perdidas, bombas e outras violências generalizadas nas grandes cidades.

Estávamos no estúdio gravando Dançando no Campo Minado quando Bush filho abriu a temporada de caça a Saddam Hussein. O Rio, em paralelo, estava vivendo mais um capítulo de sua guerrilha particular. Numa madrugada, depois de horas no estúdio, eu estava deitado no hotel, com o fone a mil, conferindo o que tínhamos gravado. Ouvi um som grave, estranho, pensei que fosse erro de mixagem. Segundos

³⁰³ Produzido por Gil Lopes; Direção artística: Ricardo Moreira; Concepção e direção musical de Humberto Gessinger; Ilustrações: Luis Trimano; Fotos: Maurício Valadares; Projeto Gráfico: Pós Imagem Design; Designers: Nako e Paulo Caetano; Direção de arte: Ricardo Leite; Coordenação gráfica: Gê Alves Pinto e Geysa Adnet.

depois, um cheiro de pólvora invadiu o quarto. Fui pra sacada e vi os porteiros de todos os prédios da redondeza correndo para a esquina onde ficava o hotel, no Leblon. Ali embaixo, haviam jogado uma bomba. Um atentado. Horas depois, chegou uma viatura. No dia seguinte, no jornal, poucas linhas.³⁰⁴

A capa do disco apresenta diversas imagens, que, ligadas às canções, como em todos os álbuns do grupo, conversam entre si. As imagens estão sobrepostas umas às outras, num colorido que remete à canção *Cidade em chamas*, do disco “Ouça o que eu digo: não ouça ninguém”, como se fosse num campo de guerra em que há chamas das explosões, pessoas perdidas, mortas ao redor.

Entre as imagens há uma fotografia de Humberto Gessinger, que tem um tom desconfiado em sua feição; instrumentos que ferem, uma tesoura que, ao invés de cortar o fio que está ali presente, é contida por ele – uma corda de instrumento musical –, que não se deixa cortar; o rosto de uma jovem com expressão assustadora. Vê-se ainda o campo minado, esqueletos, uma mão que está sendo cortada por duas tesouras, homens rindo ao fundo, lâmina de barbear, entre outros elementos representando o caos de um cenário de fim de mundo, de guerra. Na contracapa também há um mosaico de imagens, mãos fazendo origamis sendo cortadas por tesouras, a corda do instrumento passando atrás da tarraxa que se liga à capa, ao impedir o corte da tesoura.

O disco é o menor em duração do grupo, com apenas 31 minutos, causando a impressão de urgência, como se ele todo fosse uma música só, como se não houvesse mais tempo para se ouvir mais. Traz questões existencialistas e o desânimo niilista ainda presente. Foi a última obra dos Engenheiros do Hawaii em estúdio, sendo as outras obras gravadas ao vivo, com canções consagradas e pouco material inédito.

O disco, além de relatar conflitos existentes entre a guerra e a tecnologia, pede a volta de ideais, para que haja uma saída em meio a tanto caos. Verificam-se ainda alusões que estiveram presentes durante as duas décadas de formação da banda, como Hermann Hesse, Sartre, Pink Floyd, entre outras. As canções apresentam tom desesperançado, cru, em um mundo tecnológico que poderia ter avançado em alguns quesitos, mas continua com os mesmos velhos hábitos.

³⁰⁴ GESSINGER, Humberto. **Pra Ser Sincero**: 123 variações sobre um mesmo tema. Caxias do Sul: Belas-Letras, 2010, p.132.

A tecnologia e os meios de comunicação agem sobre a arquitetura das cidades e as experiências urbanas, produzindo sensibilidades diferenciadas e provocando alterações nas sentimentalidades dos jovens, pois as relações foram se tornando mais rápidas, assim como a tecnologia, que passou a produzir cada vez mais e com maior velocidade, tornando aquilo que é vendido num dia, obsoleto em outro. Um exemplo disso, e que fez parte do cotidiano dos jovens roqueiros (e dos não roqueiros, mas que gostavam de ouvir música), estava na forma de recepção das canções, havia os discos de vinil e, depois, em conjunto com eles, as fitas k7, que possibilitavam a esses jovens fazer compilações de suas canções favoritas, presentear amigos, afetos e até sair na rua ouvindo as músicas preferidas com um walkman, mais tarde substituídos pelos CDs e os chamados discman.³⁰⁵

Com as tecnologias de comunicação e da informação e os meios de transporte, as metrópoles tornaram-se indeterminadas, pois

Os ritmos intensos e velozes que impulsionam a vida cotidiana nos impelem a circular, a estar constantemente de passagem pelos diversos espaços e lugares da cidade, promovendo uma diluição de possíveis vínculos com estes diversos lugares.³⁰⁶

Com a desestabilização de valores e modelos que eram tidos como absolutos, as antigas verdades passaram a ser questionadas em diversos momentos pelos jovens, assim como por instituições como a família, a Igreja e o Estado, pois “O ‘modo certo’, uma vez unitário e indivisível, começa a dividir-se em ‘economicamente sensato’, ‘esteticamente agradável’, ‘moralmente apropriado’. As ações podem ser certas num sentido e erradas noutra”³⁰⁷.

As mudanças aceleradas na cidade trouxeram a comunicação dinâmica, aproximando diversas culturas, pessoas, conhecimentos, porém, as pessoas estão cada vez mais solitárias e individualistas.

³⁰⁵ Dos CDs passou-se para as músicas digitais, em diversos formatos e tamanhos, sendo o mais conhecido o mp3, e essas mídias podem ser tocadas em diversos aparelhos, como celulares, rádios, TVs etc. O CD e o disco não deixaram de existir, pois ainda há quem os consome, porém a maioria opta por essas mídias digitais pela sua praticidade e pela qualidade do som, assim como aqueles que não conhecem (por terem nascido em outra geração) e aqueles que não se reconhecessem mais nesse tipo de veículo.

³⁰⁶ HADLER, Maria Sílvia Duarte. Cidade, memórias e sensibilidades. **Resgate** - Revista Interdisciplinar de Cultura. Campinas, v. XXIII, n. 29, jan./jun. 2015, p.81-94.

³⁰⁷ BAUMAN, Zygmunt. **Ética pós-moderna**. Tradução de João Rezende Costa. 2ª. ed. São Paulo: Paulus, 2003, p.9.

Muito prazer, meu nome é otário
 Vindo de outros tempos mas sempre no horário
 Peixe fora d'água, borboletas no aquário
 Muito prazer, meu nome é otário
 Na ponta dos cascos e fora do páreo
 Puro-sangue puxando carroça

Um prazer cada vez mais raro
 Aerodinâmica num tanque de guerra
 Vaidades que a terra um dia há de comer
 Às de espadas fora do baralho
 Grandes negócios, pequeno empresário
 Muito prazer me chamam de otário

Por amor às causas perdidas
 Tudo bem, até pode ser
 Que os dragões sejam moinhos de vento
 Tudo bem, seja o que for
 Seja por amor às causas perdidas

Por amor às causas perdidas
 Tudo bem, até pode ser
 Que os dragões sejam moinhos de vento
 Muito prazer, ao seu dispor
 Se for por amor às causas perdidas
 Por amor às causas perdidas³⁰⁸

A canção *Dom Quixote* encontra-se no disco “Dançando no campo minado”, de 2003, tem cunho niilista, explicitando desencanto, desalento. Faz alusão a *Dom Quixote de la Mancha*, obra de Miguel de Cervantes que trata do personagem homônimo, que leu diversos romances de cavalaria e saía em suas batalhas com seu escudeiro Sancho Pança, tentando pregar a justiça e o bem às pessoas, porém, acabou tornando-se motivo de riso por onde passava.

A canção traz um sujeito que se sente fora do contexto em que vive, seja pela condição política ou social, um *Peixe fora d'água, borboletas no aquário*. Em *Muito prazer, meu nome é otário/ Na ponta dos cascos e fora do páreo*, vem o sentimento de insatisfação e anseio diante da sociedade, que tem valores invertidos, *Puro-sangue puxando carroça*.

Um prazer cada vez mais raro/ Aerodinâmica num tanque de guerra/ Vaidades que a terra um dia há de comer denota um mundo em que a sociedade é *high tech*, mas usa desse avanço para a guerra, além da falta de humanidade entre as pessoas, que passam a dar mais valor a coisas materiais e às suas *Vaidades que a terra um dia há de comer*. Essas relações

³⁰⁸ Engenheiros do Hawaii. *Dom Quixote*. Álbum “Dançando no campo minado”. Universal, 2003.

geram uma juventude confusa, que se vê sem ter para onde ir, sem referencial, sem ter no que acreditar.

Em *Por amor às causas perdidas/ Tudo bem, até pode ser/ Que os dragões sejam moinhos de vento*, assim como Dom Quixote³⁰⁹, o narrador percebe que a sociedade que o rodeia precisa de mudanças e, assim como Dom Quixote acreditava que era um cavaleiro medieval e travava batalhas, tem a necessidade de sonhar e agarrar-se aos seus ideais, mesmo que utópicos, por amor às causas perdidas.

Foto de satélite, visão de raio-X
Cães farejadores, detectores de metal
Currículo escolar, teste de QI
Previsões do tempo no telejornal
Não captarão, não, não, não captarão

Capas de revista, lista de “dez mais”
Grampo telefônico, malha fina
A lei da selva e dos tribunais
Leitura de mãos, regressão a outras vidas
Não captarão, não, não, não captarão

Sem soar o alarme, sem fazer alarde
Vai passar batido, despercebido
Talvez até já tenha acontecido

Sondas e radares não captarão
Revisores ortográficos também não
Pesquisa de opinião, câmera escondida
Os caras ligados se atrasarão
Não captarão, não, não, não captarão

Sem soar o alarme, sem fazer alarde
Vai passar batido, despercebido
Talvez até já tenha acontecido

Sem soar o alarme, sem fazer alarde
Sem bater na porta, sem mandar aviso
Sem passar recibo, sem hora certa
Vai passar batido, despercebido
Talvez até já tenha acontecido³¹⁰

A canção *Camuflagem* encontra-se no disco “Dançando no campo minado”, de 2003, álbum que discute questões como tecnologia, falta de idealismo, solidão, niilismo, entre

³⁰⁹ Em seus devaneios, Dom Quixote enfrentava monstros, que na verdade eram objetos, dragões que eram moinhos de vento, ele era considerado louco por achar que conseguiria livrar o mundo das injustiças presentes na sociedade.

³¹⁰ Engenheiros do Hawaii. *Camuflagem*. Álbum “Dançando no campo minado”. Universal, 2003.

outros temas. Ela tem uma explosão melódica durante a maior parte de sua execução, a guitarra é tocada rapidamente, numa demonstração da velocidade da tecnologia. Trata do tema da tecnologia e suas falhas diante de ataques terroristas (*Foto de satélite, visão de raio-X/ Cães farejadores, detectores de metal/ Currículo escolar, teste de QI/ Previsões do tempo no telejornal/ Não captarão, não, não, não captarão*). A ideia é que, quando um ataque está por vir, ele acontecerá independentemente da presença de tecnologia e da informação que se tenha. Muitas vezes o ataque não está relacionado a bombas, podem ser vírus que vão se espalhando aos poucos e se tornam epidemias, vindo *Sem soar o alarme, sem fazer alarde/ [...] Vai passar batido, despercebido/ Talvez até já tenha acontecido*.

Na canção, o grupo enumera diversos artefatos tecnológicos, como fotos de satélite, detectores de metal, grampo telefônico, sondas e radares, assim como outros recursos fora da tecnologia, como currículo escolar, teste de QI, leitura de mãos, regressão a outras vidas, reiterando a ideia de que, se um ataque está por vir, ele virá, estando todas as nações sujeitas a esse tipo de conflito.

A tecnologia está associada a negócios, deixando a sociedade a mercê de relações comerciais e tendo como escolha aquilo que coloca no mercado. No Brasil dos anos 1990, o jovem passou a conviver mais com a tecnologia da informação e da comunicação. A possibilidade de mundos que surgiam, a difusão do computador e da internet levaram esses jovens a conhecer outros universos e a ter acesso a informações, assim como novas formas de socialização e cultura. Tem-se a denominada cibercultura³¹¹, que vem da combinação da informática com a imprensa, a televisão, o cinema, os jogos, entre outros.

O efeito das mídias tais como a internet e a realidade virtual entre outras, é potencializar as comunicações descentralizadas e multiplicar os tipos de realidade que encontramos na sociedade. Toda a variedade de práticas inclusas na comunicação via redes [...] constituem um sujeito múltiplo, instável, mutável, difuso e fragmentado, enfim, uma constituição inacabada, sempre em projeto.³¹²

Essa complexidade na comunicação/tecnologia faz com que as culturas tornem-se desterritorializadas, fronteiriças e fluidas.³¹³ Como consequência, a juventude, além de experienciar isso, também leva para as suas relações pessoais, muitas vezes sem saber lidar

³¹¹ LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2009.

³¹² SANTAELLA, Lucia. **Cultura e artes do pós-humano**. São Paulo: Paulus, 2003, p.128.

³¹³ GARCÍA CANCLINI, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

com essa situação, pois, com relações que se tornaram “líquidas”³¹⁴, é difícil para o jovem se estabelecer nesse contexto, causando o desencanto, não pertencimento, angústia e a incerteza:

Ninguém sabe como serão os filhos deste casamento
Indústria da informação + indústria do entretenimento

Promessas de fusão a frio, desvio de comportamento
Indústria da informação + indústria do entretenimento
Ninguém sabe como serão os filhos deste casamento
Indústria da informação + indústria do entretenimento

Promessas de fusão a frio, diversão e conhecimento
A única escolha que temos é a forma de pagamento

Em doses homeopáticas, em escala industrial
Tudo acaba em samba, é sempre carnaval
Tudo acaba em sombras, é sempre vendaval
Em doses homeopáticas, em escala industrial
Tudo acaba em samba, é sempre carnaval

Tudo acaba em samba, é sempre carnaval
Tudo acaba em sombras, é sempre vendaval
Em doses homeopáticas, em escala industrial

A canção *Fusão a frio* está no disco “Dançando no campo minado” e faz crítica ao desenvolvimento tecnológico “alinhado à mercantilização da vida e das escolhas individuais”³¹⁵. A canção inicia-se com um sintetizador, trazendo o uso da tecnologia; a voz calma do narrador vem numa espécie de questionamento de como será a fusão da indústria da informação com a do entretenimento. Logo após, ela se torna rápida, com guitarra, contrabaixo e bateria, com momentos em que o sintetizador de som aparece.

A composição começa especulando como será a junção da indústria da informação com a do entretenimento (*Ninguém sabe como serão os filhos deste casamento/ Indústria da informação + indústria do entretenimento*). O sujeito vê-se em um simulacro, já que a tecnologia faz e refaz tudo a seu jeito, transformando a vida em espetáculo. E, no decurso dele, existe a possibilidade da junção de culturas diferentes dentro do consumo, conjuntura em que *A única escolha que temos é a forma de pagamento*.

³¹⁴ BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

³¹⁵ MORI, Rafael Cava. Sentir com a inteligência, pensar com a emoção: ciência e tecnologia em canções de Humberto Gessinger. **História, Ciências, Saúde - Manguinhos**. Rio de Janeiro, v. 22, n. 3, p.743-760, 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0104-59702015000300743&script=sci_abstract&tlng=pt>. Acesso em 10/06/2018.

Em seu refrão, faz alusão ao ditado popular “tudo acaba em pizza”, ao cantar *Tudo acaba em samba, é sempre carnaval*. Não adianta lutar contra essa quantidade de imposições, pois nada irá mudar, continuará da mesma forma, seja *Em doses homeopáticas, em escala industrial/ Tudo acaba em samba, é sempre carnaval*.

A modernização das metrópoles, que trouxe tecnologia de ponta para meios de comunicação cada vez melhores e mais velozes, tornou o acesso a diversas informações mais fácil, inclusive na tentativa de manter mais de perto as relações, como no caso do telefone e da internet. Porém, os sujeitos estão cada vez mais vazios e solitários, as relações tornaram-se passageiras e a busca por bens de consumo passou a ser incessante na vida – a corrida para sempre ter aquilo se vende. E, tendo em vista que o jovem está em formação, ele vai buscar elementos para compor aquilo que pode perfazê-lo, no caso da juventude roqueira, vai buscar ter uma guitarra, andar de acordo com o visual de sua tribo – que ele acredita ser a correta para ele. Porém, é difícil se encontrar nessa *terra de gigantes*, em que as relações, a moda e as oportunidades mudam o tempo todo, assim como suas opções de escolha.

Ao longo deste capítulo, a partir das canções do grupo, procurou-se analisar questões que envolviam a juventude, suas ideias e angústias, problematizando temas como o álcool, o cigarro, sentimentalidades e a tecnologia, evidenciando a importância do rock brasileiro e do grupo estudado nos estudos sobre juventude, cidade e suas representações.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

As canções produzidas nos anos 1980 – o rock desse período – são uma profícua fonte para estudos de diferentes temáticas, como juventude, cotidiano e metrópoles. As bandas explicitam a sociedade da época, seus valores, críticas sociais, entre outras questões. Contudo, são ainda poucas as pesquisas que se debruçaram nas canções dos Engenheiros do Hawaii, sendo sua maioria artigos e dissertações em outras áreas do conhecimento, o que abre possibilidades de estudo na área da História.

Para a realização da pesquisa foi preciso estabelecer recortes temáticos, pois a produção musical dos Engenheiros do Hawaii é vasta e abarca diversos assuntos. Foi priorizado o eixo temático que abrange a cidade e a juventude, tendo o cuidado de considerar que a canção não pode somente ser uma junção da poesia com a música, mas sim uma associação, aumentando o desafio da análise das canções eleitas.

A partir da escolha dos temas, foram selecionadas as canções que trazem representações das cidades e abordam as sentimentalidades e sensibilidades urbanas, levando em consideração letra e música, além das capas dos discos, que dialogam com as composições inseridas neles.

Os Engenheiros do Hawaii fizeram em suas canções crônicas do cotidiano juvenil e abordaram o hedonismo, o individualismo e o sentimento crítico diante do cenário histórico da época, marcado pela violência e por injustiças sociais dentro das metrópoles, influenciando o comportamento dos seus moradores, trazendo novas versões sobre elas e as experiências da noite, da tecnologia, vícios, entre outros.

O grupo, como cronista de seu tempo, tinha uma proposta política e buscava a conscientização dos jovens, no sentido de esclarecer a eles determinadas questões através da crítica social e política. A maioria das canções apresenta um discurso de denúncia e uma preocupação pedagógica, de que as canções despertassem os jovens para o seu cotidiano, tanto para entendimento quanto para que houvesse o desejo de mudança.

Os anos estudados (1985-2003) foram marcados por paradoxos, hibridismos, subjetividades e histórias que levaram a uma reflexão acerca do homem contemporâneo, sua complexidade e fragmentação e ao entendimento de particularidades da juventude roqueira, da sociedade e seus desdobramentos.

Nesta pesquisa buscou-se trazer contribuições à análise da juventude e do rock brasileiro dos anos 1980 ao analisar canções, entrevistas, capas de discos e sonoridades, pois as canções dos Engenheiros do Hawaii possibilitam uma reflexão acerca do cotidiano juvenil

urbano durante os anos estudados (1985-2003), trazendo a cidade como palco de tensões, conflitos, subjetividades e sensibilidades, observando o existencialismo, a solidão, as figuras do dândi e do flâneur, o desalento e problemáticas dos sujeitos nas metrópoles.

Como o grupo teve sua carreira voltada para os jovens, foi imprescindível discutir o rock e seus desdobramentos, como ocorreu a construção do cenário roqueiro brasileiro e, em particular, em Porto Alegre, além de questões mercadológicas³¹⁶ acerca do ritmo, sendo possível perceber que o grupo teve liberdade dentro da gravadora para escolha das canções dos discos e das artes de suas capas.

A pesquisa teve o desafio de analisar a obra do grupo e notou-se que houve variações melódicas ao longo da carreira – embora o foco do estudo estivesse nas letras das canções, buscou-se examinar também as sonoridades, que em muito conversam com as canções e as ideias contidas nelas. Porém, quanto às temáticas, os Engenheiros do Hawaii mantiveram-se fiéis aos seus objetivos de observar a cidade, os sujeitos e seus desdobramentos.

Com a pesquisa foi possível observar o questionamento da sociedade através das letras, principalmente das composições sobre a cidade, pois o sujeito cidadão apresenta sentimentos dualistas pela metrópole, como o amor e o ódio, a sensação de pertencer e não pertencer a ela, a de sujeição e ojeriza a ela. Assim, há a figura do flâneur, que com seu olhar cotejou a cidade, seus sabores e dissabores, demonstrando suas transformações e o que isso acarreta para o sujeito que vive dentro dessa “âncora de emoções”³¹⁷.

Com relação à análise da obra, a pesquisa dialogou mais com as letras e as imagens das capas do que com suas melodias. Assim, fazem-se necessárias novas interpretações sobre a banda. Além disso, mesmo tendo pesquisado todos os trabalhos do grupo, a dissertação não abordou todos os seus temas, abrindo perspectivas para outras análises, interpretações e questionamentos. Portanto, os temas não foram esgotados, existem temáticas que poderão ser observadas, possibilitando novas pesquisas e debates acerca das canções, como sobre a questão do amor, a filosofia presente nas canções e as intertextualidades.

Com as mudanças engendradas na contemporaneidade, tem-se a transformação das instituições, a perda de verdades universais, a fragmentação dos sujeitos e a tecnologia ascendente. As certezas absolutas, como de que estando inserido na sociedade o sujeito

³¹⁶ DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz:** indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

³¹⁷ MATOS, Maria Izilda Santos de. **Âncora de Emoções:** corpos, subjetividades e sensibilidades. Bauru - SP: Edusc, 2005.

poderia escolher determinados caminhos, e o que lhe era inabalável e estável agora o leva a dúvidas e incertezas, quando sensibilidades puderam ser encontradas nas canções do grupo.

Por fim, depois da interpretação das canções e da escrita da dissertação, pode-se ratificar a importância de entender a juventude roqueira, a cidade e essa geração inserida numa sociedade “líquida”³¹⁸, em que aquilo que se acreditava como certo “desmanchou-se”³¹⁹, deixando nos sujeitos a sensação de perdidos e as incertezas do jovem em formação, suas perspectivas numa sociedade fragmentada, com valores incertos e individualistas marcando as gerações.

³¹⁸ BAUMAN, Zygmunt. **Amor líquido**: sobre a fragilidade dos laços humanos. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

³¹⁹ BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar**: a aventura da modernidade. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

FONTES E BIBLIOGRAFIA

ABRAMO, Helena Wendell. **Cenas juvenis**. São Paulo: Página Aberta, 1994.

AGUIAR, Joaquim Alves de. **Música Popular e Indústria Cultural**. Dissertação (Mestrado em Teoria Literária), Instituto do Estudo de Linguagem da Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas - SP, 1989.

ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80**. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002.

ALMEIDA, Maria Isabel Mendes de; TRACY, Kátia. **Noites Nômades: espaço e subjetividade nas culturas jovens contemporâneas**. Rio de Janeiro: Rocco, 2003.

_____; EUGÊNIO, Fernanda (Orgs.). **Culturas jovens: novos mapas do afeto**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editores, 2006.

ALMEIDA, Gustavo Balbuena. Os branquelos do fim do mapa: Humberto Gessinger e a afirmação da identidade gaúcha. **Anais do I Congresso Internacional de Estudos do Rock**. Cascavel - PR, 2013.

ALMEIDA, Manoel Donato de. **Neoliberalismo, privatização e desemprego no Brasil (1980 - 1998)**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), IFCH, UNICAMP, Campinas, 2009.

ALVIM, Rosilene; QUEIROZ, Teresa; FERREIRA JÚNIOR, Edísio (Orgs.). **Jovens e juventude**. João Pessoa: Editora Universitária, 2005.

ANDRADE, Carlos Drummond. **A rosa do Povo**. São Paulo: Cia das Letras, 2012.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém**. Um relato sobre a banalidade do mal. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ASCENÇÃO, Andréa. **Ultraje a Rigor – Nós vamos invadir sua praia**. Caxias do Sul: Belas Letras, 2011.

AVELINO, Yvone Dias. A construção de uma realidade: Cidade, História e Literatura. **Cordis: Revista Eletrônica de História Social da Cidade**. São Paulo, v. 1, p.7-32, 2013.

_____; MONTEIRO, A. A.; GOMES, Edgar da Silva (Orgs.). **Tecituras das Cidades: História, Memória e Religião**. Jundiaí - SP: Paco Editorial, 2017.

AVILA, Alisson; BASTOS, Cristiano; MÜLLER, Eduardo. **Gauleses irreduzíveis: casos e atitudes do rock gaúcho**. Porto Alegre: Sagra Luzzatto, 2001.

BARBERO, Jesús Martim. **Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia**. 4ª.ed. Rio de Janeiro: Editoria UFRJ, 2006.

BAUMAN, Zygmunt. **Ética pós-moderna**. Tradução de João Rezende Costa. 2ª. ed. São Paulo: Paulus, 2003.

_____. **Amor líquido: sobre a fragilidade dos laços humanos**. Tradução de Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2004.

_____. **Confiança e medo na cidade**. Tradução de Eliana Aguiar. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2009.

BENJAMIN, Walter. **Obras escolhidas III: Charles Baudelaire um lírico no auge do capitalismo**. 3ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BERMAN, Marshall. **Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade**. Tradução de Carlos Felipe Moisés. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BORBA, G. S.; PINTO, C.; SILVEIRA, F.; CORREA, T.; BERNARDES, I.; BORBA, M. (Orgs.). **Fragmentos de memória do rock gaúcho**. 1ª. ed. São Leopoldo: Unisinos, 2014.

BOTELHO, Denilson (Org.). **História e Cultura Urbana: A Cidade como arena de conflitos**. Rio de Janeiro: Multifoco/Edufpi, 2015.

BRANDÃO, Antônio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos Culturais da Juventude**. 2ª. ed. São Paulo: Moderna, 2004.

BRANDINI, Valéria. **Cenários do Rock: mercado produção e tendências**. São Paulo: Olho d'Água, 2004.

BRESCIANI, Maria Stella Martins (Org.). **Imagens da cidade: séculos XIX e XX**. São Paulo: ANPUH, Marco Zero, FAPESP, 1994.

BURKE, Peter. **Hibridismo Cultural**. 3ª. ed. Tradução de Leila Souza Mendes. Rio Grande do Sul: Usininos, 2009.

CALADO, Carlos. **A divina comédia dos Mutantes**. São Paulo: 34, 1995.

CALDEIRA, Teresa Pires do Rio. **Cidade de muros: crime, segregação e cidadania em São Paulo**. Tradução de Frank de Oliveira e Henrique Monteiro. São Paulo: Edusp, 2000.

CALVINO, Italo. **As cidades invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

CAMUS, Albert. **O mito de Sísifo: ensaio sobre o absurdo**. Tradução de Mauro Gama. Lisboa: Livros do Brasil, s/d.

_____. **O estrangeiro**. Tradução de Valerie Rumjanek. Rio de Janeiro: Record, 1942.

CANCLINI, Néstor García. **Culturas Híbridas: Estratégias para entrar e sair da Modernidade**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2000.

_____. **Consumidores e Cidadãos: conflitos multiculturais da globalização**. 8ª. ed. Tradução de Maurício Santana Dias. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2010.

CAPELLARI, Pedro. **Brasil - Concentração de renda: indicadores sociais e política econômica dos anos 80**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

CAROCHA, Maika Lois. A censura durante o regime militar (1964-1985). **Revista História: Questões & Debates**. Curitiba, nº. 44, 2006.

CERTEAU, Michael de. **A Invenção do Cotidiano: 1 - Artes de fazer**. Petrópolis: Vozes, 1994.

CHARTIER, Roger. **A história cultural: entre práticas e representações**. Tradução de Maria Manuela Galhardo. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1990.

CHRISTOPHER, Sanford. **The Rolling Stones – A Biografia Definitiva**. Rio de Janeiro: Record, 2014.

COHEN, A. K. A Delinquência como subcultura. **Sociologia da juventude**. Vol. 3. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

DA POIAN, Carmem (Org.). **Formas do Vazio**: Desafios ao sujeito contemporâneo. São Paulo: Via Lette, 2001.

DAPIEVE, Arthur. **Brock**: o Rock brasileiro dos anos 80. 3ª. ed. Rio de Janeiro: Editora 34, 2000.

DIAS, L. A. Política e Participação Juvenil: os ‘caras-pintadas’ e o movimento pelo impeachment. **História Agora**. São Paulo, v. 1, p. 4-14, 2008.

DIAS, Marcia Tosta. **Os donos da voz**: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo, 2000.

DOURADO, Henrique Autran. **Dicionário de termos e expressões da música**. São Paulo: Editora 34, 2004.

ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. **“Brasil mostra a tua cara”**: rock nacional, mídia e redemocratização política (1982-1989). Dissertação (Mestrado em História), Assis, UNESP, 2009.

EISENSTADT, S. N. **De geração a geração**. São Paulo: Perspectiva, 1976.

FACHINETTO, R. F. Juventude e violência: onde fica o jovem numa sociedade sem lugares? In: ALMEIDA, Maria da Graça Blaya (Org.). **A violência na sociedade contemporânea**. 1ª.ed. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2010.

FANTE, John. **Pergunte ao Pó**. Tradução de Paulo Leminski. 3ª. ed. São Paulo: Brasiliense, 1987.

FERRARA, I. F. **O olhar periférico**. São Paulo: EDUSP, 1999.

FONSECA, Ana Cristina Cardozo. Rock progressivo e modernidade na música ocidental: aproximações e encontros. **Revista Espaço Acadêmico**. Uberlândia, nº. 50, 2005.

FORACCHI, Marialice Mencarini. **A juventude na sociedade moderna**. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1972.

_____. **Mannheim**. São Paulo: Ática, 1982.

FRANZ, J. P. R. **Mapas do acaso**: as canções de Humberto Gessinger sob a ótica contemporânea. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira, Portuguesa e Luso-Africana), Instituto de Letras, Universidade Federal do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2007.

FRIDMAM, Luis Carlos. **Vertigens Pós-Modernas**: configurações institucionais contemporâneas. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2000.

GIDDENS, Anthony. **As consequências da modernidade**. Tradução de Raul Fiker. São Paulo: Ed. Universidade Estadual Paulista, 1991.

_____. **Mundo em descontrole**: o que a globalização está fazendo de nós. Rio de Janeiro: Record, 2000.

GINZBURG, Carlo. **O queijo e os vermes**: o cotidiano e as ideias de um moleiro perseguido na inquisição. 2ª. reimpressão. Tradução de Maria Betânia Amoroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

GROPPO, Luís Antônio. **O rock e a formação de um mercado consumidor juvenil**. Dissertação (Mestrado em Sociologia), Universidade Estadual de Campinas - UNICAMP, Campinas - SP, 1996.

_____. **Ensaio sobre Sociologia e História das Juventudes Modernas**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2000.

HADLER, Maria Sílvia Duarte. Cidade, Memórias e Sensibilidades. **Resgate**. Revista Interdisciplinar de Cultura do Centro de Memória. Campinas, v. 23, nº. 29, jan./jun. 2015.

HALL, Stuart. **Da Diáspora**: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: UFMG, 2003.

_____. **A identidade cultural na pós-modernidade**. Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

HAMBURGER, Esther. Diluindo fronteiras: a televisão e as novelas no cotidiano. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). **História da Vida Privada no Brasil**. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

HESSE, Herman. **O lobo da estepe**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

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

HOPKINS, Jerry, Sugerma, Danny. **Ninguém sai vivo daqui: a biografia de Jim Morrison**. Barueri, São Paulo: Novo Século, 2013.

JARDIM, Antônio. **Música: Vigência do pensar poético**. Rio de Janeiro: 7 letras, 2005.

KELLNER, Douglas. **Tecnologia, guerra e fascismo: Marcuse nos anos 40**. Tradução de Maria Cristina Vidal Borba. São Paulo: Ed. Unesp, 1999.

KOSSOY, Boris. **Fotografia e História**. 2ª. ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

KOZLAKOWSKI, Allan. Metáfora e Cinema na construção da identidade das tribos urbanas. **Cenários da Comunicação**. São Paulo, v. 2, p.41-56, 2003.

LESBAUPIN, I.; MINEIRO, A. **O desmonte da nação em dados**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002.

LÉVY, Pierre. **Cibercultura**. Tradução de Carlos Irineu da Costa. São Paulo: Editora 34, 2009.

LIPOVETSKY, Gilles. **A era do vazio**. Tradução de Miguel Serras Pereira e Ana Luísa Faria. Portugal: Relógio d'Água Editores, 1983.

LUCHESE, Alexandre. **Uma carona com os Engenheiros do Hawaii**. Caxias do Sul: Belas-Letras, 2016.

LUNARDI, R. **Em busca do “Falso Brillhante”**. Performance e projeto autoral na trajetória de Elis Regina (Brasil, 1965-1976). Dissertação (Mestrado em História Social), Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2011.

MAFFESOLI, Michael. **A sombra de Dioniso: contribuição a uma sociologia da orgia**. Rio de Janeiro: Edições Graal, 1985.

_____. **O tempo das tribos: o declínio do individualismo na sociedade de massas**. Tradução de Maria de Lourdes Menezes. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 1998.

MANNHEIM, K. O problema da juventude nas sociedades modernas. In: BRITO, S. (Org.). **Sociologia da Juventude**. Vol. 1. Rio de Janeiro: Zahar, 1968.

MATOS, Maria Izilda Santos de. **Dolores Duran**: Experiências boêmias em Copacabana nos anos 50. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1997.

_____. **Cotidiano e Cultura**: história, cidade e trabalho. Bauru - SP: Edusc, 2002.

_____. **Âncora de Emoções**: corpos, subjetividades e sensibilidades. Bauru - SP: Edusc, 2005.

_____. **A cidade, a noite e o cronista**: São Paulo e Adoniram Barbosa. Bauru, SP: EDUSC, 2007.

MONTANARI, Valdir. **Rock progressivo**. Campinas: Papyrus, 1985.

MORAES, José Geraldo Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. **Revista Brasileira de História**. São Paulo, v. 20, n.º. 39, p.203-221, 2000.

MORI, Rafael Cava. Sentir com a inteligência, pensar com a emoção: ciência e tecnologia em canções de Humberto Gessinger. **História, Ciências, Saúde - Manguinhos**. Rio de Janeiro, v. 22, n.º. 3, p.743-760, 2015.

MUGIATTI, Roberto. **Rock**: os anos da utopia e os anos da incerteza. Vol.2. São Paulo: Brasiliense, 1986.

MUMFORD, Lewis. **A Cidade na História**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

NAPOLITANO, Marcos. **Seguindo a canção**: engajamento político e indústria cultural na trajetória da música popular brasileira (1959-1969). São Paulo: Annablume/ Fapesp, 2001.

_____. A produção do silêncio e da suspeita. A violência do regime militar contra a MPB dos anos 70. **Anais do V Congresso da IASPM - Latim América**. Rio de Janeiro: IASPM/UNIRIO, 2004.

_____. MPB: a trilha sonora da abertura política (1975/1982). **Estudos Avançados**. São Paulo, v. 24, n.º. 69, 2010.

NIETZSCHE, Friedrich Wilhelm. **Fragmentos finais**. Tradução de Flávio R. Kothe. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2002.

OLIVEIRA, Valdir da Silva. **O anarquismo do movimento punk: cidade de São Paulo, 1980-1990**. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

PAIVA, Marcelo Rubens; NASCIMENTO, Clemente Tadeu. **Meninos em Fúria e o som que mudou a música para sempre**. São Paulo: Alfaguara, 2016.

PEDERIVA, Ana Bárbara Aparecida. **Jovens tardes de guitarras, sonhos e emoções: fragmentos do movimento musical-cultural Jovem Guarda**. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 1998.

_____. **Anos dourados ou rebeldes: juventude, territórios, movimentos e canções nos anos 60**. Tese (Doutorado em Ciências Sociais), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2004.

PESAVENTO, Sandra Jatahy; SOUZA, Célia Ferraz de (Orgs.). **Imagens urbanas: os diversos olhares na formação do imaginário urbano**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 1997.

_____. A construção de uma Porto Alegre imaginária: uma cidade entre a memória e a história. In: GRIJÓ, Luiz Alberto; KUHN, Fábio; GUAZZELLI, César A. Barcellos; NEUMANN, Eduardo Santos (Orgs.). **Capítulos de história do Rio Grande do Sul**. Porto Alegre: Ed. da UFRGS, 2004.

PICCELLI, Aline Maria. **Neoliberalismo, crime organizado e milícia nos morros cariocas nos anos 1990 e 2000**. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais), CLCH, UEL, Londrina, 2013.

PINHEIRO, Igor Fernandes. **Não fale com as paredes: contracultura e psicodelia no Brasil**. Dissertação (Mestrado em História), Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2015.

PINHO, Felipe Saraiva Nunes de. **O pop não poupa ninguém: relações discursivas entre o pop rock e a pós-modernidade**. Dissertação (Mestrado em Linguística), Universidade Federal do Ceará, Departamento de Letras Vernáculas, Programa de Pós-Graduação em Linguística, Fortaleza - CE, 2007.

PRADO, Gustavo dos Santos. A juventude dos anos 80 em ação: música, rock e crítica aos valores modernos. **Desenredos**. Teresina, v. 1, 2011.

_____. “Hoje à noite, tudo pode acontecer” - A representação da noite nas canções de rock nacional dos anos 1980 e 1990. **Revista de História da UEG**. Goiânia, v. 2, p.206-222, 2013.

_____. O mundo não para de girar: a juventude roqueira dos anos de 1980 e suas relações com as bebidas alcoólicas. **Anais do 9º Encontro Internacional de Música e Mídia** - “O gosto da música”. São Paulo, USP, v. 1, p. 311-327, 2013.

_____. “Caminho para a morte” na metrópole - cultura punk: fanzines, rock, política e mídia (1982-2004). Tese (Doutorado em História) - Programa de Estudos Pós-Graduados em História, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2016.

_____. “O pensamento é a guerra”: as representações da guerra presentes em algumas canções do rock nacional da década de 1980. **Dimensões**. Vitória, v. 38, p.257-278, jan.-jun. 2017.

_____. “A verdadeira Legião Urbana são vocês”: Renato Russo rock e juventude. São Paulo: e-Manuscrito, 2018.

RAMOS, Eliana Batista. **Rock dos anos 80**. A construção de uma alternativa de contestação juvenil. Dissertação (Mestrado em História Social), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2010.

RIBEIRO, Júlio Naves. **Lugar Nenhum ou Bora Bora?** Narrativas do rock brasileiro anos 80. São Paulo: Annablume, 2009.

RODRIGUES, Marly. **A década de 80**. Brasil: quando a multidão voltou às praças. 3ª. ed. São Paulo: Ática, 1999.

ROSSI, A. S. Juventude e morte: representações na contemporaneidade. **História: Questões & Debates**. Curitiba, nº. 35, p.155-175, 2001.

ROUANET, Sérgio Paulo. “É a cidade que habita os homens ou são eles que moram nela?” **Revista USP**. Dossiê Walter Benjamin. São Paulo, v.1, n. 15, p.49-75, set/out./nov. 1992.

SÁ, Jussara. **Cazuza: o tempo não pára**. Dissertação (Mestrado em Letras), Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão, Florianópolis, 2000.

SADER, Eder. **Quando novos personagens entraram em cena: experiências e lutas dos trabalhadores da Grande São Paulo, 1970/1980**. 4ª. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2001.

SANTAELLA, Lucia. **Cultura e artes do pós-humano**. São Paulo: Paulus, 2003.

SANTOS, Milton. **Da Totalidade ao Lugar**. São Paulo: Edusp, 2008.

SANTOS, Paulo dos. **Raul Seixas: a mosca na sopa da ditadura militar - censura, tortura e exílio (1973-1974)**. Dissertação (Mestrado em História), Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2007.

SANTOS, Rodrigo Otávio. A juventude urbana brasileira nas páginas da chiclete com banana(1985-1990). **Projeto História**. São Paulo, v. 58, p.76-112, jan.-mar. 2017.

SARTRE, Jean Paul. **O Ser e o Nada**. 13ª. ed. Petrópolis: Vozes, 2005.

SCHAFER, R. M. **A afinação do mundo**. São Paulo: Ed. da Unesp, 2001.

SEDANO, Eder Aparecido Ferreira. **Bezerra da Silva: Música, malandragem e resistência nos morros cariocas**. São Paulo: e-Manuscrito, 2018.

SEVCENKO, Nicolau. **A Corrida para o Século XXI: no Loop da Montanha Russa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SILVARES, Lavínia. **Nenhum homem é uma ilha – John Donne e a poetica da agudeza**. São Paulo: Unifesp Editora, 2015.

SPITZ, Bob. **The Beatles: a biografia**. São Paulo: Larousse do Brasil, 2007.

TATIT, Luiz. **Musicando a Semiótica: ensaios**. São Paulo: Annablume, 1997.

TAVARES-DOS-SANTOS, José-Vicente. Novos processos sociais globais e violência. **São Paulo em Perspectiva**. São Paulo, nº. 3, v. 13, 1999.

THOMPSON, E. P. **A miséria da teoria ou um planetário de erros**. Tradução de Waltensir Dutra. Rio de Janeiro: Zahar, 1981.

VANNA, Paulo Fernando Andrade. **Do cotidiano à poesia: os anos 80 no rock de Cazuza e Renato Russo**. Dissertação (Mestrado em Letras), UFF, Niterói, 2003.

VELHO, Otávio Guilherme (Org.). **O Fenômeno Urbano**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

VERÓN, Eliseo. **A produção do sentido**. São Paulo: Cultrix, 1980.

VIEIRA, V. B. Nas roldanas da guerra - uma análise léxico-semântica da engenharia hawaiana. **Cadernos do Congresso Nacional de Linguística e Filologia**. Rio de Janeiro, v. 11, nº. 11, p.104-114, 2008.

WILLIAMS, Raymond. **Marxismo e Literatura**. Rio de Janeiro: Zahar, 1979.

_____. **Television: technology and cultural form**. London and New York: Routledge, 2003.

WISNIK, José Miguel. **O som e o sentido: uma outra história das músicas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

ZALUAR, Alba. Para não dizer que não falei de samba: os enigmas da violência no Brasil. In: SCHWARCZ, Lilia Moritz (Org.). **História da vida privada no Brasil**. Vol. 4. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____; LEAL, M. C. Violência extra e intramuros. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**. São Paulo, v. 16, nº. 45, p.145-164, fev. 2001.

FONTES

Documentários

BERNARDES, Porã (Produtor). **Rock Grande do Sul 30 anos**. Documentário (35min). Brasil, 2015.

DANNORITZER, Cosima (Dir.). **La historia secreta de la obsolescencia programada**. Documentário (52min). Espanha/França, 2011.

MOREIRA, Gastão (Dir.). **Botinada: a origem do Punk no Brasil**. Documentário (110min). Brasil, 2006.

Livros

GESSINGER, Humberto. **Pra Ser Sincero**: 123 variações sobre um mesmo tema. Caxias do Sul: Belas-Letras, 2010.

_____. **Mapas do Acaso**: 45 variações sobre um mesmo tema. Caxias do Sul: Belas-Letras, 2011.

_____. **Nas entrelinhas do horizonte**. Caxias do Sul: Belas-Letras, 2012.

_____. **Seis segundos de atenção**. Caxias do Sul: Belas-Letras, 2013.

Discografia

Engenheiros do Hawaii. Longe demais das capitais. CD (12 faixas). São Paulo: RCA, 1986.

Engenheiros do Hawaii. A Revolta dos Dândis. CD (11 faixas). São Paulo: RCA, 1987.

Engenheiros do Hawaii. Ouça o que eu digo: não ouça ninguém. CD (11 faixas). São Paulo: BMG Ariola, 1988.

Engenheiros do Hawaii. Alívio imediato. CD (12 faixas) ao vivo. Rio de Janeiro: BMG Ariola, 1989.

Engenheiros do Hawaii. O Papa é Pop. CD (12 faixas). Rio de Janeiro: BMG Ariola, 1990.

Engenheiros do Hawaii. Várias variáveis. CD (14 faixas). Rio de Janeiro: BMG Ariola, 1991.

Engenheiros do Hawaii. Gessinger, Licks & Maltz. CD (12 faixas). Rio de Janeiro: BMG Ariola, 1992.

Engenheiros do Hawaii. Filmes de guerra, canções de amor. CD (12 faixas) ao vivo. Rio de Janeiro: BMG Ariola, 1993.

Engenheiros do Hawaii. Simples de coração. CD (11 faixas). Los Angeles: BMG Ariola, 1995.

Engenheiros do Hawaii. Minuano. CD (12 faixas). Rio de Janeiro: BMG Brasil, 1997.

Engenheiros do Hawaii. ;Tchau Radar! CD (12 faixas). Rio de Janeiro: Universal Music, 1999.

Engenheiros do Hawaii. 10.000 Destinos. CD (19 faixas) ao vivo. São Paulo: Universal Music, 2000.

Engenheiros do Hawaii. 10.001 Destinos. CD duplo (15 e 11 faixas). São Paulo: Universal Music, 2001.

Engenheiros do Hawaii. Surfando Karmas & DNA. CD (11 faixas). Rio de Janeiro: Universal Music, 2002.

Engenheiros do Hawaii. Dançando no campo minado. CD (11 faixas). Rio de Janeiro: Universal Music, 2003.

Humberto Gessinger Trio. Humberto Gessinger Trio (HG3). CD (12 faixas). Rio de Janeiro: BMG Ariola, 1996.

Os Replicantes; TNT; DeFallá; Garotos da Rua; Engenheiros do Hawaii. Rock Grande do Sul. CD (10 faixas). São Paulo: RCA, 1986.

DVDs

Engenheiros do Hawaii. 10.000 Destinos. DVD (106 min.). São Paulo: Universal Music, 2000.

Pink Floyd. The Wall. Direção: Alan Parker. Produção: Alan Marshall. Roteiro: Roger Waters. DVD (95 min). Manaus: Sonopress, 1999.

Músicas

Engenheiros do Hawaii. O Papa é Pop. Álbum “O Papa é Pop”. BMG, 1990.

Engenheiros do Hawaii. Desde quando? Álbum “Ouça o que eu digo: não ouça ninguém”. BMG, 1988.

Engenheiros do Hawaii. Crônica. Álbum “Ouça o que eu digo: não ouça ninguém”. BMG, 1988.

Engenheiros do Hawaii. Tribos e Tribunais. Álbum “Ouça o que eu digo: não ouça ninguém”. BMG, 1988.

Engenheiros do Hawaii. Toda forma de poder. Álbum “Longe demais das capitais”. BMG, 1986.

Engenheiros do Hawaii. Guardas da Fronteira. Álbum “Várias variáveis”. BMG, 1987.

Engenheiros do Hawaii. Cidade em chamas. Álbum “Ouça o que eu digo: não ouça ninguém”. BMG, 1988.

Engenheiros do Hawaii. Longe demais das capitais. Álbum “Longe Demais das Capitais”. BMG, 1986.

Engenheiros do Hawaii. A Revolta dos Dândis I. Álbum “A Revolta dos Dândis”. BMG, 1987.

Engenheiros do Hawaii. Sampa no walkman. Álbum “O papa é Pop”. BMG, 1990.

Engenheiros do Hawaii. Pose (Anos 90). Álbum “Gessinger, Licks & Maltz”. BMG, 1992.

Engenheiros do Hawaii. Ouça o que eu digo, não ouça ninguém. Álbum “Ouça o que eu digo: não ouça ninguém”. BMG, 1988.

Engenheiros do Hawaii. A violência travestida faz seu trottoir. Álbum “O Papa é Pop”. BMG, 1990.

Engenheiros do Hawaii. Muros e grades. Álbum “Várias variáveis”. BMG, 1991.

Engenheiros do Hawaii. Alívio imediato. Álbum “Alívio imediato”. BMG, 1989.

Engenheiros do Hawaii. Quartos de hotel. Álbum “Várias variáveis”. BMG, 1991.

Engenheiros do Hawaii. Piano bar. Álbum “Várias variáveis”. BMG, 1991.

Engenheiros do Hawaii. Anoteceu em Porto Alegre. Álbum “O Papa é Pop”. BMG, 1990.

Engenheiros do Hawaii. A conquista do espelho. Álbum “Gessinger, Licks & Maltz”. BMG, 1992.

Engenheiros do Hawaii. Somos quem podemos ser. Álbum “Ouça o que eu digo: não ouça ninguém”. BMG, 1988.

Engenheiros do Hawaii. Terra de gigantes. Álbum “A Revolta dos Dândis”. BMG, 1987.

Engenheiros do Hawaii. Nossas vidas. Álbum “Longe demais das capitais”. BMG, 1986.

Engenheiros do Hawaii. Nunca se sabe. Álbum “Ouça o que eu digo: não ouça ninguém”. BMG, 1988.

Engenheiros do Hawaii. Filmes de guerra, canções de amor. Álbum “A Revolta dos Dândis”. BMG, 1987.

Engenheiros do Hawaii. Refrão de bolero. Álbum “A Revolta dos Dândis”. BMG, 1987.

Engenheiros do Hawaii. Pra entender. Álbum “Ouça o que eu digo: não ouça ninguém”. BMG, 1987.

Engenheiros do Hawaii. Eu que não amo você. Álbum “Tchau Radar!”. Universal, 1999.

Engenheiros do Hawaii. Banco. Álbum “Minuano”. BMG, 1997.

Engenheiros do Hawaii. Curta-metragem. Álbum “Várias variáveis”. BMG, 1991.

Engenheiros do Hawaii. Todo mundo é uma ilha. Álbum “Várias variáveis”. BMG, 1986.

Engenheiros do Hawaii. Além dos outdoors. Álbum “A Revolta dos Dândis”. BMG, 1987.

Engenheiros do Hawaii. Eu ligo pra você. Álbum “Longe demais das capitais”. BMG, 1986.

Engenheiros do Hawaii. Perfeita simetria. Álbum “O Papa é Pop”. BMG, 1986.

Engenheiros do Hawaii. 3ª do plural. Álbum “Surfando Karmas & DNA”. Universal, 2002.

Engenheiros do Hawaii. Dom Quixote. Álbum “Dançando no campo minado”. Universal, 2003.

Engenheiros do Hawaii. Camuflagem. Álbum “Dançando no campo minado”. Universal, 2003.

Engenheiros do Hawaii. Fusão a frio. Álbum “Dançando no campo minado”. Universal, 2003.