Portal do Discente

**UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ**
**SISTEMA INTEGRADO DE GESTÃO DE ATIVIDADES ACADÊMICAS**

EMITIDO EM 05/08/2024 17:06

# Termo de Autorização para Publicação de Teses e Dissertações Eletrônicas (TOE) na Biblioteca Digital de Teses e Dissertações (BDTD)

Na qualidade de titular dos direitos de autor da publicação, autorizo a UFPI a disponibilizar este TEDE sem ressarcimento dos direitos autorais, de acordo com a Lei n° 9610/98, o texto integral da obra abaixo citada, conforme permissões assinaladas, para fins de leitura, impressão e/ou download, a título de divulgação da produção científica brasileira, a partir do dia 07/03/2024

**1. Identificação do material bibliográfico**

Dissertação

**2. Identificação da Dissertação**

| | | | |
|---|---|---|---|
| Autor: | LILIA MARIA DA SILVA SANTOS | | Matrícula: 20221001105 *( identificador )* |
| Telefone: | | | |
| Identidade: | 04477415354 - SSP/PI | CPF: | E-mail: liliamariass07@gmail.com |
| Orientador: | FREDERICO OSANAN AMORIM LIMA | CPF: 856.652.153-68 | E-mail: frederico.osanan@hotmail.com |
| Membro da banca: | FABIO LEONARDO CASTELO BRANCO BRITO | CPF: 021.285.543-30 | E-mail: fabioleobrito@hotmail.com |
| Membro da banca: | FREDERICO OSANAN AMORIM LIMA | CPF: 856.652.153-68 | E-mail: frederico.osanan@hotmail.com |
| Membro da banca: | JULIERME SEBASTIÃO MORAIS DE SOUZA | CPF: 054.198.216-80 | E-mail: juliermemorais27@gmail.com |
| Data da Defesa: | 07/03/2024 | Titulação: Mestre | |
| Título: | "VIVENDO NUM PAÍS SEDENTO, UM MOMENTO DE EMBRIAGUEZ": Sensibilidades, representações e experiências juvenis nas obras da banda Engenheiros do Hawaii (1980-1990). | | |
| Instituição de Defesa: | Universidade Federal do Piauí/UFPI | | CNPJ: 06.517.387/0001-34 |
| Afiliação: | | | CNPJ: |
| Palavras-chave: | História. Juventude urbana. Engenheiros do Hawaii. | | |

**3. Agência de Fomento**

NÃO INFORMADO

**4. Informação de acesso ao documento**

Liberação para publicação: **Total**

gov.br Documento assinado digitalmente
LILIA MARIA DA SILVA SANTOS
Data: 05/08/2024 17:18:23-0300
Verifique em https://validar.iti.gov.br

05/08/2024
Data

**Havendo concordância com a publicação eletrônica, toma-se imprescindível o envio em formato digital da tese ou dissertação.**

**ATENÇÃO**

Para verificar a autenticidade deste documento acesse **/sigaa/documentos/** informando o identificador, a data de emissão e o código de verificação **36345ad08d**

SIGAA | Superintendência de Tecnologia da Informação - STI/UFPI - (86) 3215-1124 | Copyright © 2006-2024 - UFRN - sigjb04.ufpi.br.sigaa

UNIVERSIDADE FEDERAL DO PIAUÍ – UFPI
PRÓ-REITORIA DE ENSINO DE PÓS-GRADUAÇÃO
CENTRO DE CIÊNCIAS HUMANAS E LETRAS – CCHL
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA DO BRASIL - PPGHB

LILIA MARIA DA SILVA SANTOS

# **“VIVENDO NUM PAÍS SEDENTO, UM MOMENTO DE EMBRIAGUEZ”:** Sensibilidades, representações e experiências juvenis nas obras da banda Engenheiros do Hawaii (1980-1990).

TERESINA-PI
2024

LILIA MARIA DA SILVA SANTOS

# **“VIVENDO NUM PAÍS SEDENTO, UM MOMENTO DE EMBRIAGUEZ”:** Sensibilidades, representações e experiências juvenis nas obras da banda Engenheiros do Hawaii (1980-1990).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí, como requisito para obtenção do título de Mestra em História do Brasil.

Orientador: Prof. Dr. Frederico Osanan Amorim Lima

TERESINA-PI

2024

FICHA CATALOGRÁFICA
Universidade Federal do Piauí
Biblioteca Setorial do Centro de Ciências Humanas e Letras
Serviço de Processamento Técnico

S237v Santos, Lilia Maria da Silva.
"Vivendo num país sedento, um momento de embriaguez" : sensibilidades, representações e experiências juvenis nas obras da banda Engenheiros do Hawaii (1980-1990) / Lilia Maria da Silva Santos. -- 2024.
118 f.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Piauí, Centro de Ciências Humanas e Letras, Pós-Graduação em História do Brasil, Teresina, 2024.
"Orientador: Prof. Dr. Frederico Osanan Amorim Lima".

1. Juventude urbana. 2. História. 3. Engenheiros do Hawaii. I. Santos, Lilia Maria da Silva. II. Título.

CDD 305.244

Bibliotecária: Amanda Maria Coelho Vieira Albuquerque – CRB3/1353

LILIA MARIA DA SILVA SANTOS

**“VIVENDO NUM PAÍS SEDENTO, UM MOMENTO DE EMBRIAGUEZ”**:

Sensibilidades, representações e experiências juvenis nas obras da banda Engenheiros do Hawaii (1980-1990).

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da Universidade Federal do Piauí, como requisito para obtenção do título de Mestra em História do Brasil.

Orientador: Prof. Dr. Frederico Osanan Amorim Lima

Aprovada em ____ de _____de 2024.

**BANCA EXAMINADORA**

_____

Prof. Dr. Frederico Osanan Amorim Lima – UFPI
Orientador

_____

Prof. Dr. Julierme Sebastião Morais Souza – UEG
Examinador Externo

_____

Prof. Dr. Fábio Leonardo Castelo Branco Brito – UFPI
Examinador Interno

*Dedico esta conquista à minha mãe, Maria Elidiane. Foi por meio de seu esforço, apoio e por sempre priorizar a minha educação que pude chegar até aqui. Nunca foi fácil, mas com você ao meu lado, a jornada foi/é mais leve.*

*Tudo muda ao teu redor, o que era certo, sólido, dissolve, desaba, dilui, desmancha no ar.*

Humberto Gessinger

## AGRADECIMENTOS

Primeiramente, expresso minha profunda gratidão a Deus, cuja presença esteve ao meu lado em todos os momentos desta jornada. Sua inabalável força e orientação foram fundamentais para que eu alcançasse este ponto. Reconheço que o caminho não foi simples, no entanto, a certeza da Sua presença e a confiança depositada em Ti nos momentos mais desafiadores foram como uma âncora.

Agradeço à FAPEPI – Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado do Piauí pelo apoio institucional ao curso de mestrado e pela concessão da bolsa de estudo, o que foi imprescindível para que eu pudesse me dedicar à pesquisa.

Agradeço ao Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI e ao seu corpo docente, cujo papel foi fundamental em todo o meu percurso acadêmico. A dedicação e o comprometimento dos professores deste programa foram essenciais para o meu desenvolvimento como estudante e pesquisadora.

Agradeço ao meu orientador, o Prof. Dr. Frederico Osanan, pelos preciosos ensinamentos, apoio e paciência demonstrados ao longo dos dois anos de mestrado. A experiência sob sua orientação foi fundamental para meu amadurecimento acadêmico e conclusão desta pesquisa.

Agradeço a minha banca de defesa do mestrado: o Prof. Dr. Fábio Leonardo, grande responsável pela minha formação acadêmica, que me acompanhou desde o meu primeiro dia até o último da graduação, e agora fez parte da minha jornada no mestrado. Participou de todos os momentos mais importantes do meu caminho acadêmico. Graças à sua paixão pelo seu ofício, as bases da minha formação acadêmica são tão sólidas; E ao Prof. Dr. Julierme Souza, por aceitar fazer parte desse momento. Sua disposição em contribuir e dedicar seu tempo e energia para avaliar e enriquecer a minha pesquisa com o seu conhecimento é muito importante para a minha jornada acadêmica.

Agradeço à minha família: minha mãe, Maria Elidiane, cujo apoio incondicional tem sido a âncora que sustenta minhas decisões e jornadas, mesmo quando as circunstâncias parecem desafiadoras, sempre encontramos uma maneira de seguir em frente. Você é, sem dúvida, a pessoa mais importante da minha vida. Após Engenheiros do Hawaii ingressar na minha vida acadêmica, percebi que, dentre todas as canções, há uma que nunca conseguiria analisar sob a perspectiva de pesquisadora: *De Fé*, sempre que a escuto, inevitavelmente penso em minha mãe, minha referência, meu porto seguro, meu refúgio e altar. Todas as minhas

conquistas são dedicadas a você; E a meu irmão, Samuel Santos, que em 2023 realizou meu sonho de ser tia. Hoje, sempre que estou desesperada, são as fotos e vídeos de Ana Lis que enchem meu coração de afeto e calma.

Agradeço às minhas amigas. Aquelas que conheci durante o mestrado: Maria de Lourdes, que sempre me acolheu e cuidou de mim quando precisei, especialmente enquanto estava em Teresina, uma princesa melancólica e preocupada, juntas realizamos vários sonhos adolescentes; Erismar Alves, que sempre me fez rir com suas histórias; e Lanna Leticia, a pessoa mais cheia de luz que conheço nesta vida. Seu coração é tão bom, tão generoso, tão único, tão procrastinador e zen, com seus remedinhos para acalmar a vida. Também às que estão comigo há mais tempo e compreenderam minhas obrigações acadêmicas quando não pude estar presente, sempre demonstrando apoio: Kalene Bezerra, Thaís Andrade, Maria Graziela e Maria Arthuane. Às amigas que, além de companheiras, compartilham temas de pesquisa similares e sempre ajudam a tirar as minhas dúvidas: Francimary Cavalcante e Ramone Sousa.

Por último, às que estiveram mais intensamente presentes nestes dois anos e fazem parte da minha vida desde a graduação: Bruna Maria, minha dupla desde a graduação e que continuou ao meu lado durante o mestrado, quando entramos para o mesmo programa. Ela sempre acredita em mim e faz piadas maravilhosas nas nossas situações desesperadoras de pós-graduandas. Inclusive, neste momento em que escrevo estas palavras, estamos enfrentando mais uma dessas situações juntas, seu apoio em meio ao caos é fundamental. E Kacia Mikaela, com seu jeitinho carinhoso, divertido e singular, ela não só me aconselhou, mas também me fez rir nos momentos mais difíceis, sanando meu desespero e fazendo companhia nas longas madrugadas de produções acadêmicas, onde lágrimas, desesperos e fofocas se misturaram, como costumamos brincar: “fofoqueiras não, historiadoras”. Mesmo estando do outro lado do país, ela sempre esteve presente. Fazer piadas mesmo no fundo do poço tornou-se nossa especialidade, enfrentando qualquer desafio com leveza e humor.

## RESUMO

Esta pesquisa tem como objetivo analisar as canções da banda de rock Engenheiros do Hawaii para compreender a nova condição de uma parcela da juventude urbana brasileira dos anos de 1980/90, que foi profundamente marcada pelos processos de mudanças políticas, sociais, econômicas e culturais da sua época. Essas alterações resultaram em uma transformação comportamental, uma nova forma de existir dentro das possibilidades do cenário em que se estava inserido. Buscamos perceber essa nova condição de parte da juventude urbana brasileira através das canções, considerando que as músicas podem conter representações dos processos históricos de uma época. Como suporte teórico, utilizamos alguns autores que nos auxiliaram ao longo da pesquisa, destacando-se Helena Wendel Abramo (1993/1997), Alberto Melucci (1997), Luís Antonio Groppo (2016), Rafael José dos Santos (1992), José Machado Pais (1990), Joh Savage (2009), Mike Featherstone (1995), Gilles Lipovetsky (2007), Zygmunt Bauman (1999/2003/2008), Stuart Hall (2006), Anthony Giddens (2007), Pierre Bourdieu (1989), entre outros.



**Palavras-chaves**: História. Juventude urbana. Engenheiros do Hawaii.

**ABSTRACT**

This research aims to analyze the songs of the rock band Engenheiros do Hawaii to understand the new condition of a portion of Brazilian urban youth during the 1980s/90s, deeply influenced by the processes of political, social, economic, and cultural changes of their time. These alterations resulted in a behavioral transformation, a new way of existing within the possibilities of the environment they were immersed in. We seek to perceive this new condition of Brazilian urban youth through the songs, considering that music can contain representations of historical processes from a certain period. As theoretical support, we have used several authors who assisted us throughout the research, highlighting Helena Wendel Abramo (1993/1997), Alberto Melucci (1997), Luís Antonio Groppo (2016), Rafael José dos Santos (1992), José Machado Pais (1990), Joh Savage (2009), Mike Featherstone (1995), Gilles Lipovetsky (2007), Zygmunt Bauman (1999/2003/2008), Stuart Hall (2006), Anthony Giddens (2007), Pierre Bourdieu (1989), among others.

**Keywords:** History. Urban youth. Engenheiros do Hawaii.

# Sumário

**PRODUZINDO MAIS UM "DISCO"** ..... 11

1. **FAIXA I - "VARIAÇÕES SOBRE UM MESMO TEMA"**: A JUVENTUDE DOS ANOS 1980-1990 NO BRASIL ..... 18

1.1 "Sem final feliz ou infeliz, atores sem papel": Perspectivas de juventude ..... 20

1.2 "Num retrato, num espelho, no mapa do Brasil": Uma perspectiva de juventude ..... 31

1.3 "Onde estamos? Pra onde vamos? Onde já se viu?": A juventude e o consumo como identidade ..... 40

2. **FAIXA II - "SOMOS QUEM PODEMOS SER"**: AS MÚSICAS E O PODER SIMBÓLICO ..... 51

2.1 "Escute, garoto o vento canta uma canção, dessas que uma banda nunca canta sem razão" ..... 55

2.2 "Por amor às causas perdidas": percepções do Poder Simbólico nas canções de Engenheiros do Hawaii ..... 68

3. **FAIXA III - "OS DISCOS, AS DANÇAS, OS RISCOS DA JUVENTUDE"**: SENSIBILIDADE JUVENIL E A MÚSICA COMO EXPRESSÃO DE UMA CONDIÇÃO DE EXISTIR ..... 77

3.1 "Entre os outros e vocês": Transformações de parte da juventude urbana brasileira (1980 – 1990) ..... 78

3.2 "Às vezes me assustam, Outras vezes me atraem": Os novos comportamentos de parte da juventude urbana ..... 84

**FAIXA BÔNUS** ..... 109

**REFERÊNCIAS** ..... 113

**FONTES** ..... 115

**PRODUZINDO MAIS UM “DISCO”**

> *Faixa bônus, é aquela música que vem por último no disco, para concluir todo o trabalho que foi feito, e cá estamos nós, na nossa faixa bônus, nas últimas linhas desse trabalho. No entanto, gosto de pensar, que seja só um fim de um disco, que outros virão, muitos outros, as discussões que foram feitas até aqui, possuem relevâncias fundamentais para entendermos mais sobre uma geração de jovens urbanos em uma época de instabilidade e mudanças, as suas vivências e sentimentos, são discussões que merecem ser continuadas e aprofundadas academicamente.*
>
> Lilia Maria da Silva Santos

Janeiro de 2021. Em meio a muitas inquietações e incertezas sobre os rumos políticos do Brasil e imersa num cenário de extenuante angústia, fazendo parte de um grupo em que não queria estar, o de risco, em uma pandemia mundial de Covid-19, finalizei a graduação em Licenciatura Plena em História. O tão sonhado momento de finalizar um curso superior tinha chegado, mas não com a beca, abraços e festas. Foi em uma casa vazia, solitária e angustiada com a crise que assolou o mundo. Se em um momento normal dividia a casa com minha mãe, nesse, fui deixada sozinha. A necessidade do distanciamento social e a de também trabalhar, fez com que aquela que sempre foi o meu porto seguro e torceu por mim a trajetória inteira, se mantivesse distante e comemorasse esse momento através de uma tela.

Naquele instante, concluir uma graduação parecia tão pequeno e tão grande. Tão pequeno, perto de tantas notícias de mortes e incertezas, e tão grande, um sinal de resistência, em um governo que atacava constantemente as universidades públicas. No mandato do Presidente Jair Messias Bolsonaro (2019-2022), com uma sucessão de descasos, principalmente com a saúde pública na pandemia e os constantes ataques a educação, sobretudo, as instituições públicas de ensino superior, não apenas terminei a graduação em História no início de 2021, na Universidade Federal do Piauí – UFPI, como passei no Mestrado pela mesma instituição no final do mesmo ano.

Na História, sempre fazemos nossas pesquisas sobre o passado de acordo com as questões do presente. No momento da finalização da monografia *"O INVISÍVEL NOS SALTA AOS OLHOS": Temporalidades e estéticas da existência nas canções dos Engenheiros do Hawaii nas décadas de 1980 e 1990*, tantos pontos abordados faziam sentido. Me senti um pouco como aqueles jovens urbanos dos anos 1980-1990, que experienciavam angustiados e solitários a realidade de incertezas em que estavam expostos, observando os valores ganharem outros rumos, a realidade se moldando de uma forma inesperada e todos buscando na sua própria forma (sobre)viver. Se Renato Russo um dia cantou que o mal do século era a solidão... mal sabia ele que essa solidão faria bem mais sentido não ao ser analisada em um século, mas no auge da pandemia do Covid-19, onde o distanciamento social não era uma escolha e sim uma obrigação ética e moral consigo mesmo e com aqueles que amamos, pelo menos para os que não estavam participando de festas clandestinas. Talvez, me formar no meio do caos, assim como tantos outros, foi a minha forma de resistência e também de fuga, de qualquer forma, na ocasião, apresentei, expressamente, em trecho da monografia citado acima na epígrafe, meu desejo e vontade de continuar e ampliar os estudos sobre as questões que envolviam o rock e a juventude brasileira dos anos 1980 e 1990.

Março de 2022. Angústias à parte, após alguns meses da defesa da monografia e um mundo diferente daquele que costumava conhecer, retomo ao tema do rock e sua inserção no corpo juvenil brasileiro ao ingressar no Programa de Pós-Graduação em História do Brasil da UFPI, com o objetivo de avançar em questões acadêmicas, de uma forma mais madura, e buscando responder aos problemas de um tempo marcado por novos e antigos embates políticos, culturais e sociais. Como um LP antigo, de preferência dos Engenheiros do Hawaii, este trabalho teve um lado que se encerrou, em tom desafiador, com a epígrafe acima de 2021. Com calma, respirei, virei o disco e pousei o vinil sobre a vitrola! E ele reinicia agora, com sua parte mais pulsante e viva, no início de 2024.

O tom que procuro transmitir desde o início é expresso da seguinte maneira: reitero que algumas características são marcantes na relação entre a juventude e o rock. A juventude, como sujeito social, encontrou no rock as possibilidades de expressar-se, para que pudessem existir e evidenciar as questões que os envolviam. É importante ressaltar que o Rock é um gênero musical constituído, essencialmente, por um extrato social jovem e urbano, criado por jovens para jovens, que traziam nas suas letras temas que estavam presentes no seu dia a dia. A juventude urbana se utilizou desse meio cultural para expressar questões sociais e culturais relevantes para o seu tempo e para as suas condições de existir. Assim, nos anos 1980, o Rock nacional, que vinha desde a década de 1950 tentando ganhar espaço no meio popular,

finalmente se consolidou nos setores mais populares, como a juventude urbana e as indústrias fonográficas.[1] Foram momentos propícios para que os jovens cantassem, denunciassem e se manifestassem sobre algumas questões que viviam e sentiam.

Nesse período, no cenário nacional, ocorria a transição política – período de redemocratização para pôr fim à Ditadura Civil-Militar – e tecnológica, caracterizada pelo aumento de uma cultura de consumo e pelas mudanças de valores e ideais. Em uma sociedade de consumo, o individualismo e o imediatismo são valorizados de forma crescente. Com a globalização, esses ideais passam a influenciar a sociedade e as suas relações e valores, especialmente quando os antigos valores e tradições estão em declínio, o que, consequentemente, afeta as mudanças sociais e particulares dos brasileiros.

É importante salientar que compreendemos a multiplicidade e pluralidade da juventude urbana, propondo-se a pesquisar apenas uma parte dessa juventude dentro do seu todo. Quando esses conjuntos de processos históricos começam a definir as suas subjetividades, as incertezas tendem a dominar os seus sentimentos identitários. A instabilidade da sua realidade permitiu que este gênero musical encontrasse os seus melhores adeptos. O Rock foi aceito por parte dos jovens como uma identidade, algo que se identificavam e como um meio para se expressarem em um momento em que estavam desacreditados.

Estabelecida a relevância da relação entre a juventude e o Rock nos anos 1980 e uma breve descrição do contexto histórico, o que procuramos discutir nesta pesquisa, através de uma parcela da juventude urbana, são as sensibilidades que surgiram de um processo de mudança comportamental em decorrência das alterações na esfera política e cultural do Brasil nas duas últimas décadas do século XX, utilizando como fonte primária as canções da banda de Rock Engenheiros do Hawaii.

De início, é importante salientar que este tema, como já foi mencionado anteriormente, surgiu como uma extensão do trabalho de conclusão de curso, no qual procurei aprofundar o estudo das percepções de tempo e *estética da existência*[2] representadas nas canções da banda de Rock Engenheiros do Hawaii nos anos 1980 e 1990, analisando os novos discursos que surgiam sobre si mesmos, bem como as práticas juvenis.

---

[1] Para mais informações sobre essa temática *Cf.* DAPIEVE, Arthur. **BRock**: o rock brasileiro dos anos 80. 4° ed. São Paulo: Editora 34, 2015. 232p. / MOTTA, Nelson. **Noites Tropicais**: solos, improvisos e memórias musicais. Ed. de bolso. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. 478p. / ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta**: o rock e o Brasil dos anos 80. Arquipelago Editorial Ltda, 2017.

[2] Conceito do filósofo Michel Foucault, no qual juntamente com o conceito de Cuidado de Si, também de Foucault, mais especificamente trabalhados na sua terceira fase, foram utilizados como base teórica da minha monografia.

A escolha da banda, naquele momento, ocorreu devido à sua exclusão, que foi percebida no levantamento historiográfico feito previamente sobre o Rock entre 1980 e 1999, uma vez que, na monografia, as produções de Engenheiros do Hawaii não eram apenas as fontes, mas também o objeto de pesquisa. A diversidade da juventude urbana, que é objeto central desta pesquisa, apresentava-se de forma pontual, mas não como uma questão central. Tal levantamento também revelou que os trabalhos sobre Rock se concentravam em bandas do eixo SP-RJ-Brasília. Sendo assim, Engenheiros do Hawaii não estava apenas à margem das pesquisas, como também estava longe demais das capitais.

Dado que utilizamos como fontes primárias as produções da banda, especialmente as suas músicas, cabe ressaltar que o recorte temporal desta pesquisa abrange o período de 1980 a 1999, passando exatamente pelos últimos 20 anos do século XX. A formação de Engenheiros do Hawaii – 1985 a 1996 – passaram por algumas alterações. Inicialmente, a banda era composta por Carlos Stein, no violão; Marcelo Pitz, no baixo e vocais; Carlos Maltz, na bateria, vocais e percussão; o líder e fundador, Humberto Gessinger, que também é vocalista e compositor, além de toca guitarra, baixo, violão, piano, viola caipira, dentre outros instrumentos.

Dessa formação, primeiro, em 1985, sai Carlos Stein, a banda torna-se um trio – Humberto Gessinger, Carlos Maltz e Marcelo Pitz –, logo depois sai Marcelo Pitz, em 1987, sendo substituído por Augusto Licks. A nova formação, conhecida como GL&M – Humberto Gessinger, Augusto Licks e Carlos Maltz – é a mais conhecida e a preferida pelos fãs.

Inicialmente, por razões acadêmicas, a escolha da banda ocorreu por causa dos motivos mencionados anteriormente. No entanto, o contato com a banda foi além das questões acadêmicas e o interesse pela banda se tornou um afeto herdado. Nascida em 1997 de uma mãe adolescente, que, logo depois, após o primeiro ano de vida da criança, mudou-se de uma cidade do interior do Piauí para Brasília-DF, onde permaneceu por 5 anos. Durante esse período, essa adolescente se tornou uma viciada em fitas cassetes e cartões telefônicos de orelhão. No entanto, foi nas fitas cassetes que ela se aperfeiçoou, ouvindo e adquirindo diversas influências musicais da juventude urbana, o que fez com que sua filha crescesse ouvindo Cazuza, Legião Urbana, Engenheiros do Hawaii, dentre outras bandas. Dessa forma, formaram-se uma mãe e filha que apreciavam as músicas de rock dos anos 1970/80/90 e 2000. Não sei se isso está relacionado ao fato de ter sido uma criança que fazia todos os trabalhos escolares que precisava criar uma história, recorrendo a músicas como inspiração, ou se há uma perfeita simetria nesses eventos.

Diante de tudo o que foi apresentado até aqui, é importante recapitularmos algumas informações antes de prosseguirmos. São elas: o objeto desta pesquisa é uma parcela da juventude urbana brasileira, no qual procuramos compreender as suas sensibilidades que foram resultados do processo de transformação comportamental em função das mudanças do contexto histórico nas décadas de 1980 e 1990. Apesar de a banda de rock Engenheiros do Hawaii ter se estabelecido em 1985, é mais relevante pontuarmos questões da década inteira do que somente a partir de 1985.

Para isso, alguns questionamentos não poderiam ser deixados de lado: Como a juventude era representada ao longo do século XX? Como definir a juventude desta pesquisa? Quais manifestações políticas engajadas pela juventude urbana podem ser encontradas na produção fonográfica da banda Engenheiros do Hawaii? Como as letras das músicas de Engenheiros do Hawaii expressam o comportamento juvenil no contexto urbano brasileiro da época? Quais sensibilidades decorrentes das mudanças históricas podem ser encontradas nas canções da banda Engenheiros do Hawaii?

Estas são perguntas que serão respondidas ao longo dos capítulos. No entanto, é importante salientarmos alguns autores que nos auxiliaram a responder a essas problemáticas ao longo da pesquisa. Para entendermos as diferentes facetas da juventude, contamos com as contribuições de Helena Wendel Abramo (1993/1997), Alberto Melucci (1997), Luís Antonio Groppo (2016), Rafael José dos Santos (1992) e José Machado Pais (1990). Para explorar os efeitos da cultura de consumo, da modernidade e da globalização, bem como as questões identitárias, nos aprofundamos nas obras de John Savage (2009), Mike Featherstone (1995), Gilles Lipovetsky (2007), Zygmunt Bauman (1999/2003/2008), Stuart Hall (2006) e Anthony Giddens (2007). Além disso, utilizamos os conceitos de *Poder Simbólico* de Pierre Bourdieu (1989) e *Paisagem Sonora* de Murray Schafer (1997), entre outros autores.

Considerando que examino a juventude urbana por meio da canção-documento, é importante levar em conta não somente as letras, mas também a canção como um todo, incluindo letra, contexto e musicalidade, uma vez que essa abordagem permite identificar as nuances emocionais através da forma como a música é cantada, conforme é destacado pelo historiador Marcos Napolitano (2002) ao elaborar uma sistematização sobre a abordagem de uma pesquisa por meio de músicas.

As canções da banda Engenheiros do Hawaii, empregadas como fontes, fazem parte dos álbuns: *Longe Demais das Capitais* (1986), *A Revolta dos Dândis* (1987), *Ouça O Que Eu Digo, Não Ouça Ninguém* (1988), *Alívio Imediato* (1989), *O Papa é Pop* (1990), *Várias Variáveis*

(1991), *Gessinger, Licks & Maltz* (1992), !Tchau Radar! (1999); foram analisadas e escolhidas as canções que estavam mais coerentes com os objetivos e temáticas da pesquisa.

Como se trata de uma pesquisa que tem como fonte primária uma prática cultural, subjetiva, estética e simbólica, a análise das canções pode gerar diferentes interpretações a partir da representação que o letrista e intérprete já fez sobre o que está sendo discutido. Optei, portanto, por explorá-las a partir da ideia de representação do historiador Roger Chartier (1991). Para este autor, a representação é similar a realidade, não de forma idêntica, uma vez que não somos capazes de captar a natureza pura e sem alterações de algo real ou imaginário, apenas o podemos interpretar e dá sentido, assim, sendo uma representação.

Além disso, apesar de, inicialmente, as fontes de pesquisa serem as produções musicais da banda, é indispensável que, como pesquisadora – especialmente de uma manifestação artística estética e simbólica – busque incluir mais fontes, pois somente a canção-documento não seria capaz de identificar todas as implicações fundamentais para uma investigação. Dessa forma, utilizaremos os arquivos encontrados na Hemeroteca Digital da Biblioteca Nacional. Os periódicos serão uma fonte complementar, nos quais poderei obter mais dados sobre o tema e o contexto da pesquisa, relacionando-os aos materiais adquiridos nas canções. Como exemplo, cito o *Diário de Pernambuco (PE)*, o *Jornal do Commercio (MA)* e o *Repiquete (AC)*, dentre outros. Além disso, também faremos uso de uma entrevista concedida por Renato Russo em 1994, no álbum *Presente* (2003), bem como contos de Caio Fernando Abreu, entre outras fontes complementares.

Na elaboração desta pesquisa, foi essencial considerar uma questão levantada por Napolitano (2002), que ressalta a importância de estabelecer conexões entre diferentes áreas ao pesquisar História e Música. Reconhecemos que a interdisciplinaridade proporciona uma compreensão mais abrangente do objeto de estudo e do seu contexto histórico e cultural. Como evidenciado até o momento, nossa pesquisa incorporará textos não apenas da área de história, mas também de disciplinas como literatura, sociologia, psicologia e jornalismo, resultando em um estudo enriquecido com um escopo teórico interdisciplinar.

Por fim, nossa pesquisa está organizada em três capítulos, os quais, seguindo a inspiração de um disco musical, uma vez que este trabalho se insere na subárea de *História e Música*, denominamos de faixas. Dessa maneira, apresentamos a *FAIXA I - "VARIAÇÕES SOBRE UM MESMO TEMA": A JUVENTUDE DOS ANOS 1980-1990 NO BRASIL*; *FAIXA II - "SOMOS QUEM PODEMOS SER": AS MÚSICAS E O PODER SIMBÓLICO*; e *FAIXA III - "OS DISCOS, AS DANÇAS, OS RISCOS DA JUVENTUDE": SENSIBILIDADE JUVENIL E A MÚSICA COMO EXPRESSÃO DE UMA CONDIÇÃO DE EXISTIR*. Como pode ser observado,

a introdução já traz essa inspiração: *PRODUZINDO MAIS UM "DISCO"*, e também faz referência à minha monografia, na qual estruturei a pesquisa de forma semelhante. A conclusão, nomeada de *FAIXA BÔNUS*, representando o fechamento do ciclo temático. Essa analogia não apenas organiza os conteúdos, mas também acrescenta uma camada de significado simbólico, convidando a percorrer nossa pesquisa como se estivesse explorando as faixas de um álbum, cada uma oferecendo uma experiência singular e complementar.

Em suma, na *FAIXA I - "VARIAÇÕES SOBRE UM MESMO TEMA": A JUVENTUDE DOS ANOS 1980-1990 NO BRASIL*, procuramos localizar a juventude urbana das duas últimas décadas do século XX, em três tópicos. O primeiro apresenta os conceitos e representações que se generalizaram ao se pensar na juventude ao longo do século XX; o segundo propõe pensar em um conceito de juventude que se adequa melhor à pesquisa e ao contexto histórico-social-cultural em que estavam inseridos; o terceiro e último tópico apresenta uma explicação mais aprofundada da conclusão a que chegou no tópico anterior.

Na *FAIXA II - "SOMOS QUEM PODEMOS SER": AS MÚSICAS E O PODER SIMBÓLICO*, analisamos as expressões de uma juventude engajada com os embates dos poderes simbólicos dominantes da época. No entanto, para uma compreensão mais profunda, iniciamos nossa análise explorando a trajetória da banda Engenheiros do Hawaii no primeiro tópico. Este serve como uma introdução essencial, situando o leitor dentro do panorama cultural e musical que influenciou e foi influenciado por parte da juventude da época. No segundo tópico, analisa-se diretamente algumas das expressões dessa juventude engajada com os embates de poder.

Na *FAIXA III - "OS DISCOS, AS DANÇAS, OS RISCOS DA JUVENTUDE": SENSIBILIDADE JUVENIL E A MÚSICA COMO EXPRESSÃO DE UMA CONDIÇÃO DE EXISTIR*, o objetivo foi explorar as representações das sensibilidades e as novas condições de existir de parte da juventude urbana, além de examinar como parte da juventude se posiciona diante dos desafios e contradições do mundo contemporâneo. Composto por dois tópicos, em que o primeiro explana a transformações das identidades e das expressões culturais da juventude brasileira, nas décadas de 1980 e 1990, em contraste com as gerações anteriores, como a dos anos 1960 e 1970. Já o segundo busca a partir das músicas da banda Engenheiros do Hawaii, observar os novos comportamentos e sensibilidades representadas nas canções.

1. **FAIXA I - “VARIAÇÕES SOBRE UM MESMO TEMA”**: A JUVENTUDE DOS ANOS 1980-1990 NO BRASIL

Eu tenho os meus problemas, você tem os seus
Variações de um mesmo tema, ateus procurando Deus
Eu tenho os meus problemas, você tem os seus
Variações de um mesmo tema, Dylan e seus dilemas

Onde estamos? Pra onde vamos? Onde já se viu?
Num retrato, num espelho, no mapa do Brasil...
Qual é seu signo? Que sangue você gosta de sugar?
Qual é o seu limite, se é que ele existe?
Se não existe, qual é?

Eu tenho os meus problemas, você tem os seus
Variações de um mesmo tema, ateus à procura de Deus
Eu tenho os meus problemas, você tem os seus
Variações de um mesmo tema, Dylan e seus dilemas

Onde estamos? Pra onde vamos? Onde já se viu?
Num retrato, num espelho, no mapa do Brasil
Qual é seu signo? Que sangue você gosta de sugar?
Qual é o seu sexo, se é que ele existe?
Se não existe o complexo, qual é?

Não procure paz onde paz não há
Não procure alguém onde não há ninguém
Não procure um céu azul no Mar Vermelho
Não procure outras pessoas no espelho

Não procure mais, tá tudo aí
E ai de nós se o disco acabar
Se o rastro ficar invisível a olho nu
Pois nossos olhos não usam black-tie

Ouça o que eu digo: não ouça ninguém
Ouça o que eu digo: não ouça ninguém
Só obedeça à lei da infinita highway
Piloto automático não leva a nenhum lugar
(não, não ouça o que eu digo: não ouça ninguém)
Piloto automático não leva a lugar nenhum
(não, não ouça o que eu digo: não ouça ninguém)

Não tenha medo
Nem tudo tem explicação
Há mistério em quase tudo, nem todo veludo é azul
O coração sempre arrasa a razão
O que é preciso, ninguém precisa explicar
O mundo é muito grande pra quem anda de avião
Pra quem anda sem destino ele cabe na palma da mão

O coração sempre arrasa a razão
O que não tem explicação, ninguém precisa explicar
O sol ainda se levanta no meio de tanta confusão

> No meio da madrugada ele ilumina o Japão...
> O coração nunca cansa da canção
> O que tá escrito na canção
> Ninguém precisa aceitar[3]

O título deste capítulo é um homônimo de uma faixa do álbum *Ouça o Que Eu Digo: não Ouça Ninguém,* lançado pelo grupo Engenheiros do Hawaii, em 1988. Consistindo em um rock que, inicialmente, conseguimos sentir uma sonoridade mais limpa, calma e simples, que difere com o final, que a pegada é mais de um rock progressivo. No vocal, além de Humberto Gessinger, há a participação de Augusto Licks, o que era incomum, uma vez que todas as canções eram sempre interpretadas vocalmente por Humberto. Instrumentalmente, durante os 5 minutos e 58 segundos da canção, é utilizado violão, baixo e guitarra, e, quando Licks está cantando, destaca-se o som de um vento.

A música possuí autorreferência a outras composições da banda, uma das marcas das composições de Humberto Gessinger. Em suma, o foco da canção é explanar como os indivíduos estão perdidos nos seus dilemas, com os seus próprios problemas e complexos, e, estão sempre procurando por explicações, definições e sentido para as coisas. Costumam idealizarem as soluções nos lugares que são mais fáceis e emocionais, que seria, de certa forma, justamente, onde não encontrariam, a canção vai trazendo vários dilemas e exemplos nesse sentido, ou seja, *variações sobre um mesmo tema*. Assim, para compor o título e os subtítulos desse capítulo, pegou-se frases dessa canção, que fariam sentido para as temáticas que seriam abordadas.

O título *FAIXA I - "Variações sobre um mesmo tema": a juventude dos anos 1980-1990 no Brasil*, reflete a ideia apresentada por Humberto na canção, de que uma única coisa pode conter diversas variações. Essa abordagem é pertinente e coerente, pois como pesquisadores e historiadores, compreendemos que os significados e interpretações de palavras e objetos estão sujeitos a mudanças, variando de acordo com os contextos sociais, políticos, econômicos e culturais de uma determinada época. Nesse sentido, a palavra *juventude* não foge a essa dinâmica. Nem todos têm uma compreensão completa de sua amplitude e das questões que a cercam. Portanto, neste capítulo, esclareceremos alguns aspectos para que, ao mencionarmos a palavra *juventude*, o leitor possa entender claramente a variação específica com a qual estamos lidando. Desde já, adianto que a definição de juventude que trabalharemos está intimamente ligada a Cultura do Consumo.

---

[3] ENGENHEIROS DO HAWAII. **Variações sobre um mesmo tema**. In: Ouça o Que Eu Digo: Não Ouça Ninguém. São Paulo: BMG, 1988. 5m58s.

No primeiro tópico, intitulado *"Sem final feliz ou infeliz, atores sem papel": Perspectivas de juventude*, a referência musical sugere que por muito tempo a juventude não foi reconhecida como um agente social ativo, mas sim como um problema a ser tratado pelas políticas sociais. Neste contexto, exploraremos algumas perspectivas históricas sobre a juventude ao longo do século XX. Já o segundo tópico: *"Num retrato, num espelho, no mapa do Brasil": Uma perspectiva de Juventude*, dedica-se a trazer uma pespectiva de juventude a partir de algumas análises, dessa forma, colocando-a em cena, ou seja, *num retrato, num espelho, no mapa do Brasil*. O terceiro e último tópico desse capítulo: *"Onde Estamos? Pra onde vamos? Onde já se viu?": A juventude e o consumo como identidade*, versa sobre a relação da identidade de parte da juventude urbana ligada a um estilo de vida moldada pelo contexto em que estavam inseridos, além de como esse contexto fluido, faz com que se sintam perdidos, assim como no verso da música.

## 1.1 **"Sem final feliz ou infeliz, atores sem papel"**: Perspectivas de juventude

> *Mas, apesar de ainda iniciais e fragmentadas, vêm-se constituindo no Brasil tentativas de compreender melhor o que se passa com nossos jovens, para além de certo senso comum, disseminado com muita força na nossa opinião pública, que toma os jovens como os principais causadores da violência, ameaçados continuamente pelos fantasmas das drogas, irremediavelmente individualistas, apáticos, consumidores vorazes de produtos ou mercadorias inúteis e desinteressados das questões públicas.*
>
> Abramo; Freitas; Sposito

Os estudos acadêmicos sobre a juventude ampliaram-se especialmente na segunda metade do século XX. Foi nesse período que esses estudos se destacaram, ganhando notoriedade nos meios sociais, culturais e políticos. Como é abordado na epígrafe deste tópico, tenta-se, por meio de pesquisas acadêmicas, compreender o universo jovem para além do que foi perpetuado durante esse período, no qual, a juventude era frequentemente pensada a partir

de viés negativos e generalizantes. Percebê-los como problemáticos não é a única generalização enfrentada, muitas vezes, são também definidos apenas como uma fase transitória, o que é uma questão bem menor do que serem fixados apenas a uma fase problema.

No entanto, é importante ressaltar que, como pesquisadora, entendo que os conceitos podem sofrer alterações em suas significações dependendo do tempo a ser pesquisado e das questões a serem analisadas. Em meu próprio trabalho de conclusão de curso, a monografia utiliza o conceito de juventude como uma fase transitória da vida, o que não está incorreto, pois, diante da pesquisa desenvolvida naquele momento, essa acepção atendia às necessidades. O que é interessante notar é que o período de pesquisa da monografia é o mesmo desta dissertação, porém, naquela circunstância, a juventude não era a protagonista da pesquisa, enquanto aqui ela desempenha o papel principal em todo o trabalho a ser desenvolvido, e seu sentido precisou evoluir.

À vista disso, o que será produzido neste item é o que chamamos na academia de revisão bibliográfica, pois para compreender melhor o próximo tópico, no qual proponho uma perspectiva de juventude mais adequada ao período desta pesquisa, é necessário entender suas outras significações e como essas pesquisas sobre a juventude estavam sendo desenvolvidas.

A socióloga Helena Wendel Abramo, uma importante pesquisadora sobre a juventude, possui diversos livros e artigos sobre a temática. Em um artigo publicado em 1997, intitulado *Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil*[4], a socióloga discute a frequente associação da juventude a uma fase problemática, bem como a dificuldade dos pesquisadores em ir além dessa concepção.

É como se a juventude não tivesse um papel protagonista perante a sociedade, muitas vezes, são vistos apenas como um problema social, sem demandas significativas a serem consideradas e incapazes de formular questões relevantes para si e para os outros agentes da sociedade. Essa caracterização não se limitava apenas às abordagens acadêmicas, as ações sociais voltadas para os jovens também os compreendiam dessa maneira. No entanto, no Brasil, não havia uma tradição de políticas exclusivamente voltadas para os jovens, aquelas que existiam eram geralmente unificadas com as políticas direcionadas às crianças, sem diferenciações claras. Nas palavras de Abramo:

> A concepção de juventude corrente na sociologia, é genericamente difundida como noção social, é profundamente baseada no conceito pelo qual a sociologia funcionalista a constituiu como categoria de análise: como um

[4] ABRAMO, Helena Wendel. Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 5 e n. 6, p. 25 – 36, maio/dez. 1997.

> momento de transição no ciclo de vida, da infância para a maturidade, que corresponde a um momento específico e dramático de socialização, em que os indivíduos processam a sua integração e se tornam membros da sociedade, através da aquisição de elementos apropriados da "cultura" e da assunção de papéis adultos. [...] Como a juventude é pensada como um processo de desenvolvimento social e pessoal de capacidades e ajuste aos papéis adultos, são as falhas nesse desenvolvimento e ajuste que se constituem em temas de preocupação social. É nesse sentido que a juventude só está presente para o pensamento e a para a ação social como "problema": como objeto de falha, disfunção ou anomia no processo de integração social; e, numa perspectiva mais abrangente, como tema de risco para a própria continuidade social.[5]

Ou seja, a partir desse cenário, a juventude é esse momento transitório da vida em que se vivencia em direção à fase adulta. É um período marcado por experiências problemáticas e dramáticas, nas quais, ao final, espera-se que o jovem tenha alcançado maturidade e compreensão sobre seu papel na sociedade como adulto. Enquanto adulto, ele se torna um ator social, um membro livre da sociedade que desempenha um papel significativo. No entanto, enquanto jovem, muitas vezes é visto apenas como um problema a ser abordado pelas políticas sociais, sem ser reconhecido como um agente ativo na construção social.

Nessa mesma pesquisa, a autora aborda diferentes contextos sociais e culturais nos quais a juventude se distinguia de um cenário para outro. O primeiro é conforme a ideia explanada acima, que a retrata como uma fase problemática, e remonta aos anos de 1950, caracterizados pela personificação dos "rebeldes sem causa", marcados por uma tendência à transgressão e à delinquência. O segundo contexto refere-se aos anos 1960/70, período da Ditadura Civil-Militar no Brasil, no qual os jovens passaram de rebeldes "sem causa" para rebeldes "com causa". Nessa fase, eles se tornaram idealistas e representavam uma ameaça à ordem social, engajando-se em movimentos estudantis e de oposição ao sistema estabelecido, buscando uma transformação social.

Antes de explanar o terceiro contexto elucidado por Abramo, vale destacar outro artigo que indica mais sobre juventude nas décadas de 1960/70. Em *Juventude e preconceito: tolerância ou respeito à diferença?*[6], do historiador Frederico Osanan Amorim Lima, de 2017, um dos pontos abordados é como algumas expressões comumente utilizadas no campo educacional, são problemáticas e desvalorizam as diferenças. Uma dessas palavras é a juventude e a sua relação com o preconceito. Consegue-se observar que a concepção criada no Ocidente nos anos de 1960/70 – cenário caracterizado pelos intensos movimentos políticos e sociais –, é de que são um grupo de pessoas, com idades entre 16 e 29 anos, que compartilham

---

[5] ABRAMO, 1997, p. 29.

[6] LIMA, Frederico Osanan Amorim. Juventude e preconceito: tolerância ou respeito à diferença*?*. ***Revista Form@re-Parfor/UFPI***, v. 5, n. 2, 2017.

de sentimentos, angústias, necessidades, medos, comportamentos e valores semelhantes. Além disso, também notamos os aspectos que foram mencionados no parágrafo acima, que os jovens passaram a ser vistos como rebeldes e ameaçadores da ordem social, entre outras características.

O autor menciona que uma importante alteração dessas duas décadas que impactaram e ajudaram na construção de tais visões, além das mobilizações políticas e sociais, foi a transformação do olhar sobre o corpo. As ciências sociais e humanas passam a pensar a relação do corpo com o meio a partir de um novo viés. Assim, a liberdade do corpo e de sua sexualidade era vista tanto como uma questão política quanto uma questão negativa pelos valores tradicionais. Dessa forma:

> [...] em grande medida, ocorre pela própria contestação a valores tidos como tradicionais, que enrijeciam o corpo, tornando-o mero instrumento da razão, do pensamento. O que se contestava e que resultou em mudanças derivou, na sua maioria, de práticas e questionamentos movidos por grupos de universitários, artistas e intelectuais na casa dos vinte anos de idade.
> [...] Toda a carga simbólica relativa à contestação oriunda dos anos 1960/1970, respaldaria esse olhar de descredito para as ações juvenis. Nesse sentido, as "fases da vida", inclusive a juventude, seriam vistas como dados quase naturais. Isso justificaria, por exemplo, uma fala recorrente que coloca a contestação como uma manifestação "natural" na juventude.[7]

Desse modo, voltemos ao texto de Abramo. O terceiro cenário é o que discutimos nesta pesquisa. Ou seja, são os jovens que estão vivenciando os anos de 1980/90, nascidos e/ou criados sob uma Ditadura Civil-Militar, que não experienciaram um contexto de liberdade política, social e cultural. Além disso, no período de regime ditatorial, era notório a ascensão de uma juventude idealista que participava de movimentos estudantis e de oposição à ordem. Esses jovens dos anos de 1980/90 eram novos em idade para fazerem parte de tais movimentos, então, passam a se definir por atributos individualistas, consumistas e indiferentes. Nesse caso,

> O problema relativo à juventude passa então a ser a sua incapacidade de resistir ou oferecer alternativas às tendências inscritas no sistema social: o individualismo, o conservadorismo moral, o pragmatismo, a falta de idealismo e de compromisso político são vistos como problemas para a possibilidade de mudar ou mesmo de corrigir as tendências negativas do sistema. Tematizada por aqueles que fizeram parte da geração dos anos 60 e 70. a juventude aparece aqui como depositária de um certo medo relativo ao “fim da História", uma vez que nega seu papel como fonte de mudança.[8]

Assim, conforme o que está descrito na passagem de Abramo, podemos observar as profundas mudanças de valores entre uma juventude que viveu durante a época da Ditadura Civil-Militar e aquela que viveu após seu término. É certo que os habitantes de um determinado

[7] *Ibid*., p. 91-92.
[8] ABRAMO, 1997, p. 31.

local sofrem alterações de valores de acordo com a realidade social, cultural, econômica e política do seu meio. No entanto, os mais velhos tendem a permanecer agarrados aos valores que cresceram e acreditaram durante a maior parte da sua vida, enquanto os jovens são mais facilmente moldados e adeptos a mudanças, já que os valores ainda estão em construção.

Em relação à juventude pós Ditadura Civil-Militar, que tinha como base os valores políticos, econômicos, culturais e sociais repressivos dessa conjuntura, ao experimentar a liberdade que surgiu com o fim desse regime, buscava novas possibilidades e experiências que o ambiente urbano poderia oferecer, desenvolvendo novas identidades e valores, distantes de todo o idealismo de transformação da geração anterior.

Em *Cenas Juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*[9], de 1993, Abramo explana a juventude urbana com suas vivências, identidades e códigos. Nesse livro, o foco é a juventude da década de 1980 e a sua dinâmica cultural com a cidade. No primeiro capítulo, que é o que nos interessa, a autora discorre sobre a condição juvenil. A definição que temos é a de juventude como um lugar de transição, contrariedade e intensidade, uma fase em que a pessoa abandona a infância e completa o seu desenvolvimento para ingressar na vida adulta, sendo também uma fase de destaque social. A sua duração em termos de idade seria socialmente variável, dependendo de uma sociedade para outra ou até mesmo na própria, conforme a sua configuração, constituindo grupos heterogêneos.

Um dos pontos que Abramo salienta é que a juventude só surge como objeto de estudo para a sociologia quando está a percebe com comportamentos que fogem dos padrões sociais, ou seja, quando alguns grupos de jovens se destacam por serem fora dos padrões considerados ideais. A Sociologia foi o campo predominante em termos de produções sobre esse tema, sobretudo os sociológicos do âmbito funcionalista, que, ao considerar a vivência juvenil como um problema social, enfatizando a delinquência, os vícios e a promiscuidade juvenil, preservou e disseminou a ideia de que era uma fase problemática.

Em *Dialética das juventudes modernas e contemporâneas*[10], de 2016, do cientista social Luís Antonio Groppo, conseguimos observar as diferentes concepções de juventude a partir das perspectivas das múltiplas áreas do saber. Para o autor, as definições das ciências que tentaram "naturalizar" a juventude, como a Biologia, a Medicina – puberdade – e a Psicologia – adolescência –, têm como tendência pensar de uma forma universalista, como um momento de transformação físico-mental. Nesse sentido, na modernidade, as interpretações socioculturais

[9] ABRAMO, Helena W. ***Cenas juvenis*: punks e darks no espetáculo urbano**. São Paulo, Scritta, 1994.
[10] GROPPO, Luís Antonio. **Juventude: ensaios sobre sociologia e história das juventudes modernas**. Rio de Janeiro: DIFEL.

do significado de puberdade influenciaram a definição de juventude como categoria social. A "[....] concepção funcionalista acaba decaindo nos defeitos do cientificismo e do 'naturalismo', que em tudo buscam padronização e equilíbrio sistêmico – concebendo a sociedade como um 'organismo' e as relações sociais como fenômenos naturais."[11]

Portanto, se as significações da juventude como categoria social foram baseadas em noções naturalistas e universalistas da puberdade, é compreensível que, por um longo período, o assunto tenha sido abordado de forma generalizada. O problema é que, ao pensar a juventude como algo natural e universal, além de generalizar, negligencia-se toda a complexidade social, histórica, política, econômica e cultural que permeia a sociedade e influencia a formação do indivíduo em maior medida do que os fatores biológicos e naturais. Em análises históricas, sabemos que não devemos explorar somente o objeto de estudo, devemos levar em consideração todos os condicionamentos desse, uma vez que cada aspecto influencia e molda a realidade, tanto daquele que é estudado quanto daquele que o pesquisa.

Em suma, Groppo critica a concepção funcionalista, esforçando-se para superar os seus limites, propondo uma visão dialética das juventudes. Utilizando a dialética do marxismo, que compreendia os elementos contraditórios da vida social e os movimentos que surgiriam como consequência desses elementos, o autor utiliza essa lógica para pensar a dialética das juventudes e da condição juvenil, dado que, no interior dos diversos grupos juvenis, com suas próprias dinâmicas, haveria elementos contraditórios que permitiriam que esses grupos superassem as definições institucionais.

Um esclarecimento sobre o que seria uma juventude "pós-moderna" também é estabelecida. O autor usa como referência a dissertação de mestrado: *A publicidade e a representação da juventude: um estudo sobre o mecanismo da produção publicitária*, de 1992, do cientista social Rafael José dos Santos. Nesse caso, será explorado diretamente a dissertação, em vez da análise feita sobre ela. No terceiro capítulo, intitulado: *A publicidade e a representação do jovem*, temos uma noção de juventude a partir da ideia de "juvenilidade", que seria uma representação do jovem constituída por uma dupla diferenciação. Se diferenciava e tinha oposição aos elementos "não-jovem", ao mesmo tempo que se diferenciava entre si, pois são plurais e não iguais. Essa "juvenilidade" está relacionada com o consumo, com o sentido de consumir a própria imagem, ao serem frutos de uma sociedade de consumo.[12]

---

[11] *Ibid.*, p. 238.
[12] SANTOS, Rafael. **A publicidade e a representação da juventude**. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, mimeo. 1992.

Para o sociólogo Alberto Melucci[13], a juventude contemporânea já ultrapassou a condição biológica e etária, pois ela também é uma definição cultural. Dentro do sistema cultural são atores que possuem ações e características simbólicas próprias enraizada no presente, nas experiências do hoje. Normalizou-se pensar a juventude a partir da idade como uma fase transitória, no entanto, as características que seriam comuns a essa fase deixou os aspectos biológicos e etários para serem simbólicos, comum aos vários estágios da vida, ligado ainda a uma ideia de transitoriedade e provisoriedade, tal como uma suspensão dos compromissos estáveis e duráveis. Nas palavras de Melucci:

> A juventude deixa de ser uma condição biológica e se torna uma definição simbólica. As pessoas não são jovens apenas pela idade, mas porque assumem culturalmente a característica juvenil através da mudança e da transitoriedade. Revela-se pelo modelo da condição juvenil um apelo mais geral: o direito de fazer retroceder o relógio da vida, tornando provisórias decisões profissionais e existenciais, para dispor de um tempo que não se pode medir somente em termos de objetivos instrumentais.[14]

Em *A construção sociológica da juventude - alguns contributos*[15], do cientista social José Machado Pais, de 1990, é retratado como a Sociologia construiu representações da juventude e como ela precisa estabelecer rupturas com os vieses dominantes em que enxerga a juventude como um objeto pré-construído e unitário. A sociologia, segundo o autor, teria oscilado entre duas tendências. Uma delas era a de que eles seriam considerados como um grupo social definido por uma determinada faixa etária, com características próprias e homogêneas, e a outra, como heterógenos, diversificados, compreendendo a existência de diferentes culturas juvenis. Pais, afirma que:

> A juventude como problema social: [...] são os problemas de inserção profissional, os problemas de droga, os problemas de delinquência, os problemas com a escola, os problemas com os pais, só para focar alguns dos problemas socialmente mais reconhecidos como específicos dos jovens.[16]

Além de ser comumente visto como problema social, e ter as características problemáticas tidas como consistente a juventude como um todo, para o autor, ainda existe a

---

[13] MELUCCI, Alberto. Juventude, tempo e movimentos sociais. In: **Revista Brasileira de Educação – ANPED** – Juventude e contemporaneidade. N. 5 e n. 6, p. 05 – 14, maio/dez. 1997. Número Especial.
[14] *Ibid*., p. 13.
[15] PAIS, José Machado. A Construção Sociológica da Juventude – alguns contributos. **Análise Social**, vol. XXV (105-106), 1990 (1.°, 2.°), p. 139-165.
[16] PAIS, 1990, p. 144.

construção social da cultura juvenil homogênea pela mídia de massa. É como um mito que é construído e funciona mais como uma representação social do que uma realidade, uma vez que não penetra o contexto do cotidiano juvenil. Nessa construção social, que o autor identifica como um mito, existem os que se reconhecem e colocam-se como parte e os que se apartam, para os que caminham de acordo com a cultura juvenil que é propagada pela mídia, a representação mitológica torna-se em parte realidade, sendo capaz de criar uma espécie de consciência geracional e como tal, se diferenciam de outras gerações. Os que separam, têm a consciência de que ser jovem é uma prática, uma vivência diferente do que outros jovens vivem.

Assim, na desconstrução do viés homogêneo da representação social da juventude, sociologicamente ocorre:

> Essa desconstrução da juventude como representação social (do senso comum) acabará por se revelar como uma construção sociológica - isto é, cientifica e necessariamente *paradoxa* - da juventude. A representação social da juventude dará lugar à realidade sociologicamente construída. [...] A «sociologia» do «social» (de que haveria de ser?) acabará aqui por se revelar como a problematização (sociológica) de certos problemas (sociais) sendo então que o significante social (predominantemente em forma de ideologia) se transforma em significado sociológico (predominantemente em forma de discurso científico). [...] Justamente porque as fases da vida (vulgarmente identificadas com a infância, a adolescência, a juventude, a meia-idade e a velhice) têm variado enquanto *tranches* de idade ao longo da história [...].[17]

Em outros termos, a representação da juventude como uma construção social problemática e homogênea, com características comuns a certa faixa etária, que é variável, na desconstrução de um saber do senso comum, move-se de uma ideologia predominante do senso comum, para um discurso que continua predominante, só que científico e de problematização sociológica. A relação com a problematização social acontece em razão de que as fases da vida são reconhecidas a partir do momento em que seriam vistas como geradoras de problemas sociais de um contexto histórico, por isso que pensar uma classe social a partir de classificação etária e homogênea, é uma construção social sujeita a modificações a partir das alterações da realidade vivida.

De acordo com Pais, as diferentes conceituações de juventude podem ser inseridas em duas principais correntes teóricas da sociológica da juventude. A corrente *geracional* e a corrente *classista*. A *geracional*, delineia-se a partir da ideia de juventude como uma *fase da vida* e com característica unitária, a sua principal temática é sobre a continuidade e descontinuidade dos valores entre as gerações. Aqui, destaca-se as pesquisas baseadas nas

[17] *Ibid.,* p. 146.

teorias da *socialização* elaborada pelo *funcionalismo* – já comentada anteriormente – e a *teoria das gerações*, no entanto, em ambas as teorias, a questão fundamental é que a descontinuidade intergeracional é a essência da juventude como uma *geração social*. Mesmo com uma noção de homogeneidade da juventude, a corrente *geracional* entende que existe uma cultura juvenil, só que essa cultura não se oporia entre os jovens e sim com a cultura de outras gerações – especialmente, a dos adultos –, consequentemente, as oposições geram descontinuidades intergeracionais.[18]

Em relação a isso, nas palavras de Pais, o:

> [...] quadro das teorias funcionalistas da socialização, os conflitos, ou descontinuidades intergeracionais, são vistos, na maior parte dos casos, como «disfunções» nos processos de socialização que respeitam à juventude, tomada no sentido de *fase de vida*. Quanto aos defensores da «teoria das gerações», tomam uma posição similar àquela que Einstein tomava quando afirmava: «Se existisse o movimento contínuo, não haveria física. » Isto é, para os defensores da teoria das gerações, se não existissem descontinuidades intergeracionais, não existiria uma teoria das gerações.[19]

Seja pela teoria funcionalista ou pela teoria das gerações, o maior problema dessa corrente, e a sua principal crítica, é que as suas análises continuam a olhar para a juventude como homogênea, discutindo uma parcela da juventude como um todo a partir da ideia de categoria etária, estimulando as generalizações. No entanto, no geral, como suas teorias baseiam-se na noção central de continuidade e descontinuidades dos valores das gerações, conforme, Pais:

> [...] os signos de continuidade e descontinuidade intergeracional poderão manifestar-se de duas formas: por um lado, e na medida em que são alvo de processos de socialização através de instituições sociais específicas, como a família ou a escola, as gerações mais jovens interiorizariam e reproduziriam na sua vivência quotidiana toda uma série de crenças, normas, valores e símbolos próprios das gerações adultas, isto é, todo um conjunto de signos de *continuidade intergeracional*. Por outro lado, e na medida em que essa interiorização de signos não é feita de uma forma nem indiscriminada nem passiva, gerar-se-iam fraccionamentos culturais entre as várias gerações, fraccionamentos esses que teriam a ver, entre outras razões: com a própria consistência da cultura transmitida pelas instituições sociais dominadas pelas gerações mais velhas; com os comportamentos e atitudes do «mundo adulto» tal como são percebidos pelos jovens; e, finalmente, com os próprios processos de transformação social e de integração funcional das várias gerações.[20]

[18] PAIS, 1990, p. 152-153.
[19] *Ibid*., p. 152.
[20] PAIS, 1990, p. 156.

De modo a simplificar o que foi discutido na citação, os sinais desse processo de continuidade e descontinuidade presentes nessa corrente podem ser observados nas instituições sociais que condicionam os jovens a uma experiência semelhante, mas com valores, crenças e padrões similares aos das gerações adultas, como a escola e a família. Essas instituições sociais integram os jovens a um sistema de relações e signos já existentes, ocorrendo uma continuidade intergeracional, ou seja, as descontinuidades acontecem nos conflitos e/ou rupturas com esses valores e signos predominantes da geração mais velha. Todavia, nesse processo de continuidade, a internalização desses signos pelos jovens não aconteceria de forma indiscriminada e/ou passiva, pois possuem uma consistência de normas do mundo adulto, que quando percebidas e não aceitas pelos jovens, geram conflitos geracionais, a descontinuidade e uma fragmentação cultural das gerações. Uma outra forma desses signos serem evidenciados nesse curso de continuidade e descontinuidade é nos próprios processos históricos de transformações e integração sociais das gerações.

Passemos a explanar a corrente *classista*. O seu olhar para a juventude é baseado na ideia de relações de classe e reprodução social, ou seja, a compreensão é de que a cultura juvenil tem sempre um significado político, de resistência aos valores e ideologias dominantes, sendo representada por toda forma de expressão e prática dos jovens, desde as roupas a suas próprias experiências, tudo seria uma resistência de classe. Nas pesquisas que partem por esse viés, as culturas juvenis que não se encaixam, ou não conseguem se forçar uma explicação por esse caminho de resistência de classe, são deixadas à margem, pois fogem da sua fundamentação teórica principal. Porém, a juventude ainda é vista, de certa forma, como homogênea, em razão de que as distinções simbólicas entre os jovens não são observadas como diferenças intraclassistas, e sim interclassistas. [21]

À vista disso:

> Sem que se possa negar a capacidade explicativa, em determinados contextos de investigação, das teorias «classistas» da reprodução social, a coalescência de jovens de diferentes condições sociais a valores relativamente semelhantes (a importância dada ao dinheiro, à convivialidade, à moda, à música, ao desporto, à sexualidade, etc.) é um fenómeno que a teoria das classes tem dificuldades em explicar. Por outro lado, não é certo que entre jovens pertencentes a uma mesma classe social se verifique, indiscutivelmente, uma homogeneidade cultural ou de modos de vida entre esses mesmos jovens,

[21] *Ibid.,* p. 157-158.

> como o fará supor o latente determinismo presente em alguns trabalhos da corrente «classista».[22]

Assim sendo, isso implica que na corrente classista há uma dificuldade em explicar como jovens de diferentes contextos sociais podem ter valores semelhantes, uma vez que cada classe deveria ter seus próprios valores e similaridades na sua realidade, o que, às vezes, leva a crer que jovens da mesma classe social possuem uma homogeneidade cultural, enquanto jovens de classes distintas não podem ter valores similares. Isso se deve ao fato de que os seres humanos em geral processam os signos culturais de maneiras distintas.

É importante ressaltar que os estudos voltados para a juventude eram inicialmente em sua maioria do campo das Ciências Sociais, sobretudo da Sociologia. Já nas Ciências Humanas, temos a Psicologia como uma área que se sobressaiu por manter seu interesse nessa temática – os domínios dessas áreas prevaleceram principalmente no século XX inteiro, havendo maiores mudanças nas suas duas últimas décadas. Podemos citar o estudo feito em 1997, pela pedagoga Marília Pontes Sposito, em que objetivava o levantamento das produções acadêmicas dos programas de Pós-Graduação em Educação, entre 1980 e 1995, com a temática de juventude, a partir dos resumos publicados nos cadernos da ANPEd. Dentre essa demarcação de tempo, teve 217 dissertações de mestrado e 27 teses de doutorado, totalizando 244 pesquisas, em que foram 50,4% entre 1980 e 1989, e 49,6% entre 1990 e 1995. Podemos considerar que houve um aumento nos anos de 1990, já que em 5 anos foram produzidos quase o mesmo que em 10 anos, apenas com uma diferença de 0,8%. Outra observação a ser feita é que nesse período de 15 anos, o programa de Pós-Graduação em Educação da UFPI contou apenas com um trabalho com essa tematização.[23]

O que observamos até o presente momento é que a maior parte das conceituações de juventude surgiu das pesquisas das ciências sociais, o que nos permite afirmar que outras áreas do saber procuraram por essas definições para fundamentar os seus trabalhos. Consequentemente, houve pesquisas nas quais o protagonismo da juventude foi apagado pela ideia de homogeneidade. Isso porque, apesar de se ter entendido que essas conceituações eram construções sociais de um determinado período, a juventude foi entendida como diferente de um período para outro, ou seja, de uma geração para outra, mas, dentro do mesmo período, sendo determinadas pela idade e como uma fase da vida transitória, eram homogêneas. Nesse

[22] PAIS, 1990, p. 159.
[23] SPÓSITO, Marília Pontes. Estudos sobre juventude em Educação. **Revista Brasileira de Educação**, n. 5 e n. 6, p. 37 – 52, maio/dez. 1997.

próximo tópico, a partir de algumas análises, chegaremos a uma perspectiva de juventude que busque embasar esta dissertação.

## 1.2 **"Num retrato, num espelho, no mapa do Brasil"**: Uma perspectiva de juventude

> *A juventude estava inextricavelmente entrelaçada com a fantasia, a ilusão e os desvaneios comercializados.*
>
> Jon Savage

A epígrafe acima discorre sobre a forte relação da juventude com a cultura de consumo, que será fundamental para entendermos o ponto que se pretende chegar na elaboração deste tópico. As demandas do mundo capitalista permitiram a fabricação e a construção de uma *Cultura do Consumo* e da *Juventude*, historicamente elas se relacionam mais intensamente no século XX. A categoria juventude, condicionada ao estrato social, geralmente é associada ao mundo capitalista. Foi a partir da percepção das condicionantes financeiras e nas possibilidades de consumo de uma cultura em massa de um novo grupo que houve a sua integração na cultura popular e, correlato a isso, foram entendidos como um grupo etário especifico. Deriva dessa ideia a crença de que o capitalismo foi o sistema econômico que primeiro a reconheceu, antes mesmo das políticas públicas. Essa idealização de juventude inicia-se no final do século XIX e, na segunda metade do século XX, já contamos com uma Cultura de Consumo construída e consolidada entre os jovens. Assim, temos uma intensa relação entre a juventude e o consumo como uma forma de expressão cultural e ideológica, produzida e reproduzida principalmente pelas mídias.[24]

É importante ressaltar que entendemos a juventude como uma categoria social construída e simbólica, que, portanto, não é natural e/ou biologicamente definida pela idade, mesmo que a identificação das categorias da vida por idade cronológica/biológica seja uma noção moderna e social, já que na Antiguidade e Idade Média a idade não tinha tanta relevância social. No entanto, não tem como encaixar a juventude em idades especificas, pois como uma

[24] Informações sobre juventude e consumismo: *Cf.* SAVAGE, Jon. **A criação da juventude**: como o conceito de *teenage* revolucionou o século XX. Rio de Janeiro: Rocco, 2009; informações sobre cultura do consumo: *Cf.* FONTENELLE, Isleide Arruda. **Cultura do consumo**: fundamentos e formas contemporâneas. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2017.

categoria social construída e simbólica, ela dispõe de variações sociais e culturais do tempo. O que as áreas do saber entram em consenso, especialmente a sociologia funcionalista, como foi explanado no tópico anterior, é que se trata de uma fase problemática e transitória, que está entre a infância e a vida adulta. Então, seria como um adolescente? Particularmente, mesmo que sejam utilizados como sinônimos um do outro com muita frequência, os considero distintos. A adolescência está mais ligada a infância e a idades especificas, a questões biológicas, enquanto o jovem é uma construção social e cultural que depende da sua realidade, nele pode residir as inquietações sociais, políticas e culturais do seu tempo, em que só são possíveis quando se tem uma certa experiência de vida para assimilá-las. Essa é apenas uma incipiente ideia de definição da juventude em que será trabalhada aqui, mas antes de aprofundarmos na sua definição, precisamos entender os processos fundamentais em que se constituirá o sentido em que quero trabalhá-la.

A primeira fase de uma cultura do consumo é de 1880 a 1845, momento em que há uma transformação nas mentalidades da América, especialmente no Estados Unidos da América (EUA), que visava moldar um novo estilo de vida e propagá-lo para o resto do mundo. Nessa construção de um novo estilo de vida, que saía de uma ideologia de consumir o necessário para consumir o desejável, o desejo era criado por uma fantasia construída em volta da mercadoria, ou seja, a atração se sobressaía à sua utilidade, isso aconteceu quando as grandes corporações capitalistas, o governo e a psicologia se uniram para atingir os seus ideais.[25]

As propagandas davam significados às mercadorias, criavam fantasias e sonhos a serem desejados. O indivíduo moderno começava a delinear uma nova identidade, se moldando a partir de uma lógica mercadológica. O fato de que você se tornava o que comprava, implicava nas possibilidades de definições de um "eu" a partir das práticas de consumo, ao mesmo tempo que consentia uma fuga da realidade cotidiana para os seus sonhos com o prazer momentâneo. A sociedade norte-americana objetivou ser a terra dos sonhos, de liberdade e da juventude. Nas palavras de Savage, o que ocorreu foi que:

> Satisfazendo tanto o credo econômico quanto uma necessidade desesperada, os sonhos acabaram definindo a América. As visões viraram dinheiro, ganhando forma tangível em parques temáticos, cinetoscópios, tabloides, livros de sucesso, partituras e a cornucópia de bens de consumo encontrados em lojas de departamentos ou catálogos distribuídos pelo correio. Todos estes novos produtos ofereciam um passo imediato para fora das exigências da realidade cotidiana, um consolo para as liberdades perdidas e uma celebração

[25] *Cf.* SAVAGE, 2009 ; FONTENELLE, 2017.

> do estilo de vida metropolitano. A salvação seria encontrada pelo consumo: você se tornava o que comprava. Você comprava os seus sonhos.[26]

A psicanálise e a psicologia tiveram funções fundamentais nesse processo. Edward Bernays, familiarizado com a psicanálise de Sigmund Freud, seu tio, foi pioneiro ao aplicar as descobertas de Freud como ferramenta para manipular as massas. Em 1928 publicou um livro com o título de *Propaganda*. O objetivo do livro era demonstrar como o mesmo criou a profissão de relações públicas e como essa contribuía com as corporações americanas para produzir consumidores, interferindo diretamente na cultura e a ressignificando de acordo com a lógica do consumo. Nesse processo de ressignificação e manipulação inconsciente dos desejos, a sua principal aliada para moldar a opinião de massa foi a psicanálise, que na sociedade norte-americana vinha exercendo fortes influências na cultura.[27]

Desse modo:

> Bernays acreditava na importância que esse novo campo do conhecimento teria no processo de produção de consumidores, na medida em que apelasse ao poder ilimitado do desejo humano Por isso, Bernays propunha que para instigar a compra era preciso focar não nas necessidades das pessoas, no seu lado racional, mas nas suas fantasias e nos seus desejos muitas vezes inconfessáveis Tendo em vista que uma consideração central em psicanálise é que o desejo é produzido pela cultura, a ideia básica de Bernays era a de dar forma ao desejo humano mediante sua associação a objetos de consumo.[28]

Um dos importantes experimentos de Bernays, que marcou a sua carreira e reafirmou a sua teoria de que coisas e objetos desnecessários, completamente irrelevantes e irracionais poderiam se tornar símbolos emocionais e desejados, foi quando aceitou o trabalho de um presidente da corporação americana de tabaco. A ideia era pensar uma forma de persuadir mulheres a fumarem cigarros em público em uma sociedade que o cigarro era um símbolo masculino, ou seja, um tabu para as mulheres. Como o seu tio Freud encontrava-se em Viena, Bernays consultou o psicanalista Abraham Arden Brill, considerado o mais importante da sua área em Nova Iorque, sobre o significado que o cigarro tinha para as mulheres e homens da época, e pensou em uma forma de ressignificar. O cigarro, para o psicanalista Brill, era um símbolo do poder do sexo masculino, mas Bernays precisaria encontrar um jeito de fazer com

[26]SAVAGE, 2009. p. 70.
[27] FONTENELLE, 2017. p.34-35.
[28] *Ibid.,* p. 35.

que ele fosse percebido como uma forma de desafiar o poder masculino, isso daria às mulheres a ideia de que fumar concedia-lhes o próprio poder.[29]

Utilizando um evento de passeata que acontecia todos os anos na Páscoa, no qual havia um grande contingente de pessoas e repórteres, Bernays convenceu mulheres ricas debutantes a esconder cigarros nas suas roupas e se juntar a parada. Quando ele fizesse um sinal elas deveriam fazer encenações de que estavam acendendo os seus cigarros. Manipulando a imprensa, noticiou que soube que um grupo de sufragistas estavam preparando um protesto com o que nomearam de "tochas da liberdade". Perspicazmente, referenciou a tocha utilizada na estátua da liberdade, símbolo do país, fazendo com que o cigarro se tornasse um símbolo de igualdade, independência e liberdade feminina. Esse evento foi noticiado em jornais de todo o país e a utilização de cigarros por mulheres foram tornando-se socialmente aceitável, e as suas vendas cresceram.[30]

Esse e outros feitos de Bernays, tais como a inserção de propagandas em filmes; fazer propagandas com as estrelas de cinema utilizando alguns produtos em revistas, eventos e desfiles; a contratação de psicólogos e outros profissionais para discutirem em artigos sobre os benefícios dos produtos, entre outros, são apresentados no primeiro episódio do documentário *O Século do Ego*, produzido por Adam Curtis, em 2002. Bernays desenvolveu um aparato de métodos e técnicas psicológicas para moldar a opinião das massas, seja para torná-las consumidoras consciente de que o produto que desejavam adquirir poderia ter um significado extraordinário para si como ser humano e para sua vida, seja para controlar a opinião política sobre algo ou alguém, de uma forma ou de outra, vendendo todos os tipos de produtos às massas.

Apelando aos desejos e fantasias inconscientes do ser humano, mostrava-se um método muito eficiente na produção de uma cultura a ser moldada, consolidada e propagada, uma das idealizações da fantasia estava naquele momento relacionada à ideia de juventude. A sociedade norte-americana, nos seus ideais de identidade, queria que o país fosse conhecido como um lugar de liberdade, sonhos e juventude. Mercadologicamente, a cultura jovem teve uma maior ascensão após a Segunda Guerra Mundial, entretanto, anteriormente, nas três primeiras décadas do século XX, já havia uma atenção especial que crescia gradualmente direcionada ao ser jovem. Vejamos os trechos a seguir:

> Se bom condicionamento físico e saúde eram desejáveis para a sociedade americana, então a juventude, que naturalmente personifica estas qualidades,

[29] **O SÉCULO do ego**. Adam Curtis. BBC Two. Reino Unido, 2002.
[30] **O SÉCULO do ego**. Adam Curtis. BBC Two. Reino Unido, 2002.

> passou a ser o ideal sedutor para todas as idades. Na década de 1900, os anunciantes usavam universitários da classe média alta para promover roupas da moda e artigos esportivos, no etos de aspiração [...].[31]

> O novo foco americano na juventude coincidiu com o crescimento da psicologia comercial e da indústria cinematográfica. Os filmes encontraram o seu primeiro mercado entre os adolescentes [...] O seu entusiasmo fez deles cobaias involuntárias para a emergente sociedade de consumo.[32]

À vista disso, observamos que, além da incipiente cultura do consumo, que usa os atributos jovens para dar significados às mercadorias, atraindo mais consumidores e visando a integração deles aos consumidores, paralelamente, a indústria cinematográfica encontrou nos jovens espaço para prosperar. Nas duas primeiras décadas do século XX, o cinema representava um mundo de fantasias, sonhos e possibilidades da sua própria realidade. Conforme Savage:

> A relação dos filmes com a juventude americana era psicologicamente intima. Por um lado, eles representavam um mundo de fantasia que oferecia uma pausa no cotidiano. Por outro, começaram a produzir imagens que refletiam aspectos da vida adolescente que, sutilmente ficcionalizadas, realimentavam psiques férteis. [33]

A terra dos sonhos, da liberdade, dos jovens e das possibilidades foram os atributos que a sociedade norte-americana estabeleceu para si e propagou para o mundo. Entre os anos de 1865 e 1915, vinte e cinco milhões de imigrantes chegaram aos Estados Unidos, a maioria jovens, especialmente aqueles que vieram após 1900 e, motivados pelas possibilidades de sucesso da terra dos sonhos, tentaram se integrar à cultura. O que parte dos imigrantes queriam era a experiência da cultura americana que lhes foram prometidas, era o prazer de viver o agora, como é possível ser explorado nesse próximo fragmento:

> Essa noção de possibilidades era a grande atração da economia do sonho americano. Esqueça carvões, trens, aço e cutelaria - o que os europeus queriam da América era o seu senso de espaço, a sua selvageria, a sua energia, os seus ritmos sincopados, misturados, que aceleravam o tempo da vida num eterno presente.[34]

Em suma:

> [...] o consumismo tornava-se um elemento importante da política econômica americana. Era, como escreve Elizabeth Stevenson, "a primeira vez que, numa escala gigantesca, uma sociedade desenvolvia um conjunto de procedimentos, uma provisão de desejos e necessidades e uma fé a partir da compra e venda

[31] SAVAGE, 2009, p.71.
[32] *Ibid.*, p. 131.
[33] *Ibid.*, p. 138.
[34] *Ibid.*, p. 132.

> de mercadorias". Ainda com o peso de representar o futuro, a juventude era o alvo preferido de produtores e comerciantes.[35]

Em concordância com a passagem acima, podemos constatar que a configuração da Cultura do Consumo naquelas primeiras décadas do século XX foi algo novo, especialmente pelas técnicas utilizadas para alcançar, manipular e moldar as massas, e como a juventude era o seu principal alvo. Com base na discussão desenvolvida até então, devemos destacar alguns pontos antes de prosseguirmos para garantir coerência ao trabalho, sendo eles:

1º - Que a ideia de juventude em que iremos trabalhar nasceu a partir da cultura de consumo;

2º - A cultura de consumo a percebeu primeiro como uma forma de usar seus atributos como fantasias para ressignificar e tornar os produtos desejáveis;

3º - A sua criação, sob a perspectiva da cultura do consumo, não estava relacionada à idade nem a questões negativas de impulsividade, irracionalidade, drogas e violências;

4º - O objetivo principal era fazer com que eles se tornassem consumidores, sendo o alvo preferido da Cultura de Consumo.

Após destacarmos esses pontos, muito característicos da incipiente cultura de consumo na sua primeira fase, avançaremos algumas décadas até chegar às duas últimas décadas do século XX. Aqui já se encontramos em uma terceira fase de uma cultura de consumo, que é onde está inserida a juventude que será explanada neste estudo. É nesse período que encontraremos outros pontos necessários para definirmos a perspectiva de juventude dessa dissertação.

No entanto, em sua segunda fase (1946-1970), já consolidada, temos uma sociedade de consumo com um perfil consumista de abundância, baseado na lógica de quantidade e de produtos com obsolescência dirigida e uma exaltação de gozos instantâneos, com valores frívolos e hedonistas.[36] Assim:

> A verdade é que, a partir dos anos 1950-60, ter acesso a um modo de vida mais fácil e mais confortável, mais livre e mais hedonista constituía já uma motivação muito importante dos consumidores. Exaltando os ideais da felicidade privada, os lazeres, as publicidades e as mídias favoreceram condutas de consumo menos sujeitas ao primado do julgamento do outro. Viver melhor, gozar os prazeres da vida, não se privar, dispor do "supérfluo" apareceram cada vez mais como comportamentos legítimos, finalidades em si. O culto do bem-estar de massa celebrado pela fase II começou a minar a

[35] SAVAGE, 2009, p. 221.

[36] LIPOVETSKY, Gilles. A sociedade de hiperconsumo. In: **A Felicidade paradoxal** - ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo. São Paulo: Companhia das Letras, 2007. p. 36.

> lógica dos dispêndios com vista à consideração social, a promover um modelo de consumo de tipo individualista. [37]

Em outras palavras, era uma fase que priorizava o bem-estar, o consumo estava ligado à qualidade de vida, a algo mais íntimo e individualista. O que motivava os consumidores era vivenciar os prazeres de ter uma vida fácil e confortável, sem ter que se privar das felicidades e prazeres por conta dos gastos que poderiam gerar devido a sua condição social e julgamentos alheios, sendo a mídia a principal forma de propagar e reiterar esses ideais, resultando cada vez mais na sua aceitação.

A segunda fase permanece com as fantasias que dizem respeito à juventude e à liberdade que foram criadas na primeira, quando se procurava atribuir significados às mercadorias, assim como a quantidade de produtos voltados para os jovens. Essas fantasias serviram como uma forma de suavizar e incentivar todo o processo de alterações do imaginário consumidor, como é exposto nesse próximo trecho:

> fase II é, ao mesmo tempo, a que erigiu o hedonismo em finalidade legitima de massa, a que transformou a ambiência ou o estilo do consumo, envolvendo-o num halo de leveza e de ludismo, de juvenilidade e de erotismo. *Juke-box*, fliperama*, pin-up*, patinete, rock'n'roll, toca-discos, transistor, televisão, Club Méditerranée, cadeira "Djinn" de aspecto zoomórfico, *design pop*, jeans e minissaia, uns tantos produtos certamente muito diversos, mas que, associados à juventude ou a Eros, à mobilidade e à liberdade, à provocação e ao divertimento, suavizaram, dinamizaram o imaginário consumidor. O momento "pesado", enfático e competitivo da mercadoria recuou um grau em favor de uma mitologia eufórica e lúdica, frívola e juvenil.[38]

Dessa forma, a partir das duas citações acima, percebemos que esse período foi o que mais sofreu alterações na sociedade, uma vez que, na primeira fase, apenas uma incipiente cultura de consumo começou a moldar a mentalidade da sociedade. Já na segunda, os valores e ideais da cultura do consumo já se naturalizaram e acabaram por determinar os rumos da sociedade. Na terceira, o consumo é vivenciado em uma lógica emocional, íntima, subjetiva e identitária. "A fase III é o momento em que o valor distrativo prevalece sobre o valor honorífico, a conservação de si, sobre a comparação provocante, o conforto sensitivo, sobre a exibição dos signos ostensivos"[39]. Essa fase teria se estabelecido entre o fim dos anos 1970 e início dos anos 1980, é onde observamos os resultados mais profundos das modificações dentro da sociedade, se intensificando e tornando-se mais voraz com a ajuda dos avanços tecnológicos da

[37] LIPOVETSKY, 2007, p. 39-40.
[38] *Ibid.*, p. 40.
[39] LIPOVETSKY, 2007, p. 43.

globalização, ambas causaram grandes impactos culturais, sociais e políticos na sociedade como um todo.

De uma forma geral, independentemente da fase, podemos afirmar que a cultura de consumo com as suas técnicas conseguiu explorar todas as possibilidades disponíveis para alcançar a sociedade:

> 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.[40]

Nos anos de 1980, no final da sua primeira metade, o Brasil rompia com a Ditadura Civil-Militar, instalada desde 1964. Nos interesses dessa pesquisa, uma das muitas mudanças que foram rápidas em relação às outras, foi a alta circulação de muitos produtos de consumo, principalmente aqueles relacionados ao campo cultural, que, devido a vigência do governo ditatorial, foram proibidos pela censura, mas agora já podiam circular livremente. No entanto, o consumo não era tão profundo quanto nos EUA, pelo menos para as massas, pois o Brasil passava por crises econômicas que afetava a integração dos jovens no mercado de trabalho.

Essa década é notável para os jovens. Eles não eram apenas de interesse de um mercado consumidor, mas os estudos acadêmicos intensificarão os seus olhares para esse grupo, assim como outras esferas também buscarão objetivá-los. Anteriormente aos anos de 1980 e 1990, regularmente, são definidos como uma *etapa problemática*, com suas rebeldias, delinquências e comportamentos de riscos, e como uma *fase preparatória* da vida, em que se ajustariam e se tornariam produtivos para a vida adulta. Por volta dos anos de 1980, essa visão se amplia, pois há "mudanças estruturais na distribuição etária da população em todo o mundo resultantes do crescimento excepcional do grupo jovem"[41], esse crescimento faz com que tenham a percepção de variados grupos jovens com diferentes tipos de vivências e contextos, consequentemente, passam a ser vistos como *ator estratégico do desenvolvimento*.[42]

---

[40] SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI**: no loop da montanha-russa. São Paulo: Companhia das letras, 2001, p. 47.
[41] AQUINO, Luseni. A juventude como foco das políticas públicas. In: **Juventude e políticas sociais no Brasil** / organizadores: Jorge Abrahão de Castro, Luseni Maria C. de Aquino, Carla Coelho de Andrade. Brasília : Ipea, 2009. p. 26.
[42] *Ibid.*, p.26.

Ao compreendermos que existem diferentes grupos jovens, em que é mais relevante observar as diversas questões que os envolvem do que a idade em si, percebemos as diversas características de um grupo que antes era considerado hegemônico, que, para se diferenciar, se aproximar ou se distanciar, usa como principal método os seus gostos individuais. A expressão desses gostos e a construção de suas identidades, se davam, sobretudo, pelo que consumiam: os livros, músicas, filmes, roupas, lazeres, drogas, experiências, entre outras coisas. Essas formas de consumo constantemente (re)construía a imagem e ideologia que queriam passar ao mundo, era uma identidade fragmentada e individualizada, sem estilos fixos, com inúmeras possiblidades, temáticas essas que serão abordadas no próximo tópico.

No entanto, é importante ter em mente que a construção da identidade é um processo social e cultural, assim como a definição de juventude, e ambas não devem ser definidas por aspectos biológicos, evolutivos e etários. Se, inicialmente, a juventude se tornou uma fantasia, um signo a ser desejado das mercadorias, agora, as mercadorias se transformam na própria juventude a ser consumida. A partir desse ponto, podemos derivar mais duas conclusões. Para isso, vamos recapitular os pontos anteriores e, em seguida, acrescentar os novos:

1º - Que a ideia de juventude em que iremos trabalhar nasceu a partir da cultura de consumo;

2º - A cultura de consumo a percebeu primeiro como uma forma de usar seus atributos como fantasias para ressignificar e tornar os produtos desejáveis;

3º - A sua criação na perspectiva da cultura do consumo não estava relacionada a idade nem a questões negativas de impulsividade, irracionalidade, drogas e violências;

4º - A questão principal era que eles se tornassem consumidores, sendo o alvo preferido da Cultura de Consumo;

5° - Com a cultura de consumo consolidada e atuante principalmente com a ideia de exteriorização e criação de sua individualidade, ideologia e identidade, o consumo passa a ser a definição de si, não como uma forma de poder ou hierarquização social, mas de uma forma subjetiva;

6º - O signo de juventude que deu origem às mercadorias não apenas permaneceu, como também representa e exibe o cerne da juventude em si. Não estão mais consumindo fantasias, mas sim a juventude nas suas diversas possibilidades a partir do que a cultura e as mídias exploram como sendo de jovens. Ou seja, associar o consumo a experiências e expressões de si mesmo, fazendo da juventude o ideal a ser alcançado, não está ligado à evolução biológica e etária, mas sim ao que é construído culturalmente como sendo de jovem e consumido pelos que se identificam.

Dessa forma, em determinados momentos e situações cabe pensar a juventude a partir de suas questões biológicas e etárias, mas não de forma generalizante como já foi feita. No entanto, a juventude urbana dos anos de 1980, a partir desses pontos e do que foi explanado até o presente momento, podemos definir como uma forma de ser, um estilo de vida, uma vivência, que depende do que é consumido. Sabemos que a construção de si não está ligada a idade e que as possibilidades de ampliar e estabelecer a nossa construção subjetiva - que não é fixa - depende do que somos condicionados e consumimos no nosso dia a dia.

Por exemplo, uma pessoa de 50 anos pode consumir o que é atualmente considerado coisas de jovens, como músicas, roupas, ideais, espaços de sociabilidades etc., e, assim, ter um perfil juvenil. Enquanto outra pode ter 18 anos e consumir o que foi considerado socialmente e culturalmente elementos de jovens dos anos 1980 e que, em pleno 2024, é apontado como sendo produtos de "velhos", algo retrô. Entretanto, se estivesse nas duas últimas décadas do século XX, essa pessoa seria considerada jovem. A idade de ambos não é capaz de definir as suas personalidades, em outras palavras, a faixa etária não é capaz de determinar se o sujeito é jovem ou não, mas a subjetividade e vivência, sim, indicam o que é considerado ser jovem em seu tempo.

No próximo tópico, que é o último deste capítulo, aprofundaremos o tema que já iniciamos ao buscarmos definir a juventude a partir da existência de uma sociedade consumista que sempre a teve como alvo, seja pelos seus atributos ou poder de compra. Além disso, tentaremos entender melhor o consumismo como identidade no contexto de parte da juventude urbana brasileira nas décadas de 1980 e 1990.

## 1.3 **"Onde estamos? Pra onde vamos? Onde já se viu?"**: A juventude e o consumo como identidade

> *[...] características do comportamento juvenil exacerbadas pela mídia - os jovens tanto inventam novas modas, esportes e música quanto são tragados por eles - criam uma dinâmica própria desse mercado de consumo. As tribos, as modas, as ondas aparecem e desaparecem, são inconstantes. Geram também um maior potencial de consumo entre os jovens que, cada vez que mudam de tribo, mudam todos os signos exteriores*

> *dessa identidade, como discos, roupas, adesivos, equipamentos, dieta alimentar e corporal etc. As estratégias de mercado procuram ir ao encontro dessa inconstância dos jovens, diversificando a oferta de produtos e fazendo com que eles, com mais opções, saibam cada vez menos quem são.*
>
> Mira

Pelas palavras expressas na epígrafe, observamos a relação entre a identidade juvenil, o consumo e a influência da mídia, destacando como essas identidades são fluidas e efêmeras. Em um certo momento, a identidade dos jovens passou a ser fortemente influenciada pelo que consumiam, com os veículos midiáticos desempenhando um papel fundamental na divulgação dos produtos considerados "jovens" na época. Esses produtos, na infinita variedade do mercado, estão sujeitos a constantes mudanças, trazendo novidades para serem consumidas e alterando os signos da identidade conforme o que os jovens consomem ao longo dos anos.

A natureza efêmera das identidades construídas a partir do consumo é evidenciada pela contínua mudança e inovação no mercado. A busca incessante por novidades e a pressão para se ajustar aos padrões impostos pela mídia geram um ciclo de consumo contínuo, no qual os jovens são constantemente impelidos a procurar o próximo produto ou tendência que os faça sentir-se atualizados e integrados ao contexto cultural em vigor. Dado que o cerne do mercado reside no desejo constante por novos produtos, as identidades baseadas no consumo tendem a ser efêmeras, uma vez que os jovens sempre buscarão consumir algo novo de acordo com seus desejos momentâneos.

Entretanto, o contexto em que a juventude está imersa deve proporcionar os meios para que essa relação ocorra. A realidade do sujeito está intrinsicamente ligada à sua identidade; afinal, o sujeito é produto de seu tempo. Todos os aspectos de sua vivência influenciam diretamente na construção de sua identidade, uma vez que nossa realidade social, política, econômica e cultural fabrica signos e valores que afetam e moldam nossa subjetividade. Os seres humanos, enquanto sujeitos que criam esses signos e valores e são afetados por eles, reconhecem-se em um sistema de racionalidade como sujeitos plurais, pois os símbolos culturais e sociais são distintos e continuamente mutáveis, não sendo fixos. Portanto, é essencial uma análise detalhada sobre os eventos das últimas duas décadas do século XX no Brasil. Esses anos são considerados de crise identitária, especialmente para a juventude urbana, que foi a mais impactada pelo contexto da época.

No tópico anterior, exploramos em certa medida o incipiente estilo de vida consumista norte-americano. O que se destaca é que esse estilo, amplamente reconhecido como *"American way of life"*, uma vez consolidado, foi exportado para outros países capitalistas junto com seu mercado, resultando em um predomínio internacional da cultura e dos produtos dos Estados Unidos. Entre esses países, o Brasil figura como um exemplo significativo. O mercado norte-americano, durante os anos 1950, concentrou seus esforços principalmente nas indústrias culturais voltadas para os jovens. No caso do Brasil, a influência dessa cultura remonta aos anos 1940, quando os Estados Unidos buscavam estreitar relações para alcançar um novo mercado consumidor. Esse movimento foi marcado por uma ampla disseminação de produtos culturais, como música, cinema, moda e comportamento, que gradualmente moldaram os gostos e hábitos dos brasileiros, especialmente os jovens. Essa influência cultural se tornou cada vez mais evidente nas décadas seguintes, solidificando os laços entre as duas nações e alimentando o crescimento do consumismo e da cultura de massa no Brasil. [43] Foi:

> Através de um planejamento cuidadoso de penetração ideológica, principalmente com o cinema de Hollywood, que tentava mostrar o estilo de vida norte-americano, os Estados Unidos procuravam assegurar-se de que o Brasil e a América Latina seriam seus "aliados políticos e econômicos" no plano internacional.[44]

O relacionamento entre Brasil e os Estados Unidos se intensificou no governo de Juscelino Kubitschek (1956-1960). As medidas tomadas nesse governo para o desenvolvimento do país, especialmente na política econômica, que buscava abrir o mercado nacional para as empresas internacionais privadas, procurando acentuar a industrialização no país, facilitou o aumento da influência estrangeira. O governo, ao objetivar a transferência da importação dos setores de bens de consumo duráveis para a instalação do capital estrangeiro, permitiu que as empresas internacionais instalassem suas fábricas e estabelecimentos em solo brasileiro sem cobrar impostos de máquinas e equipamentos. O custo de produtos nacionais que utilizariam nessas fabricas foram barateados, nesse período, além do capital estrangeiro, também tiveram

[43] Em 1942, o cinema de Hollywood representou de forma pejorativa e estereotipada a identidade do brasileiro no filme *Alô, amigos* (Saludos, amigos), com o personagem de Zé Carioca, criado pelo norte-americano Wat Disney. A construção da identidade do personagem é que esse é de um caráter duvidoso e preguiçoso, sendo um malandro com seu "jeitinho brasileiro". A estética do personagem foi representada pelo papagaio, ave muito comum no Brasil, que possuí as cores verde e amarelo, no entanto, no desenho, além dessas cores, é caracterizado com um terno com gravata borboleta, chapéu e as vezes com uma guarda-chuva preto. Também participou de outros filmes e quadrinhos. (*Cf.* BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos culturais de juventude**. São Paulo: Moderna, 1990.Coleção polêmica.)
[44] *Ibid.*, p. 28.

altos investimentos estatais – com dinheiro de empréstimo estrangeiro – em infraestruturas, principalmente em rodovias, energias e na construção de Brasília.[45]

Em meio a esse processo de expansão, que no final do governo resultou em uma crise econômica, e:

> Apesar de seus efeitos um tanto catastróficos, o desenvolvimentismo do governo JK provocou um crescimento das classes médias urbanas e a expansão dos veículos de comunicação de massa nas grandes cidades brasileiras, entre os quais a televisão, que seria a grande sensação. [...] Na realidade, tudo isso contribuiu para uma influência mais acentuada da cultura estrangeira, principalmente a norte-americana, que foi incorporada à cultura nacional pelas camadas médias urbanas [...].[46]

Inicialmente, a classe média urbana brasileira desempenhou um papel fundamental na absorção e disseminação da cultura norte-americana. No entanto, nas décadas de 1960 e 1970, com a crise política e econômica e a instauração da Ditadura Civil-Militar em 1964, ocorreu uma diminuição das influências externas devido à censura cultural, ideológica e política imposta pelo regime. Essas restrições também afetaram as produções nacionais, mas, devido à estreita relação do Brasil com os Estados Unidos, seus elementos conservadores, tecnológicos e econômicos continuaram a ser promovidos dentro dos limites da censura.

É interessante notar que, neste período, houve um aumento significativo nos avanços nos meios de comunicação, consideremos que:

> 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. Porém, contrastava com a difusão cultural a implantação do AI-5, em dezembro de 1968, os exílios e a censura a artistas e intelectuais brasileiros. Com exceção à imprensa diária, que recebia censura direta, a comunicação chegava rapidamente a várias camadas da população.[47]

Assim, com o fim gradual da Ditadura Civil-Militar na segunda metade da década de 1970 e o início de um processo lento de reabertura política e redemocratização, houve uma retomada das manifestações culturais e ideológicas externas, especialmente após o término oficial do regime autoritário em 1985.

---

[45] Cf. BRANDÃO; DUARTE, 1990.
[46] BRANDÃO; DUARTE, 1990, p. 31.
[47] 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.

No cenário dos últimos 20 anos do século XX, o Brasil enfrenta uma crise econômica, política e social, assim como ocorreu em outros países que enfrentaram ditaduras. Além disso, muitas questões sociais, políticas, ideológicas e culturais, que gradualmente se manifestaram em outras nações não sujeitas a regimes autoritários, passaram a ter uma presença cada vez mais marcante no cotidiano dos brasileiros. A globalização e a cultura do consumo emergiram como eventos de destaque, provocando transformações profundas na identidade de parte da juventude urbana.

Ambas já tinham suas décadas de intervenção nas sociedades, mas, foi a partir década de 1980, que conseguiram potencializar as suas influências, principalmente com o fim das ditaduras, a queda do Muro de Berlim e as conquistas tecnológicas do final do século. No Brasil, esses fatores conseguiram afetar todas as convicções de parte de uma juventude urbana. Além de estarem mais receptivos às novidades da época, eles emergiram de um regime que controlava ideologias e culturas. Essa realidade de censura e opressão era a única que conheciam, pois antes da Ditadura Civil-Militar, muitos eram jovens demais para recordar o contexto ou ainda nem haviam nascido.

Além das canções dos Engenheiros do Hawaii – que serão analisadas nos próximos capítulos –, as temáticas abordadas até o momento encontram-se refletidas em diversas produções culturais da época. Neste tópico, explorarei outras formas de expressão, como trechos de jornais, entrevistas e livros, para enriquecer o entendimento desse contexto histórico e social.

No álbum *Presente*[48], de Renato Russo, lançado em 2003, no seu final, apresenta uma compilação de três entrevistas concedidas pelo cantor. Na entrevista de 1 de dezembro de 1994, Renato Russo compartilha suas perspectivas e observações sobre a realidade brasileira da época. Russo discute a dinâmica da indústria cultural e como a cultura se transformou em um produto de consumo. Ele destaca a existência de uma espécie de "panelinha" na crítica cultural, onde determinados grupos ditam o que é considerado bom ou ruim, excluindo aqueles que têm opiniões divergentes. Mas, o ponto principal é que Russo observa a desestruturação generalizada da sociedade, onde é muito claro a questão da riqueza, ela se torna um fator determinante, permitindo que os mais ricos tenham acesso a tudo, não existe valores morais e éticos. Ele menciona como a classe média em todo o mundo está sendo pressionada e como as expectativas de uma vida estável se desfizeram. Renato enfatiza que as antigas estruturas familiares e sociais não se adequam mais à realidade contemporânea, onde o casamento é

[48] RUSSO, RENATO. **Entrevista 1**. In: Presente. EMI, 2003. 10m07s.

considerado uma instituição falida e muitos jovens continuam vivendo com os pais devido à instabilidade econômica.

Ele questiona a ideia tradicional de que o homem é o único provedor da família, enquanto a esposa cuida do lar, argumentando que a realidade atual demanda a participação de ambos no mercado de trabalho. Renato também aborda a questão da educação, destacando que muitos jovens se sentem desmotivados a buscar formação acadêmica devido à falta de perspectiva no mercado de trabalho, onde diplomas muitas vezes não garantem oportunidades significativas e para trabalhar no McDonald's não é necessário um curso superior. Ele ressalta a necessidade de adaptação às mudanças sociais e culturais, indicando que o mundo evoluiu enquanto as normas e valores tradicionais permanecem obsoletos.

Ao destacar como as estruturas sociais e culturais da época estavam lutando para se adaptar aos novos ideais e dinâmicas contemporâneas, ele evidencia as dificuldades no desenvolvimento do país. Isso nos permite compreender o desequilíbrio entre as estruturas tradicionais e as demandas emergentes da sociedade, especialmente no que diz respeito à distribuição de riqueza, acesso a oportunidades de trabalho, a educação e aos valores morais e éticos.

O conto *Gravata*[49] de Caio Fernando Abreu apresenta um exemplo marcante da inversão de valores moldada pelas transformações da segunda metade do século XX. Nele, percebemos claramente o desejo intenso pelo objeto e como esse desejo impacta a vida cotidiana do eu-lírico até que ele consiga adquiri-lo. Ele projeta todas as suas expectativas na gravata desde a primeira vez em que a vê.  Para o eu-lírico, a gravata é como um objeto capaz de conferir significado à sua existência, a enxergava como se fosse feita apenas para ele. Pensou nela por dias, até decidir que estava disposto a sacrifica seus próprios confortos e necessidades básicas para realizar o desejo de possuí-la: "alguns cigarros a menos e fomes a mais", durante um mês e teria a sua tão sonhada gravata.

Ela exercia uma influência sobre suas ações e palavras, ele a endeusava, considerava que palavras triviais jamais seriam suficientes para se comunicar com ela, assim como nenhuma de suas roupas seria digna o bastante para acompanhá-la, meias, calça, sapatos, camisa, todos inferiores. "Não podia obrigá-la, tão nobre, a servir de companhia àqueles ternos, sapatos e camisas antigos, gastos, vulgares, cinzentos". Entretanto, em meio aos mistos de sentimentos ao objeto do seu desejo, por um momento, de repente uma lucidez se faz presente:

[49] ABREU, Caio Fernando. Contos completos. Editora Companhia das Letras, 2018.

> Você é minha. Você não passa de um objeto. Não importa que tenha vindo de longe para pousar entre coisas caras na vitrine de uma loja rica. Eu comprei você. Posso usá-la à hora que quiser. Como e onde quiser. Você não vai sentir nada, porque não passa de um pedaço de pano estampado. Você é uma coisa morta. Você é uma coisa sem alma. Você… [...]
> [...] por mais que tentasse racionalizá-la ou enquadrá-la, ela sempre ficaria muito além de qualquer tentativa de racionalização ou enquadramento.[50]

Observamos pela citação que o eu-lírico tenta desvencilhar-se de toda a fantasia e influência emocional que atravessam sua relação com a gravata. Ao proferir que a gravata é meramente um objeto, ele busca racionalizar a situação e retirá-la de qualquer emotividade proporcionada pelo desejo e consumo. No entanto, sua tentativa falha, o que evidencia o poder da cultura de consumo em atribuir significado aos objetos, assim, a gravata não é apenas um acessório, mas algo que possuí um valor simbólico que ultrapassa sua função prática.

Essa influência da cultura de consumo pode levar as pessoas a renunciar da racionalidade e até mesmo de suas necessidades básicas para alcançar o objeto desejado, como o eu-lírico fez. A obsessão pelo consumo, muitas vezes alimentada pela publicidade e pelas normas sociais, pode levar os indivíduos a valorizarem excessivamente os objetos materiais, atribuindo-lhes uma importância desproporcional, como se fossem capazes de dar significado em suas vidas. Essa dinâmica revela como a cultura de consumo pode moldar os comportamentos e as prioridades das pessoas, exercendo um poder significativo sobre suas escolhas e experiências de vida.

A análise de matérias jornalísticas pode fornecer informações importantes sobre a sociedade e suas dinâmicas culturais. Como exemplo, examinaremos três artigos de diferentes jornais e datas que abordam questões relacionadas à sociedade brasileira imersa na ideologia consumista. O primeiro é um artigo do jornal *Diário de Pernambuco*, datado de 23 de janeiro de 1981, intitulado *O nosso hoje*, no qual o autor apresenta algumas das problemáticas políticas, sociais e econômicas do Brasil. Esse trecho servirá como ponto de partida para compreendermos como essas questões eram abordadas e percebidas pela imprensa na época:

> Nessa sociedade consumista, não é preciso maior argúcia para saber que as pessoas não valem pelas virtudes que alicerçam as suas ações – prudência, temperança, fortaleza e justiça, para citar, apenas, as fundamentais ou cardeais – nem pelo que realmente são. A sua valia é aferida pela quantidade de bens materiais possuídos, ou pelos que ostentam ter. Também adquirem "merecimento social" pela capacidade de que dispõem para fazer o mal, como ocorria em certas sociedades primitivas.[51]

---

[50] ABREU, Caio Fernando. **Contos completos**. Editora Companhia das Letras, 2018.
[51] COELHO, Gilvandro. O nosso Hoje. **Diário de Pernambuco**. Recife. 23/01/1981. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_16&Pesq=%22sociedade%20consumista%22&pagfis=21260. Acesso em: 20/06/2023.

Ou seja, o trecho do jornal ressalta a inversão de valores em uma sociedade consumista, onde a valia das pessoas é medida pela quantidade de bens materiais que possuem ou ostentam ter. Essa perspectiva sugere que, ao invés de serem avaliadas com base em virtudes e valores éticos, as pessoas são definidas pelo que consomem e pelo seu poder aquisitivo. Anteriormente, em épocas distintas e com contextos sociais diferentes, as virtudes morais como prudência, temperança, fortaleza e justiça eram consideradas como critérios fundamentais para estabelecer o valor de um indivíduo. Nesse sentido, o contraste entre o paradigma ético anterior e a realidade consumista atual evidencia uma mudança significativa nos critérios de valoração do ser humano ao longo do tempo. Enquanto antes as virtudes morais eram o principal meio da avaliação individual, hoje em dia, o foco recai sobre a posse de bens materiais e o poder de consumo.

Para o sociólogo Zygmunt Bauman[52], o deslocamento na percepção e na constituição do sujeito é impulsionado pelos avanços tecnológicos da globalização, os quais possibilitam intensos condicionamentos do sujeito a informações, produtos, culturas e ideologias. Em um contexto menos tecnológico e globalizado, como o de regimes ditatoriais, os indivíduos não enfrentam tantas influências externas – justamente a realidade que esses jovens tinham como origem. Nesse cenário, as informações chegam de forma mais lenta e permanecem por mais tempo, permitindo que os sujeitos desenvolvam e mantenham valores e crenças ao longo da vida, transmitindo-os para as gerações futuras. No entanto, no que Bauman chama de *Modernidade Líquida*[53], a fluidez predomina. Os sujeitos são expostos a uma multiplicidade de alternativas, não precisando se apegar a uma única visão de mundo. Essa fluidez implica em constantes mudanças e adaptações, tornando mais difícil manter uma identidade e valores estáveis em meio a um mundo em constante transformação.

O segundo fragmento de jornal, datado de 1999, apresenta uma entrevista com o advogado e presidente da União da Juventude Socialista na época, Marcelo Ramos. Um ponto de destaque na entrevista é a afirmação do entrevistador, José Polari, sobre a juventude ser consumista, o que suscita uma questão relevante sobre os hábitos e comportamentos dos jovens naquele período. Vejamos:

**- Como você analisa a juventude consumista de hoje em dia?**

---

[52] BAUMAN. Zygmunt. **Globalização:** as consequências humanas. Traduzido por Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
[53] BAUMAN. Zygmunt. *Modernidade Líquida*. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

> MR - Eu acho que a sociedade é consumista. Os meios de comunicações de massa e outros organismos jogam o consumo para toda a sociedade. Eu não sei se isto tem um impacto maior sobre a juventude. Talvez seja específico na adolescência, mas como um todo a sociedade é consumista. Eu sou consumista, que sou comunista, porque a nossa vida é em torno disso. Nós vivemos em uma sociedade capitalista que nos impõe certos parâmetros, e embora nem todos aceitem, para alguns a propaganda é superior às suas forças.[54]

O Marcelo Ramos enfatiza uma perspectiva fundamental ao afirmar que a juventude é consumista porque a sociedade em que está inserida é consumista. Essa observação ressalta a correlação entre os comportamentos individuais e as estruturas sociais mais amplas. De fato, o consumo excessivo não é uma característica exclusiva da juventude, mas sim uma manifestação de valores e normas disseminadas em toda a sociedade dessa época.

Nesse sentido, as pressões para consumir são próprias ao modo de vida contemporâneo, onde o consumo é amplamente incentivado e promovido por meio de diversos canais, como os meios de comunicação de massa e a publicidade. Portanto, é inevitável que os indivíduos, incluindo os jovens, absorvam esses aspectos culturais dominantes, mesmo que não o façam de maneira consciente. Diante desse contexto, as normas sociais se adaptam à lógica do consumo, tornando-se uma parte integrante da experiência cotidiana, independentemente de suas escolhas de vida ou convicções ideológicas

Passaremos ao terceiro excerto, retirado de um depoimento de uma psicóloga sobre a violência que foi publicado no jornal *Repiquete*, de 28 de janeiro de 1985:

> A cultura consumista é divulgada para todos, mas só uma parcela da população brasileira tem o poder de consumo. Isso é violência contra o ser humano; é uma realidade fantasiosa contra uma realidade de feijão na mesa. Essas frustrações todas mobilizam nas pessoas as suas agressões.[55]

Essa crítica feita pela psicóloga Josanira Viana ressalta a desigualdade própria à ideologia capitalista, especialmente no que diz respeito ao consumo. Ela aponta para uma contradição fundamental: enquanto a cultura do consumo é amplamente promovida como uma fonte de felicidade e realização, nem todos têm acesso a esse mundo de prazeres e luxos. O contraste entre aqueles que podem desfrutar de uma vida glamorosa, muitas vezes retratada nos

---

[54] POLARI, José. Sonho socialista mobiliza jovens políticos. **Jornal do Commercio**, Manaus, 27/09/1999. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=170054_02&Pesq=%22juventude%20consumista%22&pagfis=87788. Acesso em: 20/06/2023.

[55] MAIS ESCOLAS E MENOS PRISÕES. **Repiquete**. 28/01 a 03/02 de 1985. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=764655&Pesq=%22jovens%20roqueiros%22&pagfis=76. Acesso em: 20/06/2023.

meios de comunicação de massa, principalmente nas áreas urbanas, e aqueles que mal conseguem atender às suas necessidades básicas, leva à existência de grupos economicamente distintos coexistindo dentro do espaço da cidade.

Essa diferença econômica, por sua vez, contribui significativamente para os problemas sociais que permeiam a sociedade. A crítica de Viana evidencia como a cultura do consumo não apenas perpetua a desigualdade, mas também cria uma ilusão de igualdade de oportunidades, na qual a realidade econômica de muitos indivíduos não corresponde às promessas e expectativas criadas pela mídia e pela cultura dominante. Nesse contexto, surgem sentimentos de frustração, alienação e injustiça, alimentando potencialmente conflitos e tensões sociais.

Assim:

> 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. [...] 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.[56]

Para os mais desfavorecidos economicamente, cada compra representa uma escolha delicada entre o prazer momentâneo e a necessidade imediata. Optar por um item superficial pode resultar na privação de recursos para uma necessidade básica. Nesse contexto, é evidente que a juventude urbana de classe média e alta teve maior contato e capacidade de explorar as oportunidades oferecidas pela cultura de consumo, pelos avanços tecnológicos e globalização.

Esses jovens não apenas desejavam os produtos e estilos de vida promovidos pela mídia e pela sociedade de consumo, mas também tinham os meios financeiros para adquiri-los e vivenciá-los. Essa capacidade de consumo não apenas reflete a diferença econômica existente na sociedade, mas também influencia profundamente a formação da identidade e subjetividade desses jovens. Eles tinham a liberdade de escolher e expressar seu *estilo de vida*, criando e recriando a sua identidade em meio a uma ampla gama de opções culturais e de consumo.

De acordo com o sociólogo Mike Featherstone, que analisa o conceito de *estilo de vida*, é ela, no contexto de uma cultura de consumo, que determinará o indivíduo e a forma como ele se expressa subjetivamente. Sua identidade é definida pelo estilo de vida, que é composto por

---

[56] 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.

tudo aquilo que o indivíduo consome, como bens materiais, comida, espaços, ideologia, músicas e filmes, entre outras coisas. Nas palavras de Featherstone:

> A expressão "estilo de vida" [...] no âmbito da cultura de consumo contemporânea ela conota individualidade, autoexpressão é uma consciência de si estilizada. O corpo, as roupas, o discurso, os entretenimentos de lazer, as preferências de comida e bebida, a casa, o carro, a opção de férias, etc. de uma pessoa são vistos como indicadores da individualidade do gosto e o senso de estilo do proprietário/consumidor.[57]

Este autor aborda uma parte fundamental do que foi discutido anteriormente: a noção de que aquilo que uma pessoa consome, seu estilo de vida, não apenas a define, mas também é uma das formas essenciais de expressão, especialmente em uma sociedade marcada pelo consumo. Nesse sentido, é viável compreender a juventude urbana das décadas de 1980 e 1990 à luz da cultura de consumo, analisada no tópico anterior. A forma como os jovens dessa época interagia com os produtos, marcas e tendências da cultura consumista não apenas refletia suas preferências individuais, mas também moldava suas identidades coletivas e subjetivas.

No próximo capítulo, investigaremos as manifestações de uma parte da juventude urbana que se envolveu nos debates políticos das últimas décadas do século XX. Utilizando as letras da banda Engenheiros do Hawaii como fonte, pretendemos entender a complexidade social e política que caracterizava o Brasil durante os anos 1980 e 1990.

[57] FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo, Studio Nobel, 1995, p. 119.

## 2. **FAIXA II - "SOMOS QUEM PODEMOS SER"**: AS MÚSICAS E O PODER SIMBÓLICO

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 para 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 essa 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 essa 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[58]

[58] ENGENHEIROS DO HAWAII. **Somos quem podemos ser**. In: Ouça o Que Eu Digo: Não Ouça Ninguém. São Paulo: BMG, 1988.

A sonoridade da música se apresenta como um rock suave do início ao fim, sem grandes variações, o que reforça o teor melancólico de sua letra. É destacado na canção a quebra de uma realidade paralela romantizada, na qual se acreditava poder ser tudo o que se desejava, uma ilusão na qual muitos se convenceram de que era real e acabaram presos. O eu-lírico expõe a ideia de que somos e sonhamos dentro das possibilidades que nosso meio nos oferece. De certa forma, não adiantava tentar viver como nos filmes ou inventar um novo idioma, pois, dadas as condições do país na época, essa idealização tinha que acabar em algum momento. Era necessário crescer e perceber as complexidades ao nosso redor, entendendo que a vida nem sempre é como desejamos, e os ventos muitas vezes sopram na direção oposta às nossas vontades. Ao internalizar essa realidade, abandonamos a idealização e passamos a enxergar as questões de nossa existência de forma mais clara, encontrando uma luz na fina escuridão da ilusão que um dia acreditamos ser verdadeira.

Neste capítulo, exploraremos as expressões de uma parcela da juventude urbana engajada nos debates políticos das décadas finais do século XX. Através das letras da banda Engenheiros do Hawaii, buscamos compreender o tecido social e político que permeava o Brasil nas décadas de 1980 e 1990. As músicas da banda, forjadas em um contexto de intensas transformações políticas e sociais, refletem as inquietações de uma geração imersa em mudanças estruturais. Ao analisarmos as canções, somos conduzidos por um viés artístico que ilumina as condições de existência política e social da época.

As canções se tornam uma representação das lutas, dos anseios e das contradições de uma juventude que buscava compreender e transformar a realidade que a cercava. Através das palavras e das melodias, os Engenheiros do Hawaii representam as nuances de um período marcado pela efervescência cultural e pelos embates ideológicos, oferecendo-nos um panorama rico e complexo das experiências políticas e sociais vividas no Brasil durante aqueles anos turbulentos.

Parte do título deste capítulo, *"Somos quem podemos ser"*, é inspirado na música homônima dos Engenheiros do Hawaii. Levando em consideração as temáticas que serão abordadas nesse capítulo, faz referência sobre as limitações que enfrentamos ao sermos condicionados pelo nosso ambiente e pelas circunstâncias que nos cercam. Parte da tradição filosófica ocidental, particularmente associada às obras de Michel Foucault[59], enfatizam como

[59] Um dos pontos abordados por Foucault, é como a subjetividade é algo construído e transformável a partir das práticas e técnicas que o sujeito emprega a si mesmo no seu meio, não é algo natural, universal, fixo e acabado: *Cf.*, FOUCAULT, M. **A Hermenêutica do Sujeito**. São Paulo. Martins Fontes. 2006.

os processos históricos, culturais, sociais e políticos influenciam e constroem nossa subjetividade. De acordo com essa linha de pensamento, somos moldados por uma série de condicionamentos que estabelecem um conjunto de possibilidades para nossa identidade e comportamento, inclusive, uma ideia de incapacidade para dizer o que somos, assim como, o eu lírico presente na música reflete essa noção de que "*somos quem podemos ser*", sugerindo uma postura de adaptação constante e de contínua transformação em resposta aos condicionamentos do momento.

Nesse contexto, é evidente a existência de uma relação de Poder que permeia as estruturas sociais e influencia os comportamentos e as perspectivas das pessoas. Ao analisarmos os condicionamentos impostos, percebemos que não se trata de uma força física, mas sim de uma força simbólica e invisível. O Poder Simbólico, segundo Pierre Bourdieu:

> [...] Os sistemas simbólicos devem a sua força ao facto de as relações de força que neles se exprimem só se manifestarem neles em forma irreconhecível de relações de sentido (deslocação). O poder simbólico como poder de constituir o, dado pela enunciação, de fazer ver e fazer crer, de confirmar ou de transformar a visão do mundo e, deste modo, a acção sobre o mundo, portanto o mundo; poder quase mágico que permite obter o equivalente daquilo que é obtido pela força (física ou económica), graças ao efeito específico de mobilização, só se exerce se for reconhecido, quer dizer, ignorado como arbitrário. Isto significa que o poder simbólico não reside nos «sistemas simbólicos» em forma de uma «illocutionary force» mas que se define numa relação determinada -e por meio desta -entre os que exercem o poder e os que lhe estão sujeitos, quer dizer, isto é, na própria estrutura do campo em que se produz e se reproduz a crença. O que faz o poder das palavras e das palavras de ordem, poder de manter a ordem ou de a subverter, é a crença na legitimidade das palavras e daquele que as pronuncia, crença cuja produção não é da competência das palavras. [60]

Ou seja, o Poder Simbólico, como aponta Bourdieu, é uma forma de Poder que atua na construção e na transformação da realidade e do significado que atribuímos a essa realidade. Ele está ligado à capacidade de influenciar a percepção e a compreensão que temos do mundo e de nós mesmos dentro dele. Quando internalizamos determinados valores, crenças e representações sociais, estamos, de certa forma, aceitando e legitimando o poder simbólico que os sustenta. Essa aceitação e legitimidade são fundamentais para a reprodução desse poder, pois implicam na sua naturalização e na sua incorporação às práticas e discursos cotidianos.

No entanto, essa maneira de interpretar, acreditar e dar significado ao mundo, influenciando os outros para que compreendam, validem, aceitem, pratiquem e reproduzam essa visão de acordo com os valores e crenças estabelecidos, representa uma força exercida pelo

[60] BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989. p, 14-15.

poder simbólico de forma invisível, sem recorrer ao uso de força física. É legitimado e reproduzido, mas não de maneira consciente, pois sua existência depende do seu desconhecer. Em outras palavras, eu aceito o poder simbólico, ele exerce um condicionamento sobre mim, mas não tenho consciência desse poder, pois ele é invisível. Em geral, os poderes simbólicos mais amplamente aceitos e profundamente difundidos social e culturalmente são aqueles moldados pelas minorias influentes.

Com base nisso, nas letras das músicas da banda Engenheiros do Hawaii, encontramos representações que abordam críticas e descrições das questões do cotidiano da época, alinhadas ao conceito de Poder Simbólico delineado por Bourdieu. Essas letras refletem a aceitação e a reprodução de valores e crenças que estavam sendo construídos e disseminados no cenário político, social, cultural e econômico por grupos influentes nessas esferas naquele momento. É importante destacar que não estamos nos referindo ao emprego de coerção física, a ideia está relacionada às operações de valores e crenças sem que esses indivíduos percebessem que estavam vivendo de acordo com essas reproduções simbólicas.

O primeiro tópico intitulado: *"Escute, garoto o vento canta uma canção, dessas que uma banda nunca canta sem razão"*, faz referência a um trecho da canção *Infinita Highway*, lançada em 1987, que indica a característica da banda de cantar sempre canções com algum propósito a ser expresso. Aqui, traçaremos uma parte do curso da banda no rock nacional e explanaremos sobre a identidade da banda, de forma a melhor compreendermos a sua arte, que repercutiu nacionalmente, com grande venda e comercialização de produtos relacionados à sua marca.

No segundo tópico nomeado de: *"Por amor às causas perdidas": percepções do Poder Simbólico nas canções de Engenheiros do Hawaii*, a partir da análise de algumas canções, identificaremos determinadas representações e ações que demonstram a aceitação e a reprodução de valores e crenças que estavam sendo construídos e difundidos. O trecho: *"Por amor às causas perdidas"* faz alusão às circunstâncias em que o poder simbólico imposto sem o uso de força física pelos grupos mais influentes é profundamente estruturado nas conjunturas sociais e culturais.

Mesmo quando uma parcela de pessoas submetidas a essa força exercida pelo Poder Simbólico, ganham uma consciência e tentam quebrar esses padrões de valores e crenças impostas – que são, na maioria das vezes, excludentes –, ainda há uma grande quantidade de pessoas que continuam alienadas e sob o efeito desse poder invisível, que o aceitam e reproduzem de forma normalizante, o que torna a luta difícil. As mudanças são alcançadas de forma lenta e gradual, após muitos esforços. No entanto, aqueles que defendem a ideia de

romper com os padrões, valores e hierarquizações, sabem que são batalhas difíceis e, mesmo assim, continuam nelas, *por amor as causas perdidas*.

## 2.1 **"Escute, garoto o vento canta uma canção, dessas que uma banda nunca canta sem razão"**

> *[...] a imprensa tinha suas apostas sobre quais bandas participantes poderiam lograr êxito nacional. Engenheiros do Hawaii não estava entre os favoritos [...].*
>
> Alexandre Lucchese

Comecemos este tópico com a epígrafe acima, que se refere à descrença que a imprensa tinha em relação ao sucesso da banda Engenheiros do Hawaii, que permaneceu assim por um longo período. A banda é conhecida por ter feito sucesso graças aos seus consumidores fiéis, principalmente da juventude urbana, pois, pela imprensa e pelos críticos, não foi aceita. Antes de descrevermos o conjunto de casos e acasos que mais parecem uma *perfeita simetria* na *highway* da banda que se encontrava *longe demais das capitais*, é importante salientar que a maioria das informações apresentadas neste subtópico foram retiradas de textos que não possuem um teor acadêmico, mas sim jornalísticos. Sendo assim, são livros que, na sua maioria, foram construídos com o objetivo de atingir um público-alvo – os fãs de rock e da banda Engenheiros do Hawaii –, romantizando a trajetória e as relações da banda.

Primeiramente, é importante compreender o cenário do rock nacional e como a banda se inseriu nesse contexto. Na década de 1980, o rock no Brasil já contava com três cenas consolidadas em Brasília-DF, São Paulo-SP e Rio de Janeiro-RJ. Brasília não apenas ostentava o título de capital do país, mas também era reconhecida como a capital brasileira do rock. A cidade era habitada por uma significativa parcela de jovens provenientes de famílias com boas condições financeiras, o que lhes permitia desfrutar de experiências urbanas e até temporadas no exterior.[61]

Em 1980, o rock nacional estava dando os seus últimos passos para se consolidar em âmbito nacional, mas, no exterior, já havia se tornado o preferido entre os jovens urbanos. Quando os jovens brasileiros retornavam às suas terras, eles absorveram e foram afetados por

[61]ROCHEDO, Aline do Carmo. **"Os filhos da revolução"**: a juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980. 2011. Tese de Doutorado. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense. p. 58.

toda uma teia de cultura que as suas experiências no exterior permitiram – traziam revistas, discos, livros, instrumentos musicais –, inclusive na música. Por aqui, no Brasil, acontecia o intercâmbio cultural com aqueles que não podiam viajar.

Para aqueles que não tinham a oportunidade de viajar, as opções disponíveis na cidade eram limitadas. Os filmes chegavam entre quatro e cinco meses atrasados em relação ao Rio de Janeiro, e as peças teatrais não chegavam. Além disso, a cidade não oferecia uma grande variedade de atividades de lazer e locais voltados para a juventude. O rock que se destacou em Brasília foi caracterizado por letras politizadas, refletindo o contexto sociopolítico da época. As bandas que mais se sobressaíram foram a Plebe Rude, Capital Inicial e Legião Urbana.[62]

O rock na cidade que nunca dorme, São Paulo, foi fortemente influenciado pelo movimento punk, o que atraiu principalmente jovens proletários das periferias. Os roqueiros punks de São Paulo ganharam reputação de serem agressivos, muitas vezes envolvendo-se em brigas nos locais que frequentavam, caracterizados por um estilo mais "grosseiro", com jaquetas de couro e militares, camisetas rasgadas, botas coturno e cortes de cabelo agressivos. [63]A cidade oferecia uma variedade de boates, casas de shows e teatros onde os jovens podiam desfrutar das apresentações das novas bandas que estavam surgindo. As temáticas abordadas giravam em torno de questões sociais e políticas, refletindo as preocupações de parte da juventude da época. Entre as bandas mais destacadas desse cenário estão os Titãs, Revolução por Minuto (RPM) e Ultraje a Rigor. [64]

Enquanto Brasília possuía o cenário propício para o surgimento do rock entre os jovens e São Paulo, especialmente em suas periferias, o Rio de Janeiro apresentava as condições ideais para sua propagação e sucesso. Isso se devia à concentração das principais gravadoras, jornais, revistas, rádios e à presença da Rede Globo nessa cidade. Já em 1980, o Rio de Janeiro experimentava um processo de expansão da cultura jovem, e com o sucesso do rock, surgiram programas de rádio, televisão e revistas voltados para esse público.

Em 15 de janeiro de 1982, durante o verão, foi inaugurado o Circo Voador, uma espécie de centro cultural e comunitário aberto a manifestações educativas, artísticas e culturais da população em geral. Qualquer pessoa interessada poderia participar[65] das atividades promovidas pelo Circo Voador. Sua importância reside no fato de que, a partir dele, diversos

[62] *Ibid.*,
[63] DAPIEVE, Arthur. **BRock***:* o rock brasileiro dos anos 80. 4° ed. São Paulo: Editora 34, 2015. 232p.
[64] ROCHEDO, 2011.
[65] DAPIEVE, 2015.

artistas daquela geração puderam se desenvolver e se destacar. É através das lonas e do palco que o local se torna referência para o rock nacional.

Quase dois meses após a inauguração do Circo Voador, em 1º de março de 1982, entra ao ar a Rádio Fluminense FM. Era uma rádio dedicada exclusivamente ao rock, transmitindo principalmente fitas demo de bandas iniciantes do gênero. A relação entre o Circo Voador e a Rádio Fluminense FM era estreita: as músicas das bandas de rock emergentes, que eram tocadas exclusivamente na rádio, podiam ser ouvidas também nos shows que aconteciam no Circo Voador. Bandas como Blitz, Barão Vermelho e Os Paralamas do Sucesso destacaram-se no cenário do rock carioca nesse período.

O Circo Voador e a rádio Fluminense FM deram o pontapé final para a consolidação do rock nacional. Diversos outros meios de comunicação também contribuíram significativamente para o fortalecimento do rock no Rio de Janeiro, sendo um dos principais responsáveis pela disseminação do gênero no país. O rock, enquanto produto de consumo, foi considerado um investimento promissor pelas gravadoras, dada a simplicidade de sua produção em comparação com as produções da MPB. Com o seu sucesso e a popularização entre os jovens urbanos, o rock passou a ser consumido em larga escala.

Essas três cenas são as mais estudadas em trabalhos que tratam do rock e/ou da juventude urbana, mas a banda Engenheiros do Hawaii não está incluída nessa triagem. Embora a banda seja de Porto Alegre, RS, a cena de rock gaúcha demorou mais para ser percebida pelas gravadoras como um produto de consumo e um polo gerador de novas bandas, uma vez que o foco estava concentrado em São Paulo - SP, Rio de Janeiro - RJ e Brasília - DF.

Quando o mercado começou a saturar nessa triagem, só então começaram a dar atenção às outras duas cenas, a de Belo Horizonte - MG e Porto Alegre - RS. Uma dificuldade para investir na cena gaúcha era que, embora o rock fosse um produto de consumo de produção consideravelmente barata, a região estava distante dos principais centros musicais. Além disso, havia uma forte influência da música popular gaúcha, o que poderia fazer com que as bandas dessa região não fossem tão bem recebidas em nível nacional. A solução encontrada para esse problema foi aplicar o método que a gravadora BMG estava usando nos Estados Unidos, como é possível observar na citação a seguir:

> o grande acontecimento da indústria (…) foi a criação do selo Plug, da BMG. A ideia era repetir no Brasil a fórmula que havia dado certo nos Estados Unidos — descentralizar a direção artística das gravadoras multinacionais, criando células menores, mais ágeis, com independência estética e divulgação segmentada, quase como um selo independente dentro de uma grande gravadora. O projeto surgiu durante o festival Porto Alegre Sul Concert, em

> outubro de 1985, quando o olheiro da BMG Tadeu Valério contratou os grupos TNT, De Falla, Engenheiros do Hawaii, Garotos da Rua e Os Replicantes, e os lançou na coletânea Rock Grande do Sul, o primeiro título do selo.[66]

Após o problema inicial ser resolvido, cinco bandas foram selecionadas para serem gravadas em um disco, com o intuito de identificar aquelas que obtivessem maior sucesso para lançarem um álbum solo. As bandas escolhidas foram TNT, Os Replicantes, Garotos da Rua, DeFalla e Engenheiros do Hawaii. Como já foi mencionado na introdução deste tópico, Engenheiros do Hawaii não era uma das favoritas. Nesse disco de 1986, lançaram as músicas *Segurança* e *Sopa de Letrinhas*.

Antes de prosseguirmos, retrocedamos até 11 de janeiro de 1985, pois nessa data ocorreram dois importantes eventos. Primeiramente, é uma data significativa para os fãs de rock daquela época, uma vez que marcou a primeira edição do festival de música Rock in Rio, realizado na cidade de Jacarepaguá, no Rio de Janeiro, com a participação de importantes bandas nacionais e internacionais, atraindo cerca de trezentas mil pessoas. O segundo evento, que acontecia paralelamente, longe dali, foi o festival *Rock no terraço da Arquitetura*, na Faculdade de Arquitetura da UFRGS, com um palco menor, um público excepcionalmente inferior e bandas iniciantes, inclusive algumas que foram formadas apenas para essa apresentação.

Em 1987, a banda cantava que: *a dúvida é o preço da pureza e é inútil ter certeza*, enquanto que, em 1984, os quatro jovens tinham apenas a convicção de que formariam uma banda para apenas uma noite, durante o festival da Faculdade Arquitetura. Ao contrário do que pode ter acontecido com outras bandas, a de Engenheiros do Hawaii não teve a pretensão de se manter e ter sucesso, pelo menos inicialmente, e seus integrantes iniciais não eram próximos.

O nome da banda surgiu de uma rivalidade e disputa entre os estudantes de arquitetura e engenharia. Os estudantes de engenharia costumavam frequentar bares de arquitetura para paquerar mulheres, pois, no curso de engenharia, a presença de mulheres era muito inferior à de homens. A banda possui uma música chamada: *Engenheiro do Hawaii, a Canção*, que nunca foi gravada, mas foi tocada na estreia deles no festival, vejamos:

> to be or not to be
> engenheiros do Havaí
> to be or not to be
> reis do rock pós-IAPI
> to be or not to be

[66] ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta***:* o rock e o Brasil dos anos 80. Arquipelago Editorial Ltda, 2017.

> um bando de guri
> to be or not to be
> enrolados em Colomy
>
> eles odeiam Albert Camus
> eles só querem ler gibi
>
> to be or not to be
> engenheiros do Havaí
> to be or not to be
> Beach Boys De Tramandaí
> to be or not to be
> uma banda tri-li-li
> to be or not to be
> fãs da Família Dó Ré Mi
>
> eles odeiam Albert Camus
> eles só querem ler gibi
> eles odeiam Alber Camus
> eles só querem Le Corbusier[67]

Segundo o próprio Humberto Gessinger[68], a canção é muito simbólica, uma vez que ela expressa o humor da turma da faculdade, o que era um contraste com a sua seriedade no colégio. Nos detalhes, estão diversas referências culturais, como o escritor Camus, o arquiteto Le Corbusier, o seriado de TV Família Do Ré Mi, e também os detalhes sobre a sua região, como a praia de Tramandaí, a gíria gaúcha tri-li-li, o bairro I.A.P.I.[69] Também é possível observar uma ironia na canção em relação à rixa que tinham, no trecho: *Beach Boys De Tramandaí*, visto que era comum alguns jovens estudantes de engenharia se vestirem e agirem como garotos surfistas do EUA, utilizando uma praia sem glamour e de ondas baixas.[70]

A primeira formação foi composta por:

> Humberto Gessinger no vocal e guitarra, Marcelo Pitz no baixo, Carlos Stein na guitarra e Carlos Maltz na bateria. Porém, a formação que consolidaria a banda no cenário do rock brasileiro era composta por Augusto Licks, Carlos Maltz e Humberto Gessinger. Tendo em vista que Carlos Stein só permaneceu na banda até fevereiro de 1985, então a partir daquele momento, a banda se configurou como um trio. Já Marcelo Pitz, após gravar o disco Longe Demais das Capitais em 1986, também deixou a banda. Diante disso, restando apenas Carlos Maltz e Humberto Gessinger, em 1987 chega Augusto Licks para completar o trio, no qual permaneceu até 1994. Dois anos depois da formação do trio, Carlos Maltz decide deixar a banda Engenheiros do Hawaii.[71]

---

[67] GESSINGER, Humberto. **Pra ser sincero***:* 123 variações sobre um mesmo tema. Caxias do Sul, RS: Belas-Letras, 2009. p. 172.
[68] *Ibid.*,
[69] *Ibid*., p. 172.
[70] LUCCHESE, A. **Infinita Highway**: uma carona com os Engenheiros do Hawaii. Ed. Belas-Letras, 2016. p. 28.
[71] SANTOS, Lilia Maria da Silva. **O invisível nos salta aos olhos***:* Temporalidades e estéticas da existência nas canções dos Engenheiros do Hawaii nas décadas de 1980 e 1990. 2021. Monografia. p. 11.

Como é possível notar, Humberto Gessinger participou de todas as formações da banda. Na prática, ele pode ser considerado a alma e a mente por trás do grupo, uma vez que mais de 200 músicas que carregam a marca da banda têm suas letras compostas por ele. Além disso, a grande maioria da criação da sonoridade dessas músicas também[72] é atribuída a ele. Algumas composições foram feitas em parceria com Licks, como *O Exército de Um Homem Só* (1990), *Pra Ser Sincero* (1990) e *Muros e Grades* (1991).

Nas composições de Gessinger,

> Algo perceptivo [...] é sua erudição, reflexo da boa educação que recebeu de seus pais, pois era filho de professores, bem como durante os seus anos de estudos na escola Anchieta em Porto Alegre. Sendo assim, muitas de suas músicas fazem referência a grandes escritores e a filosofias existencialistas. Músicas essas, com sacadas inteligentes e percepções únicas do tempo, dos valores e dos acontecimentos incorporados em metáforas, analogias, filosofias e questionamentos, resultando em muitos trabalhos de sucessos.[73]

Uma peculiaridade de Gessinger em relação à composição é que ele costuma atualizar algumas letras de suas músicas para que façam mais sentido quando são relançadas, assim, algumas frases são alteradas e/ou retiradas. Um dos exemplos mais evidentes dessa alteração pode ser constatado na canção "Alívio Imediato": a versão de 1989 é diferente da de 1993, conforme apresentado abaixo.

Versão de 1989:

> O melhor esconderijo, a maior escuridão
> Já não servem de abrigo, já não dão proteção
> A Líbia é bombardeada, a libido e o vírus
> O poder, o pudor, os lábios e o batom (2x)
>
> Que a chuva caia como uma luva, um diluvio, um delírio
> Que a chuva traga alívio imediato
> Que a noite caia de repente, 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 silencio e parte o coração

[72] São composições somente sua, músicas como: *Segurança* (1985), *Toda Forma de Poder* (1986), *Longe Demais das Capitais* (1986), *A Revolta de Dândis* (1987), *Terras de Gingantes* (1987), *Infinita Highway* (1987), *Refrão de um Bolero* (1987), *Somos Quem Podemos Ser* (1988), *Ouça o Que Eu Digo: Não Ouça Ninguém* (1988), *O Papa é Pop* (1990), *Perfeita Simetria* (1990), *Piano Bar* (1991), *Pose* (1992), *Simples de Coração* (1995), Eu Que Não Amo Você (1990), entre outras.

[73] SANTOS, 2021, p. 12.

Há um muro de concreto entre nossos lábios
Há um muro de Berlim dentro de mim
Tudo se divide, todos se separam
Duas Alemanhas, duas Coreias, tudo se divide, todos se separam

Que a chuva caia como uma luva, um diluvio, um delírio
Que a chuva traga alívio imediato

Que a noite caia, de repente caia, tão demente quanto um raio
Que a noite traga alí-vio imediato

Todos se separam
Tudo se divide, todos se separam[74]

Versão de 1993:

O melhor esconderijo, a maior escuridão
Já não servem de abrigo, já não dão proteção
Holofotes iluminam, a libido e o vírus
O álibi perdido, elo de ligação

Não há nada de concreto, entre nossos lábios
Só um muro de batom e frases sem fim
Tudo se divide, todos se separam
Uma república no pampa
com pompa e circunstância
Um muro nos divide, uma grade nos separa

O melhor esconderijo, a maior escuridão
Já não servem de abrigo, já não dão proteção
A noite cai de alturas clandestinas
Cai o aparelho, o espelho vai ao chão

Que a chuva caia como uma luva, um diluvio, um delírio
Que a chuva traga alívio imediato
Que a noite caia, de repente caia, tão demente quanto um raio
Que a noite traga alí-vio imediato (2x)

E que os muros e as grades caiam[75]

A diferença é que, na primeira versão, Gessinger apresenta referências mais políticas e sociais, como o muro de Berlim, as divisões da Alemanha e da Coreia, e o bombardeio da Líbia. É importante ressaltar que 1989 foi o ano em que ocorreu a queda do muro de Berlim. No entanto, na gravação dessa versão, que é o primeiro disco da banda ao vivo, ocorreu em julho, e a queda só aconteceu quatro meses depois, em 9 de novembro de 1989. Já na versão de 1993,

[74] ENGENHEIROS DO HAWAII. **Alívio Imediato**. In: Alívio Imediato. BMG. 1989. 3m42s.
[75] ENGENHEIROS DO HAWAII. **Alívio Imediato**. In: Filmes de Guerra, Canções de Amor. BMG. 1993. 3m30s.

não são encontradas mais as questões citadas acima. Nela, é pontuada a República do Pampa, um movimento separatista no sul do Brasil iniciado em 1990.

Para a segunda versão, foram retirados os versos que estavam presentes na primeira: *A Líbia é bombardeada* / *O poder, o pudor* / *Os lábios e o batom* / *Há espaço pra todos, há um imenso vazio* / *Nesse espelho quebrado por alguém que partiu* / *A noite cai de alturas impossíveis* / *E quebra o silencio e parte o coração*. As frases foram alteradas de: *Há um muro de concreto*, para: *Não há nada de concreto* / de: *Há um muro de Berlim*, para: *Só um muro de batom*. A sonoridade da música também foi alterada.

Além disso, a adolescência de Humberto Gessinger foi fortemente influenciada pela presença de discos, livros, aulas de instrumentos musicais e composições de músicas. Ele encontrava grande prazer em passar longas horas em seu quarto, imerso na arte da composição, onde se sentia mais confortável e acolhido. Sua personalidade era predominantemente solitária e tímida, evitando interações sociais e festas. Devido a esses traços introvertidos, por vezes era mal interpretado por seus colegas de faculdade, sendo visto como um garoto arrogante.

Carlos Maltz, que planejava formar uma banda para se apresentar na abertura do festival da faculdade, precisava recrutar mais integrantes e desejava que todos fossem estudantes de arquitetura. Na época, Carlos Stein já atuava como baterista. Foi então que um colega sugeriu que Humberto Gessinger fosse convidado, pois ele possuía uma guitarra e sabia tocar. Embora não fossem próximos, Maltz e Gessinger tinham personalidades distintas: Maltz era mais sociável, experiente e casado, enquanto achava Gessinger um tanto arrogante. No entanto, Maltz admirava o intelecto de Gessinger, percebendo, durante uma apresentação de trabalho na faculdade, como ele discutia com profundidade e igualdade sobre conceitos e obras de mestres da arquitetura.[76]

Após alguma hesitação, finalmente decidiu convidá-lo para integrar a banda. Quando ele convidou Humberto e este concordou, ficou admirado e surpreso ao ver uma pasta repleta de várias composições musicais. Depois de completar a formação da banda com a adição de Marcelo Pitz, Humberto anunciou que criaria novas composições exclusivamente para aquela apresentação. Maltz via Gessinger como alguém obsessivo-compulsivo quando se tratava de compor, ao mesmo tempo em que reconhecia sua singularidade. Suas composições interagiam de forma original com o que ele estava acostumado a ouvir e com a nova geração de rock que estava surgindo.[77]

[76] LUCCHESE, 2016. p. 16.
[77] *Ibid.*, p. 25.

Ao ser apresentado às centenas de composições de Humberto, Maltz se deu conta da sua verdadeira personalidade. Ele não costumava frequentar os bares da universidade, pois havia passado a adolescência trancado em seu quarto, compondo:

> A pele quase transparente, a intimidade com as palavras que demonstrava ao fazer todo mundo rir com trocadilhos e piadas rápidas e a maneira brusca como às vezes calava e deixava o olhar se perder em algum mundo interior, inacessível a quem lhe cercava. Estavam explicados. [78]

A primeira formação da banda completa, com Carlos Maltz, Carlos Stein, Humberto Gessinger e Marcelo Pitz, apresenta uma composição singular. Apesar de serem estudantes de arquitetura, não mantinham uma proximidade significativa entre si, sendo apenas conhecidos ou colegas. Além disso, entre eles, a experiência de palco oscilava entre pouca ou nenhuma. O que os uniu naquela noite de 11 de janeiro de 1986 foi a paixão pela música e a sugestão de Ricardo Sommer ao amigo Carlos Maltz para formar uma banda para abrir o festival e convidar Humberto Gessinger para tocar. Das ideias apresentadas por Maltz, a mais hesitante foi a de chamar o colega que considerava arrogante para tocar. No entanto, a admiração pelo intelecto do colega e futuramente amigo transcendeu os limites da faculdade.[79]

Os quatro jovens se prepararam para a abertura do festival, porém, o que não esperavam era que, dias antes, a banda de abertura se tornaria a atração principal. A Ritual era originalmente a banda principal, mas seu vocalista, também chamado Humberto, desistiu. Sem o vocalista, a Ritual optou por fazer um show de abertura instrumental e convidou os Engenheiros do Hawaii para assumirem o papel de banda principal. Apesar da falta de experiência, dos atrasos e dos obstáculos, a apresentação dos Engenheiros do Hawaii foi elogiada e reconhecida como uma banda com potencial, recebendo convites para mais apresentações em bares e danceterias. Carlos Stein deixou a banda em fevereiro, e os outros três mantiveram, desde então, a formação que marcou a identidade da banda: um trio.[80]

A cena ronqueira gaúcha em 1985, possuíam ali as suas tribos musicais: pós-punk, new wave, heavy metal e hippies, que circulavam pela cidade com seus estilos característicos e gostos musicais próprios. Muitos se conheciam e tocavam juntos, tinham os seus bares favoritos, os “Engenheiros eram essencialmente de fora do meio. Todo mundo ali se conhecia e frequentava os mesmos lugares, menos eles. Eram estranhos no ninho.”[81] Os Engenheiros do Hawaii mantiveram-se distante, não quiseram se encaixar aos grupos vigentes, sempre foram

[78] LUCCHESE, 2016.
[79] LUCCHESE, 2016.
[80] LUCCHESE, 2016.
[81] LUCCHESE, 2016.

mais isolados. Gostavam disso, sentiam-se parte deles, almejavam uma identidade própria que se fundamentasse nas suas crenças e não nas dos outros. Segundo Carlos Maltz:

> Nós não éramos brothers de ninguém, nem de nós mesmos. Éramos completamente outsiders [...] Tinha aquela questão do individual, herdado do romantismo alemão, de ser um indivíduo, da gente não fazer parte de nenhuma panelinha, de nenhum sindicato do rock.[82]

A falta de crença no sucesso deles na coletânea Rock Grande do Sul pode ser consequência do isolamento da banda, mas, como eles foram ganhando reconhecimento para estarem nessa coletânea, se optaram por permanecer distantes? Apesar de manterem-se mais afastados, eles procuravam maneiras de manter a banda e faziam o que estava ao alcance, como é demonstrado na citação a seguir, destacando-se dois momentos relevantes para a obtenção da vaga na coletânea:

> O trio Humberto, Maltz e Pitz em abril de 1985, gravou fitas-demo, o que permitiu que eles as deixassem na rádio Ipanema FM, essa rádio era para os gaúchos como a Fluminense FM era para os cariocas, servia para divulgar o trabalho de novas bandas. Canções como *Spravo* e *Segurança* tornam-se sucessos na Ipanema FM o que consequentemente faz com que mais portas se abram para eles, inclusive a oportunidade de participarem do festival *Rock Unificado*, no Ginásio Gigantinho com um público de mais de dez mil pessoas.[83]

O festival *Rock Unificado* foi o responsável pela escolha das bandas que iriam fazer parte do disco com intuito de consolidar o rock gaúcho em âmbito nacional, e as cinco bandas que mais se destacaram foram as já citadas: TNT, Os Replicantes, DeFalla, Garotos da Rua e Engenheiros do Hawaii. Em si, a coletânea não foi um grande sucesso, mas conseguiu apresentar e propagar o rock gaúcho e as bandas em nível nacional e nas outras regiões do Rio Grande do Sul. Entre as cinco bandas, Engenheiros do Hawaii foi a que mais se destacou, as suas duas músicas: *Sopa de Letrinhas* e *Segurança*, obtiveram sucesso e concederam a eles convites para fazerem shows em outros estados e pedidos de suas canções nas rádio, e, principalmente, o direito de ser a primeira banda das cinco a ganhar a chance de gravar o disco solo.

O primeiro disco da banda foi gravado em 1986, com o título: *Longe Demais das Capitais*. O nome faz alusão a distância em que eles estavam dos então considerados principais eixos das bandas de rock nacional.  Foi um disco que tiveram todo cuidado para dosar a

[82] *Ibid.*
[83] SANTOS, 2021, p. 39.

influência do regionalismo e da música popular gaúcha, uma vez que referências regionais fariam com que consumidores de suas canções afastados de Porto Alegre não as entendessem, porém não queriam deixar suas origens de fora.

Um dos grandes sucessos deste disco, que contribuiu para que subissem mais um degrau do sucesso, foi a música *Toda Forma de Poder*, que foi tema da novela *Hipertensão* da Rede Globo, uma das mais importantes emissoras nacionais. A televisão, nos anos 1980, era um dos principais veículos de comunicação e divulgação em massa. Esse disco lhes rendeu um disco de ouro, pelas mais de 100 mil cópias vendidas em um ano. Além de terem sido a primeira banda de rock gaúcha a lançar um disco solo, a banda também obteve um disco de ouro.[84]

Em 1987, após o sucesso do álbum de 1986, Marcelo Pitz deixou a banda e Augusto Licks assumiu a guitarra. A nova formação, a GLM, é a mais conhecida, tendo gravado juntos os discos: *A Revolta de Dândis* (1987); *Ouça o Que Eu Digo: Não Ouça Ninguém* (1988); *Alívio Imediato* (1989); *O Papa é Pop* (1990); *Várias Variáveis* (1991); *Gessinger, Licks & Maltz* (1992); *Filmes de Guerra, Canções de Amor* (1993). Nesse período, conseguiram de vez consagrar a banda em nível nacional e realizar vários shows internacionais. Com esses discos:

> a banda vai delinear e fortalecer a sua identidade singular. Duas grandes características dessa identidade sempre foram muito mal vistas pelos críticos, primeiro: a personalidade dos integrantes, tímidos e introvertidos, além de serem isolados em relação as outras cenas roqueiras, não gostavam de se encaixarem em algo específico, preferiam ser apenas um trio, sem muitos exageros, achavam a limitação de um trio mais estimulante, gostavam de ser eles mesmo com total liberdade; segundo: as canções, as letras das músicas são recheadas de trocadilhos, metáforas, referencias intelectuais, clichês subvertidos, autorreferência e de descontextualização das coisas. Pronto, essas duas combinações foram suficientes para os críticos nutrir uma aversão a banda.[85]

Consideremos as citações abaixo, que expressam duas críticas:

> Todo ano é a mesma coisa, todo ano os Engenheiros lançam um disco igual ao anterior. Já foram elogiados com a simpatia dedicada às novidades. E continuaram a fazer a mesma coisa. Já foram malhados, muitas vezes com o típico pouco caso dedicado a quem se deu bem. E continuaram a fazer a mesma coisa. A frase "eu até que gosto dos Engenheiros Do Hawaii" se tornou perfeita para chocar e chamar a atenção em festas "in" do meio musical brasileiro. Enquanto isso, a banda continuava a fazer seus discos em que até as capas são iguais. Fui almoçar, voltei, dormi, acordei, e eles lá, fazendo a mesma coisa. Persistência, coerência ou preguiça? No final eles acabam despertando simpatia pela sua indiferença às modas. (...)
> Foi desse jeito que os Engenheiros se transformaram em um caso único de banda que provoca polêmica a cada disco por fazerem sempre a mesma coisa.

[84] LUCCHESE, 2016.
[85] SANTOS, 2021. p, 41.

> Outras bandas são criticadas por seus discos serem piores, ou até mesmo diferentes dos anteriores. Os Engenheiros chocam pela constância. A estética da "imobilidade" dos Engenheiros é radical. Nas letras de Humberto Gessinger não existe movimento. Retratou de maneira violenta. Mas os Engenheiros tomaram tranquilamente o tédio como eixo de sua carreira. E o que fazem são quase elegias ao tema.
> O lugar perfeito para se ouvir esse disco (e os outros da banda) é em um entediante conjunto habitacional de uma cidade de interior onde só pega um canal de televisão e o calor é tão grande que deixa as pessoas lentas, sem vontade de fazer nada.[86]

> Os Engenheiros do Hawai já conseguiram o seu lugar na galeria das letras mais pretensiosas e ao mesmo tempo mais óbvias e fracas. Frases como "nada disso é tudo e tudo isso é normal" e "fazer um pacto de não causar impacto" seriam cortadas de olhos fechados por qualquer revisor da Seleções Reader's Digest. Gessinger tem todo o direito de dizer para a imprensa que as suas letras são assim intencionalmente. Tem todo o direito, mas deveria ter vergonha.
> (...)
> É incrível como não existe praticamente nada de original nas músicas. Cada nota que sai da guitarra de Licks parece ter sido chupada de algum lugar, mesmo quando não se trata das citações explicitas, que vão de Janis Joplin a Belchior, passando por Titãs, jingles do PT e PDT etc. Para a banda, tudo isso deve ser uma "proposchta" de mistura pós-moderna de linguagens, citações e fragmentos. Totalmente raso, descartável (hum... e se for essa a idéia de Gessinger?).[87]

A primeira citação é uma crítica feita por Rogério Campos ao disco Gessinger, Licks e Maltz (1992) para a revista Bizz; já a segunda, é feita por Vitor Paolozzi, após assistir ao show da banda em São Paulo no ano de 1990, também para a revista Bizz. Na avaliação feita por Rogério Campos, observamos alguns comentários a respeito da identidade da banda. Ele destaca não apenas a forma como o grupo lidava com o sucesso, mas também a continuidade do seu estilo musical ao longo dos discos lançados.

Uma crítica contundente é direcionada à aparente falta de inovação. Para Campos, os álbuns pareciam reproduzir sempre o mesmo padrão, sem apresentar novidades ou uma evolução notável. Mesmo diante das transformações do cenário musical e das críticas recebidas, a banda optou por permanecer fiel ao seu estilo e abordagem, o que pode ser interpretado como persistência, coerência ou até mesmo preguiça criativa, conforme mencionado.

A dificuldade de Campos em compreender se essa consistência representava coerência ou uma falta de disposição para explorar novos horizontes musicais é significativa, já que

---

[86] CAMPOS, Rogério. ENGENHEIROS DO HAWAII Gessinger, Licks & Maltz (RCA/BMG-Ariola). *Revista* **Bizz**, n°089, dezembro/1992, p.59. Disponível em: https://enghawturbo.wordpress.com/2015/03/30/engenheiros-do-hawaii-gessinger-licks-maltz-rcabmgariola-rogerio-de-campos-para-a-revista-bizz/. Acesso em: 05/01/2021.
[87] PAOLOZZI, Vitor. ENGENHEIROS DO HAWAII no Palácio das Convenções do Anhembi, São Paulo, SP. *Revista* **Bizz**, n°059, p.64, junho/1990. Disponível em: https://enghawturbo.wordpress.com/2017/03/17/17-e-180390-engenheiros-do-hawaii-no-palacio-dasconvencoes-do-anhembi-sao-paulo-sp/. Acesso em: 02/01/2021.

entendia que a banda parecia ter transformado sua carreira em algo que poderia ser percebido como tedioso, onde os discos só encontrariam espaço em momentos de letargia e falta de motivação para atividades mais vigorosas. Essa constatação levanta questionamentos sobre a identidade artística da banda e suas escolhas ao longo do tempo.

O comentário de Vitor Paolozzi revela uma perspectiva crítica em relação à banda, especialmente direcionada às letras e à composição musical. Paolozzi considera as letras da banda como pretensiosas, obsoletas e fracas, sugerindo que mesmo que essa característica seja intencional, o líder da banda, Gessinger, deveria sentir vergonha. Além disso, Paolozzi critica a falta de originalidade na guitarra de Licks, insinuando que cada nota parece ser derivada de outras fontes.

As críticas direcionadas à banda geralmente giram em torno da repetição de seu estilo, da autorreferência e dos trocadilhos nas letras. A continuidade do estilo inicial nos discos é vista como uma falta de criatividade pelos críticos, como destacado por Campos. Enquanto muitas bandas são criticadas por produzirem discos considerados piores ou diferentes do anterior, no caso dos Engenheiros do Hawaii, a crítica está centrada na manutenção de sua identidade musical.

Sobre essas questões, é perceptível:

> Em meio a análises de fontes, [...] que Humberto sempre deixou claro que gostava de variações do mesmo tema, de ser repetitivo, lhe dando a liberdade de ser vários continuando na mesma linha, gostava de continuidade e de dar segurança aos seus fãs, deles comprarem um disco e já saberem o que vão encontrar e não de a cada ano aparecer com algo espalhafatoso por razões de dinheiros, de estar na moda e/ou por causa que os críticos não gostavam.[88]

Assim, o líder dos Engenheiros do Hawaii, mostrou uma preferência por explorar variações dentro de um mesmo tema, optando por uma abordagem consistente e repetitiva em sua música. Ele valorizava a continuidade e a segurança que isso proporcionava aos fãs, em contraponto à busca por novidades por motivos comerciais ou para agradar críticos. Sua postura refletia autenticidade e integridade artística, priorizando sua visão pessoal e sua conexão com o público em vez de ceder às pressões externas por mudanças superficiais. Essa abordagem destacava-se pela fidelidade ao próprio estilo e pela recusa em seguir tendências passageiras.

No mais, em meio a uma série de novas conquistas e mudanças, um marco importante na trajetória da banda ocorreu em 1994, quando Augusto Licks deixou o grupo. Sua saída foi marcada por tumultos, especialmente entre ele e Maltz, resultando em disputas judiciais entre

[88] SANTOS, 2021. p. 44.

os membros. Relembremos que Gessinger, Licks e Maltz foram a formação clássica da banda e favorita dos fãs. O que levou à separação nunca foi completamente esclarecido publicamente. Após a saída de Licks, Ricardo Horn, amigo de infância de Humberto Gessinger, assumiu seu lugar, permanecendo na banda até 1996. No mesmo ano, Carlos Maltz também deixou o grupo, devido a conflitos ideológicos. No entanto, a separação de Maltz foi mais amigável do que a de Licks, e é interessante notar que Gessinger e Maltz continuaram colaborando em projetos conjuntos mesmo após a saída da banda.

Entre 1996 e 2008, ano em que Gessinger decidiu continuar com seus projetos solo e, oficialmente, fazer uma pausa na banda, outros sujeitos fizeram parte de Engenheiros do Hawaii, nomes como: Adal Fonseca; Bernardo Fonseca; Fernando Aranha; Fernando Deluqui; Gláucio Ayala; Luciano Granja; Lúcio Dorfman; Paulo Casarin; Paulinho Galvão; Pedro Augusto. A pausa anunciada por Gessinger em 2008 permanece até os dias atuais, marcando um intervalo significativo na história e nas atividades dos Engenheiros do Hawaii, enquanto cada membro segue seus próprios caminhos musicais e artísticos.

No próximo tópico, exploraremos a percepção do Poder Simbólico nas músicas dos Engenheiros do Hawaii. As canções analisadas refletem as normas, valores e práticas predominantes na sociedade da época, que foram moldadas e reforçadas pelos processos políticos, econômicos, sociais, culturais e de globalização.

## 2.2 **“Por amor às causas perdidas”**: percepções do Poder Simbólico nas canções de Engenheiros do Hawaii

> *[...] 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.*
>
> José Geraldo Moraes

A canção *Fé Nenhuma* está presente no primeiro disco solo da banda e foi lançado em 1986, é a quinta faixa do lado A do álbum *Longe Demais das Capitais*. Esta é uma música de Engenheiros do Hawaii que trata da diferenciação política das juventudes de 1960/70 e 1980, vejamos a letra:

Não levo fé nenhuma em nada!
Não levo fé nenhuma em nada!
Não levo fé nenhuma em nada (nada, nada, não)
Não levo fé nenhuma em nada (nada, nada)

Mas ninguém tem o direito
De me achar reacionário
Não acredito no teu jeito
Revolucionário

Eu sei que você acredita
Nas notícias do jornal
Mas tudo isso me irrita
Me enoja e me faz mal

Por incrível que pareça
Teu discurso é tão seguro
Talvez você esqueça:
Você também não tem futuro

Não levo fé nenhuma em nada!
Não levo fé nenhuma em nada!
Não levo fé nenhuma em nada (nada, nada, não)
Não levo fé nenhuma em nada (nada, nada)

Você quer me pôr no agito
No movimento estudantil
Mas eu não acredito
No futuro do Brasil

Eu não vou morrer de fome
Eu não vou morrer de tédio
Eu não vou morrer pensando
Qual seria o remédio

Sei de cor seus comentários
Sobre o mal da alienação
Mas eu não vivo de salário
Eu não vivo de ilusão

Não levo fé nenhuma em nada!
Não levo fé nenhuma em nada!
Não levo fé nenhuma em nada (nada, nada, não)
Não levo fé nenhuma em nada não[89]

A sonoridade da música é animada, contrastando com a mensagem de descrença e ceticismo expressa na letra, em nenhum momento é interpretada vocalmente ou instrumentalmente como se fosse um desabafo melancólico, acompanhada por guitarra, baixo e bateria. Ao longo da música, o eu-lírico expõe suas crenças e descrenças em relação ao futuro

[89] ENGENHEIROS DO HAWAII. **Fé Nenhuma**. In: Longe Demais das Capitais. RCA. São Paulo. 1986. 2m46s.

político do Brasil. Desde a primeira estrofe, fica evidente sua postura de desconfiança e desilusão, rejeitando tanto o discurso revolucionário daquele que quer mudanças no futuro, por mais que seja tão seguro sobre os seus discursos, crenças e ideais, quanto as notícias veiculadas pela imprensa. O eu-lírico questiona a validade das ideologias propagadas pelo movimento estudantil, sugerindo uma postura crítica em relação às promessas de mudança e transformação.

Os movimentos estudantis, historicamente associados à resistência contra regimes autoritários como a Ditadura Civil-Militar no Brasil, são mencionados como instâncias de mobilização política e social. É possível notar que este adepto do movimento estudantil desejava que ele fizesse parte. No entanto, para se fazer parte de uma movimentação é necessário ir as ruas protestar, participar de passeatas, entre outras atividades. O eu-lírico parece reconhecer a importância desses movimentos, mas expressa sua falta de adesão e confiança nas suas propostas.

Ele observa que, para participar ativamente dessas manifestações, é necessário ter fé na causa e acreditar em um futuro melhor resultado dessas ações coletivas. Ele não tinha fé. O eu-lírico revela sua indiferença e conformação diante das expectativas de mudança e engajamento político. Ele se recusa a ser influenciado pelo ativismo e pelas promessas de transformação, optando por uma postura de distanciamento e desconfiança em relação às instituições e movimentos sociais.

Quando o eu-lírico diz que não iria se submeter a situações como morrer de fome, morrer de tédio e morrer pensando para descobrir qual seria o remédio, a solução para o futuro do país e que já sabia de cor os comentários sobre o mal da alienação. Ele faz referência a uma crítica social mais ampla, que remete aos jovens da época que eram frequentemente rotulados como alienados. Essa acusação de alienação era muitas vezes associada ao engajamento em uma cultura de consumo superficial, enquanto questões importantes do país eram ignoradas.

É importante salientar que, nos anos 1980, um período marcado pelo avanço da globalização e pela ascensão do consumo como um valor cultural dominante, testemunhamos uma intensificação da publicidade e do marketing. Uma multiplicidade de propagandas inundava os meios de comunicação, promovendo uma ampla gama de produtos, desde itens domésticos e alimentícios até produtos tecnológicos e de entretenimento. Para aqueles com recursos financeiros, essas propagandas incentivavam um padrão de consumo elevado, enquanto para os menos privilegiados, criavam um desejo inalcançável por esses produtos. Nesse contexto, surgiram diversas formas de protesto e resistência contra a cultura de consumo desenfreado, mas, conforme expresso pelo eu-lírico na música, passar fome, ignorar as

distrações e viver pensando nas mudanças que poderiam acontecer na sua realidade não era uma opção de vivência.

O eu-lírico também aborda a credulidade indiscriminada nas notícias veiculadas pelos jornais. Assim, podemos destacar a falta de senso crítico e a propensão das pessoas em acreditar nelas como verdades absolutas, sem questionar a possibilidade de manipulação ou distorção da informação. É importante observar sobre a natureza das fontes de informação e a necessidade de desenvolver uma postura crítica diante do conteúdo midiático. Ao aceitar passivamente tudo o que é veiculado pelos meios de comunicação com uma fé cega, as pessoas correm o risco de serem enganadas e manipuladas, perdendo a capacidade de discernimento e se tornando alienadas em relação aos acontecimentos reais que permeiam suas realidades.

Apesar da descrença que carrega consigo em relação ao futuro e às ideias propagadas pelos meios de comunicação e movimentos sociais, ele rejeita a ideia de ser rotulado como reacionário, pois sua posição não deriva de um desejo de retorno ao passado, mas sim de uma recusa em se iludir com promessas vazias e ideologias. Ao questionar a credibilidade das notícias, dos discursos revolucionários e da própria alienação, o eu-lírico demonstra uma atitude de resistência frente à manipulação e à conformidade comum na sociedade. No livro *Pra Ser Sincero: 123 variações sobre um mesmo tema* (2009), Humberto Gessinger relata que deixou de cantar essa música quando percebeu que estava cantando ao contrário do que realmente queria.

Essa próxima canção também está no álbum *Longe Demais das Capitais*, se chama *Crônica*, é a quinta faixa do lado B:

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

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 cavernas

Você que tem ideias tão modernas
É o mesmo homem que vivia nas cavernas[90]

Pelo nome da canção, percebe-se que foi feita intencionando-a como uma representação da realidade vivida. A melodia possui um ritmo mais rápido e barulhento no início, talvez, tenha-se pensado em representar o ambiente caótico da cidade moderna e violenta. Altera-se para um ritmo um pouco mais lento quando começa a ser cantada e, assim, fica oscilando entre um e outro. Na canção, encontramos uma abordagem observadora e crítica da vivência cotidiana na era da modernidade globalizada, especialmente no contexto do final do século XX. A letra reflete sobre diversos aspectos da vida social, política e cultural que estavam se transformando e se definindo nesse período histórico

Nas primeiras estrofes da música, o eu-lírico explana a profunda influência da vida moderna e globalizada na rotina e nos ideais das pessoas. Essas mudanças trazidas pela modernidade ocorrem de maneira gradual, de modo que muitas vezes passam despercebidas, tornando-se parte integrante do indivíduo. Assim, o homem que vivia nas "cavernas", em um mundo menos moderno e globalizante, passa a ter esses ideais modernizantes na sua vivência. Percebemos que o progresso tecnológico e cultural impulsiona transformações significativas na forma como vivemos, pensamos e nos relacionamos com o mundo ao nosso redor. Por outro lado, há uma continuidade nas necessidades, desejos e comportamentos dos indivíduos, sugerindo que, embora tenhamos avançado em muitos aspectos, ainda carregamos conosco algumas perspectivas de nossa vivência.

O eu-lírico também traz outras duas questões, além da modernidade: o consumismo e a violência. A referência à Coca-Cola, é devido ao fato de que a marca/produto Coca-Cola é o símbolo do consumismo global nos anos 1980, é uma representação vívida do alcance do capitalismo e da cultura de consumo que caracterizavam aquela época. Sua entrada no mercado chinês, foi um grande marco, por isso é citado na canção. O mercado chinês não permitia que empresas estrangeiras vendessem produtos no seu território, no entanto, a Coca-Cola, nos anos

[90] ENGENHEIROS DO HAWAII. **Crônica**. In: Longe Demais das Capitais. BMG, 1986.2m47s.

de 1978, conseguiu entrar no mercado chinês e vender os seus produtos. Isso simboliza a penetração do capitalismo ocidental em uma cultura e economia antes isolada.

A menção à Palestina, por sua vez, destaca uma diferença e a violência, enquanto parte do mundo está imerso no consumismo da modernidade e na busca por produtos comerciais, regiões como a Palestina enfrentam lutas desesperadas pela mera sobrevivência, em meio a conflitos políticos e sociais complexos. Quanto à referência à violência urbana, a música ressalta um aspecto da vida nas cidades modernas. A menção de Chicago nos anos 1940 faz alusão a uma época marcada pela violência e pelo crime, demonstrando como a questão da violência nas áreas urbanas que, além de ser um fenômeno existente e persistente, está cada vez pior. O aumento da violência urbana está ligado ao crescimento populacional, às desigualdades socioeconômicas e à falta de oportunidades em muitas comunidades urbanas.

A canção *Guardas da Fronteira*, é de 1987, é a sexta faixa do lado B do álbum *A Revolta de Dândis*:

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(2x)

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
E da cegueira
Das barreiras das fronteiras (2x)

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 afim de violência
Mas paciência tem limite

Além do mito que limita o infinito
Além do dia-a-dia
Que esvazia a fantasia
Além do mito que limita o infinito
Além do dia-a-dia

Que esvazia a fantasia
Que esvazia a fantasia
Que esvazia a fantasia
É que esvazia a fantasia
Que esvazia a fantasia
Ah, que esvazia a fantasia
Esvazia a fantasia (2x)
Ah, que esvazia a fantasia
Esvazia, esvazia a fantasia[91]

Em suma, é uma canção que demonstra os avanços midiáticos e o impacto das propagandas na vida cotidiana das pessoas. Ela ressalta como a influência da mídia condiciona os indivíduos a uma série de comportamentos e pensamentos, limitando suas escolhas e liberdades, uma vez que, esses condicionamentos já o fizeram agir. A crítica principal é sobre a televisão, que se tornou uma presença constante nos lares e nas vidas das pessoas, exercendo um papel significativo na formação de opiniões e na percepção da realidade.

Por meio da televisão, as pessoas são expostas a inúmeras mensagens publicitárias, que muitas vezes promovem valores consumistas e superficialidade. Essas propagandas moldam as preferências e os hábitos das pessoas, criando uma espécie de cegueira para as dificuldades e desafios da sua época. Assim, ao invés de observar e entender questões importantes e, buscar soluções para os problemas reais, os indivíduos são incentivados a seguir padrões estabelecidos pela mídia e pela sociedade de consumo.

Nas primeiras estrofes o eu-lírico revela uma crítica à manipulação das informações pelos meios de comunicação, especialmente pelas televisões e suas programações. Ao atirar um vaso na TV, o eu-lírico simboliza uma reação de revolta diante do que é veiculado pelos canais

[91] ENGENHEIROS DO HAWAII. **Guardas da fronteira**. In: “A Revolta dos Dândis”. BMG, 1987. 4m32s.

de televisões. Podemos presumir que o eu-lírico critica a forma como as mídias, os canais de TV's e suas programações, combinam as informações negativas da sua realidade com as positivas, configurando as notícias para que os espectadores prestassem mais atenção nos fragmentos otimistas ou não assimilassem esses dados devido ao grande número de informações sugeridas seguidamente, criando uma narrativa que pode ser enganadora ou alienante.

A referência aos números da loteria e à manipulação das informações reforça a crítica à forma como os meios de comunicação selecionam e apresentam os acontecimentos, muitas vezes priorizando o entretenimento e a audiência em detrimento da informação verídica e relevante. o eu-lírico aponta que *nós não fazemos nada, nada, nada*, contribuindo para a passividade da sociedade diante da manipulação midiática. As pessoas são apresentadas como meros receptores, que não questionam a veracidade ou a parcialidade daquilo que lhes é transmitido.

Dessa forma, eles desenvolvem uma brandura e ignorância em relação às questões de sua realidade, chegando ao ponto de não criticarem e se conformarem com o que é transmitido nas programações, ou seja, não faziam nada para além desse mito, desse sistema que limitava e controlava o seu eu, os seus infinitos. Essa condição de passividade e conformidade que representava parte da juventude urbana (1980-1990), caracterizada por um consumo desenfreado e uma apatia diante do contexto social e político, em comparação com a geração anterior (1960-1970), essa nova é vista como menos engajada e menos crítica. No entanto, as questões sociais, políticas, econômicas e culturais do cenário em que a geração anterior estava inserida se modificaram e, agora, essa nova geração tinha outras questões para debater.

Além disso, o eu-lírico revela uma profunda consciência sobre seu entorno e os mecanismos que o regem. Ao deixa claro que as suas manifestações refletem sobre o seu mundo e as coisas que está observando nele, sendo sustentado por uma ordem mercadológica. Essa ordem, baseada em estratégias muitas vezes incomuns para alcançar objetivos de venda, permeia todos os aspectos da vida contemporânea. O conformismo manifestado diante das *crises e cicatrizes* presentes na sociedade sugere mais uma vez uma aceitação passiva dessas condições, o que, por sua vez, impede a busca por mudanças significativas. A sensação de que o mundo mercadológico está "tão bem" em sua influência sobre a sociedade demonstra a efetividade desse sistema em perpetuar sua própria lógica e controlar as percepções e ações das pessoas.

Por fim, o eu-lírico passa por uma mudança marcante em sua postura, saindo do conformismo e adotando uma atitude mais desafiadora. Ele resolve *jogar as cartas na mesa e*

*o vaso pela janela*, criando uma situação de rebeldia e de ruptura com a passividade de antes. Essa atitude é impulsionada pelo desejo de experimentar a sensação de liberdade, de retomar o controle sobre sua própria vida e suas escolhas. Ao se confrontar com a realidade condicionada e limitada que o cercava, o eu-lírico percebe a necessidade de romper com os padrões estabelecidos e com a rotina opressiva que esvaziava suas expectativas e anulava sua autonomia. A menção de *não sou afim de violência / mas paciência tem limite*, demonstra a frustração e desespero alcançado diante da falta de alternativas e da sensação de aprisionamento.

Até o momento, notamos nas canções a descrença do eu-lírico nos valores e práticas que estavam sendo facilmente reconhecidos, legitimados e reproduzidos pela maioria da população, sem serem questionados. Esses valores, construídos e reforçados pelos processos políticos, econômicos, sociais, culturais e de globalização da época, eram aceitos e exercidos como uma força e influência dominante sobre as vidas cotidianas das pessoas, configurando um poder simbólico. Isso é evidente na habilidade da televisão em construir narrativas capazes de alienar e distorcer a compreensão da realidade, manipulando as informações veiculadas pelos meios de comunicação, e do poder simbólico exercido por instituições políticas e movimentos sociais, a qual o eu-lírico tinha perdido a fé. O destaque à Coca-Cola como símbolo do consumo globalizado ressalta como certas marcas e produtos podem se transformar em ícones culturais que representam a influência do capitalismo ocidental e a prevalência de valores superficiais na sociedade. No próximo capítulo, iremos explorar mais profundamente essas representações, investigando as sensibilidades juvenis e examinando como parte da juventude se posiciona diante dos desafios e contradições do mundo contemporâneo.

## 3. **FAIXA III - "OS DISCOS, AS DANÇAS, OS RISCOS DA JUVENTUDE"**: SENSIBILIDADE JUVENIL E A MÚSICA COMO EXPRESSÃO DE UMA CONDIÇÃO DE EXISTIR

Neste último capítulo, intitulado *"Os discos, as danças, os riscos da juventude": sensibilidade juvenil e a música como expressão de uma condição de existir*, procuraremos entender como a música é um meio de representação da sensibilidade e condição de existir de parte da juventude urbana nas duas últimas décadas do século XX e como ela evidência as sensibilidades e os novos comportamentos que emergiam na época. O trecho que intitula esse capitulo é da canção *Terra de Gigantes* – será analisada no último tópico – que foi selecionada devido à sua referência direta aos três elementos da vivência juvenil. Os discos, as danças e os riscos compõem e expressam a identidade da juventude.

A música desempenha um papel crucial como meio de expressão e comunicação, especialmente durante as últimas duas décadas do século XX, quando o rock nacional estava profundamente enraizado na vida da juventude urbana. Os discos musicais ultrapassam a simples música, refletindo os gostos e as preferências individuais e tornando-se uma extensão da percepção e identidade de cada jovem. A escolha dos discos que se ouve e se identifica é uma forma de conexão com o mundo e de expressão pessoal.

À vista disso, também podemos pensar no conceito de paisagem sonora, introduzido por Murray Schafer[92], conseguimos refletir sobre sua relevância ao contexto dos jovens urbanos que habitavam ambientes marcados pela agitação e pelos incessantes sons do rock. Schafer, ao definir paisagens sonoras como composições musicais, programas de rádio ou mesmo ambientes acústicos, nos convida a considerar a música como parte integrante do ambiente cotidiano. Para esses jovens das décadas de 1980 e 1990, o rock não era apenas um gênero musical, mas uma paisagem sonora que permeava suas vidas, moldando suas interações, percepções e experiências.

Escolher o rock como trilha sonora de suas vivências não apenas refletia suas preferências musicais, mas também representava uma profunda identificação com os valores, ideais e aspirações associados ao gênero naquela época. Assim, a música não apenas representava, mas também influenciava a construção e mudanças da identidade, sensibilidades, comportamentos e do sentido de pertencimento dessa juventude urbana, tornando-se uma expressão viva de suas vivências e anseios. Dessa forma, podemos, por meio das canções,

[92]SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Unesp, 1997. p. 23.

capturar a sensibilidade e as mudanças comportamentais observadas em parte da juventude urbana durante as décadas de 1980 e 1990.

O tópico *"Entre os outros e vocês": Transformações da juventude urbana brasileira (1980 – 1990),* explana a transformações das identidades e das expressões culturais da juventude brasileira, especificamente nas décadas de 1980 e 1990, em contraste com as gerações anteriores, como a dos anos 1960 e 1970. Já o tópico: *"Às vezes me assustam, Outras vezes me atraem": Os novos comportamentos de parte da juventude urbana*, analisamos dez músicas da banda Engenheiros do Hawaii, para observar os novos comportamentos e sensibilidades representadas nas canções.

## 3.1 **"Entre os outros e vocês"**: Transformações de parte da juventude urbana brasileira (1980 – 1990)

> *[...] A geração que nasceu no Brasil durante o golpe militar acabou por ser tachada de niilista, individualista, consumista e apática politicamente, principalmente quando confrontada com a juventude das décadas de 1960 e 1970 [...].*
>
> Rodrigo Otávio Dos Santos

A epígrafe mencionada ressalta a representação de parte da juventude urbana das décadas de 1980 e 1990, que era frequentemente rotulada com termos negativos como niilista, individualista, consumista e apática, especialmente ao ser comparada à geração anterior dos anos 1960 e 1970. No primeiro capítulo, em algumas passagens, notamos como os jovens dos anos 1960/70 foram caracterizados como rebeldes por reagirem às imposições e à ordem social. Esses adjetivos, embora considerados negativos sob a perspectiva da norma vigente, emergiram das experiências vivenciadas por alguns jovens que desafiavam e questionavam os valores predominantes na sociedade.

Entendemos que uma parcela da juventude dos anos 1980/1990 foi profundamente marcada e influenciada pelos processos de mudanças nas estruturas políticas, sociais e culturais da sua época. Nas duas últimas décadas do século XX, uma parcela da juventude buscou se posicionar, principalmente por meio de expressões artísticas e a efervescência do rock nos anos

1980 foi uma das formas encontradas por parte da juventude para evidenciar as condições de existir no Brasil. Por meio da música, especialmente do rock nacional, os jovens encontraram um meio para expressar suas sensibilidades, preocupações, vivências e articular suas identidades em um contexto de transformação social, cultural e política. O engajamento com a música não era apenas uma forma de entretenimento, mas também uma maneira de expressão e resistência.

Na juventude, a música desempenha um papel importante na expressão de emoções e ideologias. Através das letras e dos ritmos, os jovens encontram uma maneira de transmitir suas experiências, desafios e perspectivas sobre o mundo que os cerca. Quando a música é utilizada como ferramenta de expressão de sensibilidades, comunicação e protesto, é possível perceber o discurso do mundo vivido, conforme apontado por Marcos Napolitano:

> entre nós, brasileiros, a canção ocupa um lugar muito especial na produção cultural. Em seus diversos matizes, ela tem sido termômetro, caleidoscópio e espelho não só das mudanças sociais, mas sobretudo das nossas sociabilidades e sensibilidades coletivas mais profundas.[93]

Dessa forma, as músicas da banda Engenheiros do Hawaii conseguem evidenciar as influências que eles, como jovens artistas responsáveis por expressar as suas convicções a partir da música, sofreram com os processos de mudanças de estruturas políticas e sociais, e como conseguiram trazer as suas percepções da condição de existir nas canções. É importante reconhecer que as músicas, como representações subjetivas da percepção de seus criadores, estão intimamente ligadas às suas visões do mundo em que vivem. Cada acorde, cada verso, reflete não apenas uma narrativa pessoal, mas também uma compreensão mais ampla sobre a sociedade e o tempo em que vivem. Tudo o que está acontecendo ao seu redor o afeta e modifica.

Cada sonoridade, cada letra, é uma expressão de sensibilidade que ressoa de forma única em cada indivíduo. Aqueles que se identificam com uma música, geralmente o fazem porque conseguem encontrar representação de suas próprias vivências e percepções dentro dela. É como se o cantor e o ouvinte compartilhassem uma compreensão íntima das sensibilidades e realidades do mundo, pois ao compor, o artista elabora seus próprios símbolos e metáforas, e somente aqueles familiarizados com essa linguagem podem captar a intenção de sua criação.[94]

Assim, nesse período, devido ao contexto:

---

[93] NAPOLITANO, Marcos. **História e música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002. p. 78.
[94] GUERRA, Paula. **A instável leveza do rock**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010. v. 1. p, 85.

> 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. É também um sujeito tecnológico, antenado com o novo, com a informática. Vive em mundo global, sem fronteiras (raciais, ideológicas, culturais, linguísticas, etc.) definidas, é um "cidadão do mundo". Vive em espaços urbanos, com a típica agitação da cidade grande, com carros, prédios e violência. É o sujeito do concreto. Usa um código de linguagem marcado pela presença de expressões e de palavras e por uma maneira de dizer estrangeira, principalmente de origem inglesa (plurilinguismo externo).
> A pós-modernidade apresenta um sujeito fragmentado, diferente do sujeito unificado moderno. As fortes concepções de classes sociais, de gênero. de raça, de sexualidade, presentes nas sociedades anteriores ao século XX, bem como as identidades nacionais, encontram-se, desde o final do século XX, em um processo de transformação e de desconstrução. [...] Vive num mundo em constante e rápida mudança, com fronteiras fluidas entre o global e o local, em que há uma forte disseminação de expressões e palavras estrangeiras, num fenômeno conhecido como "homogeneização cultural".[95]

A citação ressalta a influência do contexto na produção musical da indústria fonográfica, destacando que as músicas representam não apenas as perspectivas dos criadores, mas também as realidades sociais e culturais em que estão inseridos. Essa análise pode ser relacionada ao contexto das músicas da banda Engenheiros do Hawaii, uma vez que o *ethos* do sujeito contemporâneo descrito na citação reflete as percepções e críticas expressas nas canções da banda, que abordam a fragmentação do sujeito, a valorização do individualismo e do consumismo, assim como as mudanças de valores. Sendo assim, as músicas da banda Engenheiros do Hawaii expressariam as suas percepções e críticas da sociedade, abordando questões relacionadas às mudanças nas estruturas socioculturais e como os condicionamentos dessas estruturas os afetaram.

O período em que a banda emergiu foi marcado por uma valorização do individualismo e do consumismo, onde a cultura do consumo e a globalização exerciam forte influência sobre os valores e hábitos socioculturais. Desse modo, as canções dos Engenheiros do Hawaii podem ser vistas como representações artísticas que capturam e interpretam os dilemas e as transformações desse contexto.

Em uma sociedade orientada pelo consumo, os indivíduos são moldados para serem consumidores ávidos, onde a própria vida parece girar em torno do ato de consumir. Já não se

---

[95] 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.

trata apenas de adquirir o necessário para viver, mas sim de viver para consumir. Os objetos e produtos são projetados não apenas para cumprir uma função prática, mas também para despertar desejos, prazeres e uma sensação momentânea de satisfação quando são consumidos. No entanto, essa satisfação é efêmera; logo após a aquisição, o interesse diminui e o desejo se volta para algo novo. Surge assim um ciclo vicioso de desejo-prazer-indiferença-desejo-prazer-indiferença... a busca pelo novo, pelo inédito, pelo que ainda não se possui, alimenta esse ciclo incessante, levando as pessoas a perseguirem continuamente novas sensações e experiências.

Nessa dinâmica, o desejo se torna sempre maior pelo que está fora do alcance, impulsionando uma constante busca por novidades e uma incessante sensação de movimento em direção a uma próxima experiência.[96] A consequência disso é que, à medida que a lógica mercadológica passou a moldar a subjetividade, os traços de identidade e personalidade do indivíduo da sociedade de consumo, este passou a ser visto como uma mercadoria. Zygmunt Bauman relata que "na sociedade de consumidores, ninguém pode se tornar sujeito sem primeiro virar mercadoria" [97]. Nesse contexto, surge uma dinâmica paradoxal: o sujeito busca incessantemente manter o desejo por algo que ainda não possui, mas quando finalmente alcança esse objeto de desejo, a sensação de prazer é efêmera e logo se dissipa.

Para manter sua identidade e subjetividade em constante movimento, o indivíduo é impulsionado a consumir continuamente novas experiências e produtos, a fim de se tornar uma mercadoria desejável e comercializável. Na lógica do consumo, a identidade pessoal está intrinsecamente ligada ao que se consome. No entanto, com a ascensão da globalização, os padrões de consumo e as tendências mudam de forma rápida e constante, resultando em uma identidade fluida e em constante transformação, onde aquilo que é desejável hoje pode se tornar obsoleto amanhã.

Sobre a fluidez da identidade, o sociólogo Stuart Hall,[98] aponta para um fenômeno marcante: as identidades modernas estão passando por um processo de descentralização. Esse movimento é impulsionado pelos processos históricos que alteram as referências estruturais, institucionais, sociais e culturais que antes forneciam estabilidade ao sujeito. O que se observa é uma espécie de desmoronamento dos pilares sobre os quais as identidades eram construídas, levando o indivíduo a uma sensação de deslocamento e perda de si mesmo. O que antes era um

---

[96] BAUMAN. **Globalização**: as consequências humanas. Traduzido por Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.
[97] BAUMAN. **Medo Líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.
[98] HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro-11. ed. -Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

ponto de ancoragem, um lugar de pertencimento sólido no eu, agora entra em declínio, deixando o indivíduo em um estado de desorientação.

Consequentemente, a identidade torna-se fragmentada, não mais definida por uma única narrativa ou referência, mas sim por uma multiplicidade de identidades que se assemelham e contradizem entre si. De acordo com Hall, "As sociedades modernas são, portanto, por definição, sociedades de mudança constante, rápida e permanente."[99] Isso contribui para a fluidez e a instabilidade das identidades individuais e coletivas. Esse contexto de constante transformação desafia os conceitos tradicionais de identidade e exige dos sujeitos uma constante adaptação e negociação de suas múltiplas identidades em meio a um cenário em constante evolução.

Um dos fatores que contribuem para essas rápidas mudanças e fragmentação do sujeito é a globalização. O sociólogo Anthony Giddens[100], destaca que a globalização transcende os aspectos meramente tecnológicos, penetrando profundamente na esfera política, cultural e econômica. Essa interconexão global não apenas remodela nosso ambiente externo, mas também as nossas experiências íntimas e pessoais. É a partir dessas mudanças globalizantes que os antigos valores e tradições conhecidos pelos indivíduos entram em decadência. Assim, era "uma revolução global em curso, no modo como pensamos sobre nós mesmo e no modo como formamos laços e ligações com outros."[101]

Dessa forma, esses conjuntos de alterações afetam como o sujeito se identifica com o mundo e com si, alterando seus ideais, valores e crenças. A perda dessas bases sólidas de referência deixa o indivíduo em um estado de desamparo, à deriva. O sujeito se vê sem uma âncora para ancorar sua identidade, e essa ausência de raízes sólidas frequentemente leva a um sentimento de pessimismo e desorientação. Nesse contexto, o indivíduo se vê compelido a transitar entre diversas identidades, diluindo-se em múltiplos papéis, enquanto lida com a angústia de não ter uma identidade definida e estável. O resultado é uma sensação de ser muitos e, ao mesmo tempo, nenhum, em meio à fluidez e à fragmentação da identidade na era da globalização.

Politicamente, a juventude dos anos 1980 é menos engajada do que a dos anos 1960/70, uma vez que nasceram e/ou cresceram em um contexto de repressões e eram novos em termos de idade. Só se tornariam adolescentes nos anos 1980, assim, não tinham tanto envolvimento

---

[99] *Ibid.*, p. 14.
[100] GIDDENS, Anthony. **Mundo em descontrole**. 6° ed. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Record, 2007.
[101] *Ibid.*, p. 61.

social e político quanto a geração anterior, que, no contexto da Ditadura Civil-Militar, já tinha um engajamento política, social e cultural, apesar dos ideais conservadores da época. Para eles (jovens 1960/70), o local de circulação de ideias, cultura alternativa, sociabilidade e referências na construção intelectual crítica sobre a política eram, na sua maioria, nas universidades. Os universitários, com os movimentos estudantis, demandavam uma maior movimentação política-cultural contra a Ditadura Civil-Militar.

Nos anos 1980, esse polo não era mais as universidades, mas sim o mundo da produção e consumo cultural, com destaque para as músicas e os cinemas. Há um redirecionamento de energia para debater e explorar questões consideradas mais pessoais e íntimas, como sexualidade, costumes e a própria identidade da juventude urbana. Essa mudança de foco sugere uma transformação nas prioridades e interesses da juventude, possivelmente influenciada pela nova dinâmica social e cultural que surgia no contexto de abertura política.

A citação a seguir reforça o que já foi mencionado anteriormente em relação à forma como as identidades foram se moldando a valores políticos, sociais e culturais distintos. Além disso, parte da juventude urbana voltou o seu olhar para as condições de existir para além da política, percebendo-se como sujeito social:

> Há, então, a formação de novas identidades para as camadas mais jovens da população que viviam nas metrópoles na segunda metade dos anos 1980. Menos interessada nas questões políticas que a geração anterior, a juventude que experimentou sua independência a partir de 1985 provou ser inteiramente diferente das gerações imediatamente anteriores, principalmente pelo seu desapego às questões político-partidárias. Com a abertura política, não parecia haver mais interesse em buscar conflito com os militares que ainda mandavam no país ou com a repressão causada pela censura. Há, entretanto, um enorme fôlego para discutir e debater certas questões aparentemente esquecidas pelos jovens anteriores, principalmente as questões relativas à sexualidade, aos costumes e à nova condição da juventude urbana no Brasil [...].[102]

Assim, essa análise aponta para a complexidade das mudanças sociais ocorridas durante esse período, onde a juventude parece buscar novas formas de expressão e identidade, alinhadas com os desafios e as oportunidades que surgiam com a redemocratização do país. Nesse próximo tópico, analisaremos de fato, as canções de Engenheiros do Hawaii, onde as novas condições de existir e as sensibilidades estão sendo representadas. Essas músicas são consideradas, no âmbito dessa dissertação, elementos essenciais da paisagem sonora que permeia as experiências da juventude, adaptando-se às nuances da realidade social e cultural.

---

[102] 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. p. 91-92.

## 3.2 **“Às vezes me assustam, Outras vezes me atraem”**: Os novos comportamentos de parte da juventude urbana

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

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

Ei, mãe!
Tem 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

Ei, mãe!
Já não esquento a cabeça
Durante muito tempo
Isso foi só o que eu podia fazer

Mas ei, ei, mãe!
Por mais que a gente cresça
Há sempre coisas que a gente
Não pode entender

Por isso, 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 refrigerantes

Nessa terra de gigantes
Que trocam vidas por diamantes
A juventude é uma banda
Numa propaganda de refrigerantes

Ei, mãe
(Ei, mãe)[103]

A canção *Terra de Gigantes*, de 1987, pertencente ao álbum *A Revolta dos Dândis*, e emerge como uma escolha significativa para iniciar as analises musicais desse terceiro capítulo, não apenas por sua conexão com os títulos e tópico aqui abordados, mas também pela maneira profunda com que os Engenheiros do Hawaii capturam o contexto e a sensibilidade, tema central deste capítulo, da juventude nessa canção.

A composição sonora desta música se destaca pela predominância de duas guitarras, com a bateria entrando em cena apenas para uma transição pontual. Essa escolha instrumental contribui para a atmosfera de desabafo e reflexão que permeia a canção. A letra, por sua vez, apresenta-se como um desabafo franco e íntimo, onde um filho compartilha com sua mãe, uma figura de conforto e segurança, as inquietações e os dilemas que enfrenta e observa em sua realidade. A melodia, em sua simplicidade, carrega consigo uma carga emocional profunda, evidenciando a vulnerabilidade e a angústia do protagonista diante das pressões e incertezas do mundo ao seu redor.

A letra da música oferece uma compreensão significativa sobre as experiências e desafios enfrentados por parte da juventude urbana em meio as transformações e às pressões sociais, políticas, culturais e econômicas da época. O eu-lírico expressa uma sensação de angústia, desorientação e desconexão diante da incerteza, pois antes tinha clareza sobre seu caminho, mas agora sente que algo se perdeu no passado e que todos ao redor parecem distantes

[103] ENGENHEIROS DO HAWAII. **Terra de Gigantes**. In: “A Revolta dos Dândis”. BMG, 1987. 3m55s.

e isolados emocionalmente, como se todo mundo fosse *uma ilha a milhas e milhas e milhas de qualquer lugar*.

Ao descrever a juventude como uma banda em uma propaganda de refrigerantes em uma terra de gigantes, sugere que ela é uma mera peça de comercialização dos gigantes que dominam, moldam e disseminam padrões, como a cultura de consumo, que trocaria até vida por diamantes, assim os aspectos culturais e individuais são reduzidos a meros produtos consumíveis.

Notamos segundo a canção que o eu-lírico tem um retrato melancólico, sugerindo uma perda de aspirações e um distanciamento das antigas motivações que uma vez os impulsionaram. Expressando um sentimento de desilusão e desencanto com a realidade, especialmente em relação às expectativas e desejos que antes pareciam tão essenciais, percebemos isso na referência à guitarra elétrica, que historicamente é associada à explosão do rock e ao surgimento de bandas de jovens, e ao não fazer mais sentido essa vontade de possuir uma guitarra, de se expressar através da música, que já não ressoa mais na mesma intensidade de antes, ilustra esse distanciamento das aspirações, perdida em meio às complexidades e às exigências da vida.

O sentimento de resignação e desencantamento é evidente nas linhas que expressam a dificuldade de compreender certos aspectos, em que já nem esquentaria mais a cabeça, pois por mais que cresça, sempre vai haver coisas que não conseguiria entender. O desejo de não ver o rosto antes de anoitecer e o pedido para ser acordado somente após o pôr do sol sugerem um desânimo em relação à vida cotidiana.

Um dos pontos mais marcantes da canção é quando o eu-lírico canta: “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”. Nesse trecho, percebemos vários elementos importantes. Ele reconhece que a juventude é herdeira de um legado de lutas e conquistas que moldaram seu contexto histórico e cultural. Além disso, sugere que a juventude deveria continuar a se engajar em busca de transformações e progresso, aproveitando o legado deixado por seus antecessores. No entanto, o verso também carrega um tom de desilusão, indicando que esses motivos podem não ser mais tão relevantes ou inspiradores para a juventude contemporânea.

Isso nos remete ao contraste vivenciado pela juventude da geração passada que deixou esse legado. Aqui no Brasil, a juventude anterior, como já foi referido, foi aquela que vivenciou as lutas por mudanças no período da ditadura civil-militar (1964-1985). Com o fim desse período, eles não tinham mais aspirações, pois aquilo que foi por muito tempo motivo de luta

já não existia mais. Por outro lado, a nova juventude, que cresceu em um regime rígido e não conhecia outra realidade, também não tinha motivos para lutar. Podiam vivenciar aquilo que a nova realidade tinha a oferecer, como “Os discos, as danças, os riscos”, que destacam as expressões culturais e as experiências de liberdade e experimentação que caracterizam a juventude.

Enquanto as gerações anteriores enfrentavam desafios políticos e sociais mais diretos, a nova juventude encontrava-se em um ambiente de liberdade, mas também de incertezas e desafios próprios da modernidade e do capitalismo tardio, assim, a música consegue capturar as sensibilidades de um eu lírico que observa as complexidades e dinâmicas da experiência juvenil, desde a herança histórica até as expectativas conflitantes em relação ao futuro, refletindo sobre o papel da juventude na construção e na transformação da sociedade.

A canção *Filmes de Guerra, Canções de Amor*, de 1987, pertencente ao álbum *A Revolta dos Dândis*.

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
E nas fotos um sorriso idiota

Os dias parecem séculos
E se parecem uns com os outros
Como enfermeiras em filmes de guerra
E violinos nas 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 stória infeliz
Esperando uma atriz e um ator

Há vida na terra, há rumores no ar
Dizendo que tudo vai acabar
Mais uma stória 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 rápido[104]

Esta música encerra o lado A do álbum *A Revolta dos Dândis*. A sonoridade mais animada é perceptível desde o início, onde Humberto Gessinger e Carlos Maltz interpretam a

[104] ENGENHEIROS DO HAWAII. **Filmes de Guerra, Canções de Amor**. In: "A Revolta dos Dândis". BMG, 1987. 4m03s.

música com vozes em tons mais imponentes, por vezes até esbravejando, o que insere uma intensidade emocional. Acompanhados por guitarra, baixo e bateria, a música se destaca pela inclusão de um trio de percussão em alguns trechos, que simulam uma bateria de escola de samba. Esse arranjo confere um funcionamento interessante à composição sonora, combinando elementos de rock com nuances percussivas próprias da cultura brasileira. A temática central da música é uma crítica a sociedade e aos seus ideais de "querer, lutar e poder", que se repetem ao longo dos séculos, independente das perdas trágicas, assim, emergindo como uma observação provocativa sobre a condição de existir e a persistência de padrões de comportamento destrutivos ao longo do tempo, unindo uma sonoridade animada com uma mensagem profundamente reflexiva. O título *Filmes de Guerras, Canções de Amor*, se pensada no contexto da canção, remete ao fato de como as histórias de guerra e amor, tão presentes na cultura popular, representam características sombrias e trágicas da humanidade, pois, são, em sua maioria, narrativas inspiradas em fato reais.

O eu-lírico discorre a sua percepção de como é a sociedade e a sua previsibilidade quando se segue pelos ideais de querer, lutar e poder. Ele não consegue entender que continuem repetindo as mesmas histórias em meio aos resultados de perdas. Já nas primeiras estrofes, o eu-lírico demonstra uma profunda sensação de desencanto com a sociedade, ao descrever que os dias parecem séculos e uns com os outros quando se anda em círculos, seguindo ideais que considera ridículos. Notamos que para ele, tais ideais dominantes na sociedade não resulta em nenhum progresso e sim em falta de significado, propósito e infelicidade, originando um sentimento de desencanto com a vida.

Assim, não tem muito o que esperar dos dias no seu contexto, eles ficam previsíveis como os papeis desempenhado pelas enfermeiras em filmes de guerra e os violinos nas canções de amor. A analogia das enfermeiras em filmes de guerra e dos violinos em canções de amor destaca a ideia de repetição e obviedade trágica, sugerindo que, assim como esses elementos, as situações presentes na sua realidade se repetem e não parecem causar estranhamentos para quem segue por esses ideais, que continuam a vida normalmente, como levar as roupas a lavanderia, viajar na Europa, tirar fotos com um sorriso idiota ou ter encomendas na Bolívia, vira-se a página e o futuro virá.

O eu-lírico, mesmo ao expressar que virando a página e avançando para o próximo capítulo, o futuro se apresentará, a realidade é a de que esse futuro reserva situações obscenas. Inclusive, a constante recorrência de narrativas trágicas. Ainda que possa haver uma esperança ou ideal de renovação, a sociedade é marcada sempre pela contínua repetição de narrativas trágicas e desanimadoras, seja nos filmes, nas músicas ou nas notícias de manchetes de jornais,

apenas com intérpretes distintos assumindo os papéis. A vida na terra acontece paralela com os rumores sombrios que circulam no ar, sugerindo que mais uma história triste está para se desenrolar, à espera de seus protagonistas para ganhar vida.

Diante disso, o eu-lírico destaca que não tem medo das perdas perante a sua realidade. Seja perder a guerra, onde reconhece que não há verdadeiros vencedores, apenas perdedores, pontuando a ironia na ideia de nações unidas que, na realidade, estão sempre prontas para desunião. Além disso, ele também não teme perder alguém próximo, pois desde o início sabia que isso aconteceria, era apenas uma questão de dias. A vivência real do eu-lírico permanece ambígua, mas pelo decorrer da canção, ele parece ser um observador atento ao contexto conturbado que está inserido, utilizando metáforas de guerras e amor para refletir sobre os problemas da sociedade.

O eu-lírico revela uma intensa necessidade de consumir alguma bebida alcoólica, apesar de não ser algo habitual em sua vida. Essa ânsia por álcool pode ser interpretada como uma tentativa de buscar alívio ou escape das emoções intensas que o atormentam, levando-o a buscar refúgio na anestesia momentânea que a bebida pode oferecer. A menção ao segredo compartilhado entre ele e outra pessoa sugere que há questões profundas, que não é revelada na letra, mas que são conhecidas apenas por eles dois.

E talvez, a falta de explicação do segredo, se aplique pela sensação de poder ser descoberto, uma vez que logo em seguida, descreve o fato de que há um guarda em cada esquina apenas esperando por um sinal para agir, transformando algo simples como um banho de piscina em uma batalha naval. Notamos aqui, algo como a sensação de que sempre está sendo vigiado e até mesmo os momentos mais comuns estão sujeitos a serem corrompidos. Nesse contexto, o eu-lírico revela um medo que chega a ser infantil, mas ao mesmo tempo real. No entanto, ele encontra consolo na ideia de que, no momento certo, afundarão o navio. A necessidade novamente de beber algo como aguardente, representa que ainda busca por conforto e alívio diante desse medo e incerteza constantes que observa, revelando que nunca vai entender ou esquecer quando alguém tiver que morrer, seja por amor ou pela guerra, jamais escolheria entre o fio ciumento de uma navalha ou um campo de batalha.

Nas duas últimas estrofes da canção, a ideia da circularidade citada na primeira estrofe é enfatizada. O eu-lírico exprime o fim de um período, seja o término de um dia ou o encerramento de um século, evocando uma sensação de conclusão e, ao mesmo tempo, uma surpresa diante do acontecido, *quem diria?*. A observação de que tudo voltará ao início reforça essa noção de circularidade, onde os eventos se repetem e se reiniciam. Além disso, o eu-lírico destaca a falta de lucidez e rapidez para acompanhar esse movimento do tempo. Se no início da

canção é destacado que os dias se parecem séculos, no fim se destaca a incapacidade humana de andar tão rápido quanto o tempo.

A próxima canção também é do álbum *A Revolta dos Dândis*, é a terceira faixa do lado B do disco, intitulada *Vozes*, de 1987:

> Se você ouvisse
> As vozes que ouço à noite
> Acharia tudo que eu faço natural
>
> Se você sentisse
> O medo que eu sinto no escuro
> Se você soubesse
> O mal que o Sol me faz
>
> Não me pediria pra repetir
> Revoltas banais das quais eu já me esqueci
>
> Se você ouvisse
> As vozes que ouço à noite
> Às vezes me assustam
> Outras vezes me atraem
>
> Se você sofresse
> Tanto quanto eu sofro com a solidão
> Se você soubesse
> O quanto eu preciso da solidão
>
> Não me pediria pra repetir
> Frases banais das quais já me arrependi
>
> Duas pessoas são duas verdades
> E, na verdade, são dois mundos
> A cada segundo, o pânico aumenta
> E uma sombra arrebenta a porta dos fundos
>
> Se você sofresse tanto quanto eu sofro com a solidão
> E precisasse tanto quanto eu preciso da solidão
> Não me pediria pra repetir
> Gestos banais iguais aos que eu não fiz
>
> As vozes oficiais dizem: Quem Sabe
> As vozes oficiais dizem: talvez
> As vozes oficiais dizem: Quem Sabe
> As vozes oficiais dizem: talvez
> Enquanto os livros e as revistas
> Mostram imagens sem nitidez
> Sem nitidez, sem nitidez, sem nitidez
> Quem sabe, quem sabe, quem sabe talvez
> Sem nitidez
> Quem sabe, quem sabe, quem sabe, quem sabe, quem sabe[105]

[105] ENGENHEIROS DO HAWAII. **Vozes**. In: "A Revolta dos Dândis". BMG, 1987. 3m35s.

A sonoridade dessa canção é notavelmente suave e envolvente, impulsionada pela combinação harmoniosa de elementos musicais que incluem bateria, guitarra e a combinação do órgão Hammond B3 com um autofalante Leslie, o diferencial fica no final, quando as últimas frases são cantadas com uma voz robótica. Humberto Gessinger canta de forma suave e ao mesmo tempo emocional, não se trata de um desabafo carregado de emoções intensas e/ou desespero, mas sim de uma explanação dos seus pensamentos e experiências pessoais. É interessante notar que entre as composições da banda, essa parece ser a mais autobiográfica de Gessinger, se assemelhando com a sua personalidade solitária e tímida.

O eu-lírico compartilha suas experiências complexas e dinâmicas com a solidão, buscando espaço para expressar seus sentimentos de uma maneira que possa ser compreendido. Ao mencionar as vozes que o visitam à noite, ele revela um mundo interior intenso e tumultuado, onde pensamentos e emoções se entrelaçam. Essas vozes, por vezes atrativas e outras assustadoras, pode representar os altos e baixos da sua própria mente. Na noite também emerge o escuro, algo que ele tem medo, talvez o medo do escuro seja pelo fato das vozes e a solidão ficarem mais intensas. Mas, o sentimento mais forte é a solidão.

O eu-lírico expressa a dualidade de sua relação com a solidão, que ao mesmo tempo que o faz sofrer tanto, também sente uma necessidade profunda dela. A solidão, para ele, parece ser um refúgio e lugar de reflexão. Cada vez que o eu-lírico aborda essas questões, ele usa a expressão *"se você"*, como se estivesse compartilhando seus sentimentos na esperança de que alguém que estivesse em seu lugar, pudesse entender sua perspectiva e não lhe fizesse pedidos banais. No entanto, o eu-lírico percebe uma dualidade existente entre duas pessoas, onde as percepções e realidades de cada uma serão sempre distintas. Uma nunca poderia realmente entender a outra, ou sentir as coisas iguais, ou seja, *"duas pessoas são duas verdades e, na verdade são dois mundos"*, isso faz com que seu pânico aumente, talvez, por entender que nunca vai ser compreendido de verdade.

*A Revolta Dos Dândis Part I*, pertencente ao mesmo álbum que as três músicas analisadas anteriormente, compartilha semelhanças temáticas e emocionais com a faixa *Vozes*. Ambas refletem o eu-lírico tentando compreender e expressar seus sentimentos e percepções, embora em estágios diferentes de sua jornada emocional e existencial. Enquanto *Vozes* parece retratar o eu-lírico em um estado de busca e exploração, tentando entender e comunicar suas experiências como um estrangeiro em seu próprio mundo, *A Revolta Dos Dândis Part I* parece revelar uma fase de aceitação dessa condição. Vejamos:

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 mortos e feridos, entre gritos e gemidos
(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 ilusão[106]

*A Revolta dos Dândis*, é a primeira canção do lado A do disco, com a sua composição sonora e a letra criadas por Humberto Gessinger. Ela faz uma clara referência ao capítulo homônimo do livro *O Homem Revoltado* de Albert Camus, título que não apenas batiza o álbum, mas também duas das suas músicas. A música parece fazer alusão a outro trabalho de Camus, *O Estrangeiro*, essa referência literária adiciona camadas de significado à composição, enriquecendo sua profundidade, assim, já conseguimos entender que a canção é existencialista e traz um eu-lírico indiferente as dualidades da vida.

Musicalmente, a faixa apresenta uma mistura harmoniosa de rock e folk, combinando elementos como bateria, baixo, violão e gaita. A sonoridade é suave e nos momentos finais a composição adquire uma nova dimensão emocional. A sutil alteração na melodia, juntamente com a modificação na voz do personagem, evidencia uma mudança significativa no tom da

[106] ENGENHEIROS DO HAWAII. **A Revolta Dos Dândis Part I**. In: "A Revolta dos Dândis". BMG, 1987. 4m11s.

narrativa. Essa transformação musical acompanha o ápice emocional do protagonista, que expressa sua incerteza quanto ao futuro com mais intensidade.

A canção é de tom existencialista e traz elementos cotidianos, observados pelo eu-lírico. Imerso em uma profunda reflexão, por meio da observação atenta dos elementos cotidianos, o eu-lírico se encontra no limiar entre diversos opostos que permeiam a experiência humana, como: *o real e o abstrato, a lucidez e a loucura, o uniforme e a nudez, a verdade e a mentira, a solidão e a cidade, o fim do mundo e o fim do mês, americanos e soviéticos, gregos e troianos*. Ele se percebe como um estrangeiro. Essa percepção de estranhamento e distância representa uma sensação de desvinculação em relação ao seu entorno, como se estivesse sempre entre uma coisa e outra, mas não escolhesse nenhuma, seguindo a margem dos padrões sociais, ideologias e das expectativas impostas pela sociedade.

Como um observador indiferente entre os acontecimentos da vida, o eu-lírico se opõe a fazer escolhas, pois não se identifica com as opções predeterminadas que lhe são apresentadas. Nesse contexto, ele se sente continuamente alheio às experiências que observa, como se estivesse sempre em um estado de estranheza em relação ao mundo ao seu redor. Essa sensação de ser um estrangeiro das próprias vivências ressalta a busca por uma identidade própria e a necessidade de encontrar um sentido mais profundo na existência.

Apesar do sentimento de incerteza e deslocamento que permeia a existência do eu-lírico, há um vislumbre de esperança que o impulsiona a procurar por conexão e identidade em meio à sua realidade fragmentada. Mesmo diante da aparente imutabilidade dos acontecimentos ao longo do tempo, como se a vida seguisse uma trajetória pré-determinada, sem alterações significativas, como expressa em *entra ano e sai ano, sempre os mesmos planos*, o estrangeiro nutre a esperança de encontrar um lugar onde possa se reconhecer.

É no âmbito do amor que essa busca ganha contornos mais concretos, uma vez que é nesse sentimento que ele encontra a possibilidade de descer do trem ilusório que o mantém em constante movimento apenas observando. O eu-lírico encontra uma possibilidade de ancoragem em um mundo de transitoriedade e incertezas. Esse sentimento representa mais do que uma mera conexão emocional, é a promessa de estabilidade e pertencimento em meio ao caos. Ao mencionar a proximidade física entre "*a minha boca e a tua, há tanto tempo, há tantos planos*", o eu-lírico revela a busca pela intimidade e pela sintonia com o outro, uma tentativa de transcender a condição de estrangeiro e encontrar um ponto de referência em um mundo que lhe parece estranho.

No entanto, mesmo diante dessa possibilidade de sair da condição de estrangeiro e encontrar um ponto de referência, o eu-lírico é confrontado com a inevitabilidade da incerteza.

Ele reconhece a limitação em controlar o destino, em ter certeza, a frase "*Mas eu nunca sei pra onde vamos*" representa essa incerteza existencial, a dualidade entre o desejo de estabilidade e a aceitação da imprevisibilidade.

*Nunca Mais Poder*, é uma canção de 1990, encontra-se no álbum de *O Papa é Pop*, é a quarta música do lado A. Esse disco, foi o primeiro da banda a sair também no formato de CD:

Todo mundo é eterno
Todo mundo é moderno
Como um relógio antigo
No underground
No mainstream
Todo mundo é moderno
Todo mundo é eterno
Ontem
Ano passado
Antigamente
Amanhã
Ano que vem
Ano dois mil
Todo mundo é moderno
Todo mundo é eterno
Da boca pra fora
Do fundo do coração

Todo mundo é moderno
Todo mundo é eterno
Como um relógio antigo

(cultura e hora certa pra você)

Todo mundo é eterno
Todo mundo é moderno
Como um relógio antigo
Atrás de brilho e de barulho
Escondido dentro de si mesmo
Todo mundo é moderno
Todo mundo é eterno

Em havana
No Havaí
No Hawaii
Na highway
Malditos
Benditos
Acabados e infinitos
Todo mundo é moderno
Todo mundo é eterno
Quem cura
Quem envenena
Quem gera quem extermina

Todo mundo é moderno

Todo mundo é eterno
Como um relógio antigo

Então? porque este medo de ficar pra trás
De não ser sempre mais
De nunca mais poder?
Então? porque este medo de ficar pra trás
De não ser sempre mais
De nunca mais poder?
Todo mundo é moderno
Todo mundo é eterno
Como um relógio antigo

Todo mundo é eterno
Todo mundo é moderno
Como um calendário do ano passado
Como a Coluna Prestes
As colunas do Niemeyer
Como a Holanda de 1974
Um símbolo sexual dos anos 60
Todo mundo é moderno
Todo mundo é eterno
O papa é moderno
O pop é eterno

Então? porque este medo de ficar prá trás
De não ser sempre mais
De nunca mais poder?

Todo mundo é moderno
Todo mundo é eterno[107]

Essa canção, é inspirada no poema *Eterno* de Carlos Drummond de Andrade, de 1954, que traz uma discussão sobre a oposição entre *eterno* e *moderno*, inclusive as duas primeiras frases da canção já trazem essa relação: *Todo mundo é eterno, todo mundo é moderno*. A temática central dessa música reside na reflexão sobre o prazo de validade do que é considerado moderno, frequentemente sujeito a tornar-se obsoleto e substituível rapidamente, algo que estava frequente no contexto da banda, como já citamos anteriormente. Em contrapartida, a noção de eterno transcende a efemeridade do moderno, não estando limitada por prazos de validade ou ciclos temporais. A sonoridade desta canção se destaca por sua harmonia suave e limpa, especialmente quando comparada aos trabalhos anteriores da banda, que frequentemente apresentavam uma sonoridade mais crua e rústica. Neste caso, a instrumentação é composta por violão, guitarra, baixo e bateria, contribuindo para criar uma característica mais pop.

O eu-lírico, logo nas primeiras estrofes da canção, explana sobre a condição de existir em relação à dualidade do eterno e do moderno. Ao dizer que todo mundo é eterno, todo mundo

[107] ENGENHEIROS DO HAWAII. **Nunca Mais Poder**. In: "O Papa é Pop". BMG, 1990. 4m36s.

é moderno, seja no underground, no mainstream, no ontem ou amanhã, no ano passado ou ano que vem, antigamente ou ano dois mil, em Havana, no Havaí e na Highway, entendemos que independentemente da temporalidade ou do espaço essa dualidade é uma constante em todas as épocas e lugares, moldando as experiências e perspectivas.

Só que mesmo com essa certeza, surge o medo de ficar para trás, de não acompanhar as mudanças e evoluções que ocorrem constantemente. Isso demonstra que o medo não é de ser eterno e sim de não conseguir se manter moderno, com os avanços tecnológicos as coisas se transformam rapidamente deixando as identidades fragmentadas e as possibilidades múltiplas. O eu-lírico questiona por que esse medo persiste, por que há uma ansiedade, uma pressão em não ser capaz de se manter atualizado, de não ser sempre mais, de nunca mais poder.

Nas últimas estrofes, o eu-lírico traz exemplos para demonstrar o que considera eterno e moderno. Podemos reconhecer o paradoxo quando ele menciona o pop como algo eterno, pois, enquanto fenômeno cultural: ao mesmo tempo em que o popular tem uma presença eterna na sociedade, também está profundamente ligado a um ciclo constante de renovação e atualização. O pop, nesse contexto, assume uma dualidade singular, representando tanto a continuidade quanto a mutabilidade da cultura moderna. Ao reconhecer o pop como eterno, o eu-lírico aponta para sua capacidade de se reinventar e permanecer relevante ao longo do tempo. No entanto, ao mesmo tempo em que é considerado eterno, o pop também é moderno, pois está sujeito a padrões e tendências temporais, o que implica um prazo de validade para seus produtos. Veremos mais um pouco dessa questão do pop na próxima canção.

A faixa *O Papa É Pop*, faz parte do álbum homônimo e ocupa a posição de abertura no lado B. Tanto a letra quanto a sonoridade foram concebidas por Humberto Gessinger.

Todo mundo tá relendo o que nunca foi lido
Todo mundo tá comprando os mais vendidos
É qualquer nota, qualquer notícia
Páginas em branco, fotos coloridas
Qualquer nova, qualquer notícia
Qualquer coisa que se mova é um alvo
E ninguém tá salvo

Todo mundo tá revendo o que nunca foi visto
Tá na cara, tá na capa da revista
Qualquer nota, uma nota preta
Páginas em branco, fotos coloridas
Qualquer rota (rotatividade)
Qualquer coisa que se mova é um alvo
E 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)
O Papa é pop, o Papa é pop
(Nós somos pop também)
O pop não poupa ninguém
(A minha mente é pop, a tua mente é pop)
O Papa levou um tiro à queima roupa
(O pop não poupa ninguém)
O pop não poupa ninguém

Uma palavra na tua camiseta
O planeta na tua cama
Uma palavra escrita a 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
E 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)
O Papa é pop, o Papa é pop
(Nós somos pop também)
O pop não poupa ninguém
(Antigamente é pop, atualmente é pop)
O Papa levou um tiro à queima roupa
(O pop não poupa ninguém)
O pop não poupa ninguém

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

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 Papa é pop, o Papa é pop
O pop não poupa ninguém

O Papa levou um tiro à queima roupa
O pop não poupa, o pop não poupa
O pop não poupa ninguém[108]

Essa canção, é uma das que mais representa a influência da tecnologia e da indústria cultural na popularização de produtos e ideais. No contexto em que foi produzida, caracterizado pelo avanço tecnológico e pela busca desenfreada pelo consumo em massa, a música aborda a dinâmica da cultura pop, onde qualquer coisa pode ser rapidamente transformada em um sucesso de vendas e adquirir popularidade, mesmo que quase sempre seja superficial. Com instrumentação composta por baixo, bateria e guitarra, a sonoridade da canção é envolvente e animada.

Logo nas primeiras estrofes, é abordado o fato de o pop não poupar ninguém, que influência todos na sociedade, já que todo mundo está revendo o que nunca foi visto ou lido e comprando os produtos mais vendidos, seguindo a corrente do que é popular, mesmo que não haja uma necessidade real ou uma compreensão. Ou seja, o que se torna pop será os produtos mais vendidos, independentemente de sua relevância ou significado. Se pensarmos que qualquer nota ou qualquer notícia, mesmo que seja apenas páginas em branco e/ou fotos coloridas, que qualquer coisa que se mova será um alvo para ser transformado em um produto de consumo, entendemos que qualquer conteúdo, por mais vazio que seja, pode ser impulsionado pela dinâmica da cultura pop e da indústria cultural, contanto que renda lucros.

O eu-lírico observa que a cultura pop está visível em todos os lugares, desde capas de revistas até a cara (rosto), destacando sua presença constante na mídia e na vida cotidiana, moldando valores e experiências. A frase *"É qualquer nota, uma nota preta"*, pode ser uma alusão sobre o custo associado para consumir as informações nas revistas pop, destacando que, independentemente do conteúdo da nota, há um preço a ser pago por seu consumo. Essa possibilidade ganha relevância quando consideramos o contexto em que a música foi lançada. Na época, as revistas desempenhavam um papel fundamental na disseminação de informações e na formação de opinião entre os jovens urbanos que tinham recursos financeiros para comprá-las.

Uma das melhores sacadas dessa canção, é a referência ao papa João Paulo II, líder máximo da Igreja Católica, que, apesar de sua posição e da natureza religiosa associada, não escapou da influência da cultura pop e da indústria cultural. A ironia dessa situação é ainda mais evidenciada pela presença de uma foto do papa em um quadro na parede, visível na capa

[108] ENGENHEIROS DO HAWAII. **O Papa é Pop.** In: O Papa é Pop. Rio de Janeiro: BMG, 1990. 3m48s.

do álbum. Nessa imagem, vemos o papa João Paulo II desfrutando de um chimarrão, uma bebida tradicional do sul do Brasil, possivelmente indicando que a foto foi tirada nessa região.

Sobre essa escolha, podemos pensar que Humberto Gessinger, talvez tenha pensado no papa como um símbolo da cultura popular, alguém que, ao visitar diferentes países e culturas, também experimentava os elementos mais populares e característicos dessas culturas, aparecendo em fotos, vídeos, televisão, revistas e outros meios midiáticos. Essa ideia fica ainda mais evidente, se observarmos que tanto o nome da canção e do álbum, traduzem essa ideia: *O Papa é Pop*. Além disso, o som de tiros que permeia a música e a frase *"o papa levou um tiro"* simboliza o atentado sofrido pelo papa em 1981, na Basílica de São Pedro, adicionando várias representações à canção.

*Muros e Grades*, é uma música que foi lançada em 1991, no álbum *Várias Variáveis*, é a terceira música do lado B, sendo sua letra composta por Humberto Gessinger e a sonoridade por Augusto Licks:

Nas grandes cidades, no pequeno dia a dia
O medo nos leva a tudo, sobretudo à fantasia
Então erguemos muros que nos dão a garantia
De que morreremos cheios de uma vida tão vazia
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
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

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

Viver assim é um absurdo (como outro qualquer)
Como tentar um suicídio (ou amar uma mulher)
Viver assim é um absurdo (como outro qualquer)
Como lutar pelo poder (lutar como puder)[109]

A canção *Muros e Grades* surge como uma representação vívida do contexto social e cultural em que a banda estava inserida, assim como a canção *Crônica* analisada no capítulo anterior, ambas pontuam questões como violência e modernidade. *Muros e Grades* fornece uma perspectiva crítica sobre a realidade urbana e um aspecto notável é a autorreferência a outras músicas da banda. A sonoridade da canção apresenta um contraste interessante com a temática abordada. Embora animada, a música transmite uma sensação de tensão em certos trechos, reforçando a complexidade dos temas tratados. A instrumentação, composta por guitarra, baixo e bateria, contribui para criar uma atmosfera animada, enquanto os arranjos refletem as nuances das letras e das mensagens transmitidas.

Logo nas primeiras estrofes, observamos o eu-lírico explorar a experiência cotidiana das grandes cidades, começando por ressaltar a violência que permeia o país e que leva as pessoas a se isolarem em seus próprios espaços. Ao erguerem muros e grades, os indivíduos buscam uma sensação de segurança, como se esses elementos fossem uma garantia contra a violência

[109] ENGENHEIROS DO HAWAII. **Muros e Grades**. In: Várias Variáveis. Rio de Janeiro: BMG, 1991. 3m39s.

externa. No entanto, o eu-lírico aponta para uma ironia presente nessa busca por proteção: os muros e as grades não apenas garantem a proteção contra o mundo exterior, mas também isolam os indivíduos de uma vida de experiências significativas.

A imagem sugerida é a de uma vida superficial, na qual a proteção oferecida pelos muros e grades não é suficiente para preencher o vazio existencial que permeia a existência dos indivíduos, nada seria capaz de proteger de uma vida sem sentido. Assim, a garantia aparente de segurança acaba se transformando em uma certeza de que a vida será vivida sem profundidade, resultando em um destino de vazio e falta de significado.

Evidenciando novamente a ideia de uma vivência superficial entre os dias, noites e os escombros da solidez, que não os leva a nada. O eu-lírico pontua que até mesmo estruturas aparentemente estáveis e consolidadas, como construções físicas ou sociais, podem se transformar em escombros, deixando uma sensação de vazio e ausência de propósito. Além disso, ressalta o quanto os indivíduos demoram para descobrir que não é por esse viés que se deve viver.

A abordagem da violência pelo eu-lírico, nas últimas estrofes, traz à tona uma realidade sombria fora dos muros e grades, onde os meninos de rua se encontram em uma condição de extrema vulnerabilidade e exposição. Esses jovens enfrentam uma atmosfera de ruína, onde a violência está presente de forma nua e crua, cometendo delitos e vivenciando uma realidade de verdades clandestinas, que não seria as mesmas da sociedade.

Desde cedo, eles são confrontados com a realidade das ruas, muitas vezes de forma disfarçada, como representada por brinquedos que imitam armas de fogo, o medo de brincar com elas, para aqueles que já conhecem a realidade, pode representar a ansiedade de ter uma infância roubada pela violência e pela necessidade de sobrevivência. Por fim, o eu-lírico traz a torna várias situações que são um absurdo para se viver, além dessas que já foram mencionadas, como tentar um suicídio, amar uma mulher e lutar pelo poder.

A canção *Ninguém = Ninguém*, encontra-se no álbum *Gessinger, Licks & Maltz*, de 1992. É a primeira música do lado A:

> Há tantos quadros na parede
> Há tantas formas de se ver o mesmo quadro
> Há tanta gente pelas ruas
> Há tantas ruas e nenhuma é igual a outra
> Ninguém é igual a ninguém
> Me espanta que tanta gente sinta
> (Se é que sente) a mesma indiferença
>
> Há tantos quadros na parede
> Há tantas formas de se ver o mesmo quadro

Há palavras que nunca são ditas
Há muitas vozes repetindo a mesma frase
Ninguém é igual a ninguém
Me espanta que tanta gente minta
(Descaradamente) a mesma mentira

Todos iguais, todos iguais
Mas uns mais iguais que os outros
Todos iguais, todos iguais
Mas uns mais iguais que os outros
Todos iguais, todos iguais
Mas uns mais iguais

Há pouca água e muita sede
Uma represa, um apartheid
(A vida seca, os olhos úmidos)

Entre duas pessoas
Entre quatro paredes
Tudo fica claro
Ninguém fica indiferente
Ninguém é igual a ninguém
Me assusta que justamente agora
Todo mundo (tanta gente) tenha ido embora

Todos iguais, todos iguais
Mas uns mais iguais que os outros
Todos iguais, todos iguais
Mas uns mais iguais que os outros
Todos iguais, todos iguais
Mas uns mais iguais, mas uns mais iguais, mas uns mais iguais
Que os outros

O que me encanta é que tanta gente
Sinta (se é que sente) ou
Minta (desesperadamente)
Da mesma forma

Todos iguais, todos iguais
Mas uns mais iguais que os outros
Todos iguais, todos iguais
Mas uns mais iguais que os outros
Todos iguais, todos iguais
Todos iguais, todos iguais

Tão desiguais, tão desiguais
Tão desiguais, tão desiguais

Todos iguais, todos iguais[110]

[110] ENGENHEIROS DO HAWAII. **Ninguém = Ninguém**. In: Gessinger, Licks & Maltz. BMG. Rio de Janeiro. 1992. 5m01s.

A canção, quando analisada dentro de seu contexto, traz diversas referências à vivência dos brasileiros durante a última década do século XX. Mesmo com a promulgação da Constituição Federal Brasileira de 1988, após o fim da Ditadura Civil-Militar, que representou um marco importante na consolidação da democracia, persistiam inúmeras desigualdades sociais e econômicas a serem enfrentadas. A música anterior já havia abordado parte dessa desigualdade ao tratar do medo da violência e das experiências dos garotos de rua nas cidades.

Ao mencionar a ideia de que *todos iguais, mas uns mais iguais que os outros*, a canção faz uma referência ao livro *A Revolução dos Bichos*, de George Orwell, de 1945. Tanto pelo contexto histórico quanto pela alusão literária, a temática central da canção destaca a percepção de que, embora a democracia pregue a igualdade de direitos, na prática, ainda persistiam profundas desigualdades, onde certos grupos detêm poder e privilégios.

Nas primeiras estrofes, o eu-lírico aborda a diversidade, falando que há tantos quadros na parede e tantas formas de se ver o mesmo quadro, assim, podemos considerar que ao mencionar a existência de tantos quadros na parede e tantas formas de interpretá-los, ele ressalta a variedade de perspectivas e interpretações que cada indivíduo pode ter diante da mesma realidade. Essa consideração se estende as pessoas e as ruas, pois há tanta gente pelas ruas e ninguém é igual a ninguém e nenhuma rua é igual a outra, ou seja, cada indivíduo carrega consigo uma história, uma visão de mundo.

No entanto, o eu-lírico expressa seu espanto diante da indiferença e superficialidade. Podemos pensar que embora cada indivíduo seja único, muitos se conformam em repetir padrões e frases feitas, sem verdadeiramente expressar suas próprias emoções e pensamentos, optando por mentir descaradamente a mesma mentira.

Após evidenciar a diversidade de percepções existentes, ou eu-lírico passa a destacar que são *todos iguais, mas uns mais iguais que os outros,* como citamos anteriormente, é uma frase de referência *A Revolução dos Bichos,* isso faz refletir que embora haja princípios e leis de igualdade, na prática, alguns indivíduos ou grupos terão mais poder e privilégios do que outros. Essa desproporção torna-se ainda mais evidente quando há a menção de pouca água e muita sede, associada à ideia de uma represa e separação, apontando para a desigualdade na distribuição de recursos básicos e essenciais.

Nos trechos finais, é destacado que entre duas pessoas, entre quatro paredes, tudo fica claro. A indiferença e a mentira se dissipam, os sentimentos e percepções tornam-se evidentes, e ninguém é igual a ninguém, todos são desiguais, pois suas verdadeiras opiniões são expostas sem pressões sociais. Justamente em um momento como esse, assusta ao eu-lírico que tanta gente tenha ido embora, talvez por não querer se mostrar de verdade.

As duas últimas canções que serão analisadas a seguir possuem treze anos de diferença entre os lançamentos e, anda assim, acabam por conter semelhanças nas questões abordadas pelo eu-lírico. A sexta faixa do CD *!Tchau Radar!*, lançado em 1999, é a música intitulada *O Olho do Furacão*, cuja composição é exclusiva de Humberto Gessinger:

> Tudo muda ao teu redor, o que era certo, sólido
> Dissolve, desaba, dilui, desmancha no ar
> No moinho, giram as pás, e o tempo vira pó
> De grão em grão, por entre os dedos, tudo parece escapar
>
> Estamos no centro, por dentro de tudo, no olho do furacão
> Estamos no centro de tudo que gira, na mira do canhão
> Se for parar pra pensar, não vai sair do lugar
>
> !Não tem parada errada, não! No olho do furacão
>
> Tudo gira ao teu redor o que era certo, sólido
> Evapora, vai-se embora, o que era líquido e certo
>
> Estamos no centro, por dentro de tudo, no olho do furacão
> Estamos no centro de tudo que gira, na mira do canhão
> Se for parar pra pensar, não vai sair do lugar
> !Não tem parada errada, não! No olho do furacão
> No olho do furacão...[111]

Esta canção, como diversas outras composições de Humberto Gessinger, parece ser profundamente influenciada por obras literárias ou ideias filosóficas. Considerando o contexto da música e o interesse de Gessinger pela filosofia, podemos considerar que tenha sido inspirada na ideia de Karl Marx[112], apesentada em 1848, de que: *Tudo o que é sólido se desmancha no ar*. Nessa perspectiva, a música reflete a natureza da modernidade, onde as estruturas sólidas e estáveis são corroídas, as identidades se fragmentam e as certezas se dissipam.

Ela aborda a instabilidade e a fluidez do mundo contemporâneo, onde tudo parece momentâneo e incerto. É uma observação sobre a efemeridade das coisas e a constante modificação das realidades individuais e coletivas. A sua sonoridade é suave, como se acompanhasse a reflexão do eu-lírico. A sonoridade desta canção é envolvente de maneira suave, criando uma atmosfera que parece se alinha perfeitamente com a reflexão presente na letra.

Nas estrofes da canção, o eu-lírico observa diretamente as mudanças e incertezas que permeiam a existência. A noção de que tudo o que era certo e sólido se dissolvendo e

---

[111] ENGENHEIROS DO HAWAII. **O Olho do Furacão**. In: !Tchau Radar!. Universal. Rio de Janeiro. 1999. 2m54s.
[112] Maiores informações Cf. MARX, K., & ENGELS, F. (1848). **Manifesto do Partido Comunista**. (A. L. Furtado, Trad.). Martin Claret.

desmanchando no ar explana as mudanças e instabilidades. O tempo é descrito como algo que rapidamente se desintegra em pó, não tem como parar o tempo e segurar as coisas estáveis, inevitavelmente escapará, de grão em grão por entre os dedos tudo escapa.

No contexto de intensas transformações e incertezas que caracterizam a vida contemporânea, os indivíduos se veem no centro, no olho do furacão que molda e reconfigura suas certezas e valores. O eu-lírico lança um olhar profundamente observador sobre a condição de existir nesse caos de mudanças, onde as estruturas e fundamentos antes considerados sólidos são constantemente modificados e se pararmos para considerar tudo isso, podemos nos encontrar paralisados. Nesse ambiente de incessante movimento, a relação com a incerteza e a mudança torna-se inevitável, desafiando os indivíduos a se adaptarem e reconsiderarem frequentemente suas perspectivas, crenças e valores diante de um mundo em constante transformação.

A última música a ser analisada é a canção *Nossas Vidas*, de 1986, sendo a quarta música do lado A do álbum *Longe Demais das Capitais*:

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 por que viramos suicidas
Oh! Oh! "O que fizeram com nossas vidas?"
Oh! Oh! "Por que viramos suicidas?"[113]

[113] ENGENHEIROS DO HAWAII. **Nossas Vidas**. In: Longe Demais das Capitais. RCA. São Paulo. 1986. 3m05s.

A sonoridade desta música apresenta uma fusão entre o ska e o rock, resultando em um som mais suave e melódico, onde a voz do cantor se destaca com leves variações, especialmente nos refrões, transmitindo uma sensação reflexiva. O tom da música reflete um ambiente permeado por incertezas, violência e crises existenciais, transmitindo uma atmosfera de niilismo, no qual as crenças e valores tradicionais são questionados e parecem perder seu significado.

Nas estrofes da canção temos um eu-lírico imerso em um profundo vazio existencial, onde a busca por significado se revela cada vez mais frustrante e sem sentido. O eu-lírico descreve um estado de desesperança e desorientação, onde todas as tentativas de encontrar sentido, como nas luzes da cidade, que normalmente simbolizam atividades, são vazias de significado, da mesma forma, a escuridão do abrigo é desoladora e não acolhedora. A presença da guerra e da violência, eventos que podem ser tratados com indiferença ou normalidade pela sociedade, são incompreensíveis. Ele não consegue compreender como tais eventos podem ser aceitos ou justificados.

Ele não compreende o que fizeram com a vida, especialmente quando resultam em experiências suicidas. A sensação de vazio e desolação é intensificada pela percepção de seus vícios e de que, no fim da linha, não há nada além de um novo começo marcado pelo absurdo e pela falta de sentido. Querendo escapar desses sentimentos de solidão e vida sem significado, ele ressalta que já pensou em mandar tudo para o espaço e para o inferno. No entanto, mesmo com tudo isso, ele admite que é tão difícil.

Ao encerrarmos este capítulo, é importante observarmos sobre as novas condições de existência enfrentadas por uma parcela da juventude urbana e suas sensibilidades. Ao analisarmos as dez faixas que foram lançadas entre os anos de 1986 a 1999, fica evidente que o Engenheiros do Hawaii representou diversas questões que permeavam o contexto e impactavam profundamente parte da juventude urbana da época. A banda não apenas fornecia música, mas se tornou uma paisagem sonora no cotidiano de muitos jovens que se identificavam com suas canções.

Nas letras das músicas, observa-se a dificuldade enfrentada por parte da juventude em se adaptar ao ambiente em que estavam inseridos. As desilusões e o impacto em relação à sociedade e seus ideais se manifestam através de temas recorrentes, refletindo uma sensação de desorientação, vazio existencial, estranhamento em relação à sociedade, solidão, medo, superficialidade, desilusão e fragmentação da identidade. Além disso, emergem comportamentos que refletem essas sensibilidades, como o consumo desenfreado, o isolamento,

o apelo a vícios em busca de alívio e conexão, a vulnerabilidade social, entre outros. As músicas também expressam críticas à existência e à influência da cultura de consumo sobre as vivências dos jovens, abordando ainda a violência das cidades, uma realidade opressiva e assustadora para eles.

## FAIXA BÔNUS

À medida que adentramos em mais uma "*faixa bônus"*, desta vez em 2024, trata-se da conclusão da minha dissertação de mestrado. Em janeiro de 2021, eu finalizava minha monografia de graduação, também com a conclusão intitulada de forma significativa como "faixa bônus", uma homenagem à sincronicidade entre conclusão e início, monografia e dissertação. Além de rememorar a organização de um disco, já que trabalho com História e Música.

Na introdução deste novo trabalho, trago uma epígrafe que ecoa a conclusão da monografia, destacando a vontade e a determinação de prosseguir com a pesquisa naquele momento. No entanto, agora, ao alcançar este desfecho, percebo uma mudança neste sentimento. Sinto que, de certa forma, consegui atender à necessidade de expansão da pesquisa. Este sentimento, transcende a mim mesmo, alcançando o objeto de estudo que, outrora, foi o foco central da minha investigação e agora na dissertação se tornou a fonte da pesquisa: a banda Engenheiros do Hawaii. Refletindo sobre essa trajetória, reconheço ter explorado diversas facetas do que a banda representa, e agora é o momento de explorar novas fontes e objetos de estudo. Esta transição não apenas encerra um ciclo, mas também abre portas para novos horizontes de pesquisa e aprendizado.  O que será que tem no horizonte dessa highway?

Deixando um pouco de lado o sentimento de despedida que já está me alcançando, vamos relembrar o que foi abordado nesta dissertação até o presente momento. No primeiro capítulo*: FAIXA I - "VARIAÇÕES SOBRE UM MESMO TEMA": A JUVENTUDE DOS ANOS 1980-1990 NO BRASIL*, tracei um panorama da construção da noção de juventude na segunda metade do século XX, trazendo variadas definições para chegar a uma que melhor se adequasse a juventude urbana dos anos de 1980 e 1990, assim como, aos objetivos desta pesquisa. Dividimos em três tópico, sendo os dois primeiros mais teóricos e o terceiro mais empírico.

No primeiro tópico, *"Sem final feliz ou infeliz, atores sem papel": Perspectivas de juventude*, são exploradas diversas pesquisas com diferentes perspectivas sobre a juventude, especialmente no contexto brasileiro. Destacando-se a evolução dos estudos acadêmicos ao longo do século XX e início do século XXI. Inicialmente, é analisada a percepção predominante na opinião pública, que tende a estigmatizar os jovens como responsáveis por problemas sociais, como violência e consumo de drogas, retratando-os como individualistas e consumidores ávidos. No entanto, os estudos acadêmicos buscam compreender a juventude para além desses estereótipos, ressalto a socióloga Helena Wendel Abramo.

Abramo delineia três contextos históricos distintos que moldaram a percepção da juventude: os anos 1950; as décadas 1960/70 (período da Ditadura Civil-Militar no Brasil); e os anos de 1980/90 (pós-Ditadura), cada uma dessas temporalidades, possuíram mudanças marcantes nas características e expectativas dos jovens urbanos. Além disso, são mencionadas outras obras e autores que abordam a juventude sob diferentes perspectivas, como o historiador Frederico Osanan, o cientista social Luís Antonio Groppo, o sociólogo Alberto Melucci, o cientista social José Machado Pais, entre outros. No decorrer de alguns outros pontos que também foram abordados, nota-se o crescente interesse acadêmico pelo tema desde os anos 1990, impactando na produção de dissertações e teses.

No segundo tópico, intitulado *"Num retrato, num espelho, no mapa do Brasil": Uma perspectiva de juventude*, exploramos a relação entre juventude e cultura de consumo ao longo do século XX. A juventude é considerada uma categoria social simbólica, fortemente vinculada à cultura de consumo capitalista e, desde o final do século XIX, a percepção da juventude como um grupo social foi reconhecida pelo capitalismo, que a via como um mercado consumidor em potencial. Nesse contexto, a cultura de consumo na sociedade norte-americana moldou uma representação de juventude que apelasse aos desejos e fantasias inconsciente do ser humano, associando-a a valores como liberdade, sonhos e consumo. Ao longo das décadas, a cultura de consumo evoluiu, refletindo mudanças sociais e econômicas, especialmente na segunda metade do século XX, quando o consumo estava ligado a um estilo de vida hedonista e individualista. A juventude, então, tornou-se um símbolo de consumo, refletindo a busca por identidade e expressão individual. E, no Brasil, as décadas de 1980 e 1990, onde a cultura de consumo influenciava fortemente a definição de identidade e estilo de vida juvenil, a relação entre juventude e consumo moldou comportamentos e identidades, transcendendo a mera idade cronológica.

No terceiro tópico, *"Onde estamos? Pra onde vamos? Onde já se viu?": A juventude e o consumo como identidade*, exploramos a complexa relação entre juventude, identidade e consumo, revelando como parte dos jovens urbanos são profundamente influenciados pela mídia e pela cultura de consumo. Diferentemente dos tópicos anteriores, este possui uma abordagem mais empírica, salientando exemplos e observações. Destaca-se a fluidez da identidade juvenil, moldada pelo que consomem e amplamente divulgada pela mídia, refletindo uma identidade efêmera, suscetível a constantes mudanças conforme novas tendências emergem. A influência da mídia e da cultura de consumo é evidente, exercendo uma pressão sobre os jovens para se adequarem aos padrões e tendências dominantes, alimentando um ciclo incessante de consumo em busca de integração e atualização. Além disso, é ressaltado o impacto

do contexto histórico e social na formação da identidade juvenil, com a influência da cultura norte-americana no Brasil desde os anos 1940, passando por diferentes períodos políticos e econômicos. Os desafios contemporâneos enfrentados pelos jovens, como a instabilidade econômica e a pressão para se adequarem aos padrões de consumo impostos pela sociedade, são discutidos, assim como as críticas à cultura consumista, que prioriza bens materiais em detrimento de valores éticos e morais, evidenciando a desigualdade econômica como um problema subjacente.

Já no segundo capítulo, intitulado: *FAIXA II - "SOMOS QUEM PODEMOS SER": AS MÚSICAS E O PODER SIMBÓLICO*, exploramos a relação entre as músicas da banda Engenheiros do Hawaii e o poder simbólico, buscando compreender como as letras e melodias refletem as inquietações, lutas e contradições da juventude urbana engajada nos debates políticos das décadas finais do século XX no Brasil, além de explanar mais sobre a formação e identidade da banda Engenheiros do Hawaii.

O tópico intitulado*: "Escute, garoto o vento canta uma canção, dessas que uma banda nunca canta sem razão"*, aborda a trajetória da banda Engenheiros do Hawaii, desde a sua formação e inserção na cena do rock brasileiro até suas conquistas e desafios. Surgidos em meio à cena musical gaúcha, longe dos três principais eixos do rock nacional Brasília-DF, Rio de Janeiro-RJ e São Paulo-SP, foram inicialmente subestimados pela imprensa. Os Engenheiros do Hawaii ganharam destaque nacional através do festival Rock Unificado, que promoveu o rock gaúcho. Além disso, a banda enfrentou críticas por sua aparente falta de inovação, mas defendeu sua consistência artística como uma escolha consciente, priorizando a conexão com seu público e a fidelidade ao próprio estilo. Após mudanças na formação, incluindo a saída conturbada de membros originais como Augusto Licks e Carlos Maltz, a banda continuou a se reinventar, até anunciar uma pausa em 2008, que dura até os dias atuais. No segundo tópico: *"Por amor às causas perdidas": percepções do Poder Simbólico nas canções de Engenheiros do Hawaii*, abordamos a percepção do Poder Simbólico nas canções dos Engenheiros do Hawaii. As músicas observadas representam normas, valores e práticas predominantes na sociedade da época, construídas e reforçadas pelos processos políticos, econômicos, sociais, culturais e de globalização.

No terceiro e último capítulo, intitulado: *FAIXA III - "OS DISCOS, AS DANÇAS, OS RISCOS DA JUVENTUDE": SENSIBILIDADE JUVENIL E A MÚSICA COMO EXPRESSÃO DE UMA CONDIÇÃO DE EXISTIR*, analisamos de que maneira a música atua como um meio para expressar a sensibilidade e a condição de existência de uma parcela da juventude urbana nas últimas duas décadas do século XX, destacando como ela revela as emoções e os

comportamentos emergentes desse período. No tópico *"Entre os outros e vocês": Transformações da juventude urbana brasileira (1980 – 1990),* observamos que a juventude urbana brasileira das décadas de 1980 e 1990 é frequentemente rotulada com termos negativos, contrastando com gerações anteriores devido ao contexto político e social em que cresceram. Este período foi marcado por mudanças profundas nas estruturas culturais, políticas e sociais, refletindo-se na busca pela expressão e identidade por parte dos jovens. A música, especialmente o rock nacional, emerge como uma forma poderosa de expressão, refletindo emoções, preocupações e identidades em um contexto de transformação. A análise das canções dos Engenheiros do Hawaii destaca a influência dessas mudanças nas percepções e críticas da sociedade, abordando questões como individualismo, consumismo, a fluidez da identidade na era da globalização, entre outras temáticas. Parte da juventude dos anos 1980 demonstra um desapego às questões políticas partidárias, voltando-se para temas como sexualidade e valores, refletindo as transformações sociais e culturais da época.

No tópico *"Às vezes me assusta, Outras vezes me atraem": Os novos comportamentos de parte da juventude urbana,* analisamos canções que explanam as experiências desafiadoras dessa juventude no final do século XX. As músicas expressam desilusão, distanciamento, busca por significado e as complexidades da vida urbana. Algumas faixas exploram a dinâmica da cultura pop e a influência da tecnologia, enquanto outras criticam a superficialidade e a violência da vida urbana. Em resumo, as músicas abordam dilemas, desafios e a busca por identidade e sentido na vida enfrentados por parte da juventude urbana brasileira na época.

Assim, esta pesquisa nos ajuda na compreensão de parte da juventude urbana brasileira nas décadas de 1980 e 1990, oferecendo uma análise sobre suas experiências, desafios e transformações sociais. Dessa forma, acredito que a pesquisa pode contribuir no entendimento histórico da juventude e da cultura brasileira, evidenciando a importância de compreendermos as complexidades e nuances das transformações sociais e culturais que moldaram o Brasil contemporâneo. A pesquisa também pode ampliar nosso conhecimento sobre as formas como a música e a cultura conseguem servir como fontes para a compreensão da sociedade e suas transformações ao longo do tempo.

# REFERÊNCIAS

## BIBLIOGRÁFICAS

ABRAMO, Helena W. **Cenas juvenis**: punks e darks no espetáculo urbano. São Paulo, Scritta, 1994.

_____. Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil. **Revista Brasileira de Educação**, Rio de Janeiro, n. 5 e n. 6, p. 25 – 36, maio/dez. 1997.

ABREU, Caio Fernando. **Contos completos**. Editora Companhia das Letras, 2018.

ALEXANDRE, Ricardo. **Dias de luta***:* o rock e o Brasil dos anos 80. Arquipélago Editorial Ltda, 2017.

AQUINO, Luseni. A juventude como foco das políticas públicas. In: **Juventude e políticas sociais no Brasil**. Organizadores: Jorge Abrahão de Castro, Luseni Maria C. de Aquino, Carla Coelho de Andrade. Brasília: Ipea, 2009.

BAUMAN. **Globalização**: as consequências humanas. Traduzido por Marcus Penchel. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1999.

_____. **Modernidade Líquida**. Tradução: Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.

_____. **Medo Líquido**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2008.

BOURDIEU, Pierre. **O poder simbólico**. Lisboa: Difel, 1989.

BRANDÃO, Antonio Carlos; DUARTE, Milton Fernandes. **Movimentos culturais de juventude**. São Paulo: Moderna, 1990. (Coleção polêmica).

DAPIEVE, Arthur. **BRock***:* o rock brasileiro dos anos 80. 4° ed. São Paulo: Editora 34, 2015.

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.

FEATHERSTONE, Mike. **Cultura de consumo e pós-modernismo**. São Paulo, Studio Nobel, 1995.

FONTENELLE, Isleide Arruda. **Cultura do consumo**: fundamentos e formas contemporâneas. Rio de Janeiro: Editora FGV, 2017.

GESSINGER, Humberto. **Pra ser sincero***:* 123 variações sobre um mesmo tema. Caxias do Sul, RS: Belas-Letras, 2009.

GUERRA, Paula. **A instável leveza do rock**. Porto: Faculdade de Letras da Universidade do Porto, 2010.

GIDDENS, Anthony. **Mundo em descontrole**. 6° ed. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GROPPO, Luís Antonio. **Juventude: ensaios sobre sociologia e história das juventudes modernas**. Rio de Janeiro: DIFEL.

HALL, Stuart. **A identidade cultural na pós-modernidade**. tradução Tomaz Tadeu da Silva, Guaracira Lopes Louro-11. ed. -Rio de Janeiro: DP&A, 2006.

LIPOVETSKY, Gilles. A sociedade de hiperconsumo. In: **A Felicidade paradoxal - ensaio sobre a sociedade de hiperconsumo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

LIMA, Frederico Osanan Amorim. Juventude e preconceito: tolerância ou respeito à diferença?. **Revista Form@ re-Parfor/UFPI**, v. 5, n. 2, 2017.

MELUCCI, Alberto. Juventude, tempo e movimentos sociais. In: **Revista Brasileira de Educação – ANPED** – Juventude e contemporaneidade. N. 5 e n. 6, p. 05 – 14, maio/dez. 1997. Número Especial

NAPOLITANO, Marcos. **História e música**. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

PAIS, José Machado. A Construção Sociológica da Juventude – alguns contributos. **Análise Social**, vol. XXV (105-106), 1990 (1.°, 2.°), 139-165.

ROCHEDO, Aline do Carmo. **"Os filhos da revolução"**: a juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980. 2011. Tese de Doutorado. Dissertação de Mestrado. Universidade Federal Fluminense.

SAVAGE, Jon. **A criação da juventude**: como o conceito de *teenage* revolucionou o século XX. Rio de Janeiro: Rocco, 2009.

SANTOS, Lilia Maria da Silva. **O invisível nos salta aos olhos***:* Temporalidades e estéticas da existência nas canções dos Engenheiros do Hawaii nas décadas de 1980 e 1990. Monografia – Universidade Federal do Piauí, Piauí, 2021.

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.

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, Rafael. (1992), **A publicidade e a representação da juventude**. Dissertação de mestrado. Universidade Estadual de Campinas, mimeo.

SCHAFER, Raymond Murray. **A afinação do mundo**: uma exploração pioneira pela história passada e pelo atual estado do mais negligenciado aspecto do nosso ambiente: a paisagem sonora. Unesp, 1997.

SEVCENKO, Nicolau. **A corrida para o século XXI**: no loop da montanha-russa. São Paulo: Companhia das letras, 2001.

SOUZA, Gisele da Silva. **Somos quem podemos ser**: Engenheiros do Hawaii–Jovens, Rock, sensibilidades e experiências urbanas (1985-2003). eManuscrito, 2019.EbookKindler.

SPÓSITO, Marília Pontes. Estudos sobre juventude em Educação. **Revista Brasileira de Educação**, n. 5 e n. 6, p. 37 – 52, maio/dez. 1997.

## FONTES

### MUSICAIS

ENGENHEIROS DO HAWAII. **Nossas Vidas**. In: Longe Demais das Capitais. RCA. São Paulo. 1986. 3m05s.

ENGENHEIROS DO HAWAII. **Crônica**. In: Longe Demais das Capitais. BMG, 1986.2m47s.

ENGENHEIROS DO HAWAII. **Fé Nenhuma**. In: Longe Demais das Capitais. RCA. São Paulo. 1986. 2m46s.

ENGENHEIROS DO HAWAII. **Vozes**. In: A Revolta dos Dândis. BMG, 1987. 3m35s.

ENGENHEIROS DO HAWAII. **Filmes de Guerra, Canções de Amor**. In: A Revolta dos Dândis. BMG, 1987. 4m03s.

ENGENHEIROS DO HAWAII. **Terra de Gigantes**. In: A Revolta dos Dândis. BMG, 1987. 3m55s.

ENGENHEIROS DO HAWAII. **A Revolta Dos Dândis Part I**. In: A Revolta dos Dândis. BMG, 1987. 4m11s.

ENGENHEIROS DO HAWAII. **Guardas da fronteira**. In: A Revolta dos Dândis. BMG, 1987. 4m32s.

ENGENHEIROS DO HAWAII. **Somos quem podemos ser**. In: Ouça o Que Eu Digo: Não Ouça Ninguém. São Paulo: BMG, 1988.

ENGENHEIROS DO HAWAII. **Variações sobre um mesmo tema**. In: Ouça o Que Eu Digo: Não Ouça Ninguém. São Paulo: BMG, 1988. 5m58s.

ENGENHEIROS DO HAWAII. **Alívio Imediato**. In: Alívio Imediato. BMG. 1989. 3m42s.

ENGENHEIROS DO HAWAII. **Nunca Mais Poder**. In: O Papa é Pop. BMG, 1990. 4m36s.

ENGENHEIROS DO HAWAII. **O Papa é Pop**. In: O Papa é Pop. Rio de Janeiro: BMG, 1990. 3m48s.

ENGENHEIROS DO HAWAII. **Muros e Grades**. In: Várias Variáveis. Rio de Janeiro: BMG, 1991. 3m39s.

ENGENHEIROS DO HAWAII**. Ninguém = Ninguém**. In: Gessinger, Licks & Maltz. BMG. Rio de Janeiro. 1992. 5m01s.

ENGENHEIROS DO HAWAII. **Alívio Imediato**. In: Filmes de Guerra, Canções de Amor. BMG. 1993. 3m30s.

ENGENHEIROS DO HAWAII. **O Olho do Furacão**. In: !Tchau Radar!. Universal. Rio de Janeiro. 1999. 2m54s.

## JORNAIS E REVISTAS

COELHO, Gilvandro. O nosso Hoje. **Diário de Pernambuco**. Recife. 23/01/1981. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=029033_16&Pesq=%22sociedade%20consumista%22&pagfis=21260.Acesso em: 20/06/2023.

POLARI, José. Sonho socialista mobiliza jovens políticos. **Jornal do Commercio**, Manaus, 27/09/1999. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=170054_02&Pesq=%22juventude%20consumista%22&pagfis=87788. Acesso em: 20/06/2023.

MAIS ESCOLAS E MENOS PRISÕES. **Repiquete**. 28/01 a 03/02 de 1985. Disponível em: http://memoria.bn.br/DocReader/DocReader.aspx?bib=764655&Pesq=%22jovens%20roqueiros%22&pagfis=76. Acesso em: 20/06/2023.

CAMPOS, Rogério. ENGENHEIROS DO HAWAII Gessinger, Licks & Maltz (RCA/BMG-Ariola). **Revista Bizz**, n°089, dezembro/1992, p.59. Disponível em: https://enghawturbo.wordpress.com/2015/03/30/engenheiros-do-hawaii-gessinger-licks-maltz-rcabmgariola-rogerio-de-campos-para-a-revista-bizz/. Acesso em: 05/01/2021.

PAOLOZZI, Vitor. ENGENHEIROS DO HAWAII no Palácio das Convenções do Anhembi, São Paulo, SP. **Revista Bizz**, n°059, p.64, junho/1990. Disponível em: https://enghawturbo.wordpress.com/2017/03/17/17-e-180390-engenheiros-do-hawaii-no-palacio-dasconvencoes-do-anhembi-sao-paulo-sp/. Acesso em: 02/01/2021.

## DOCUMENTÁRIOS E ENTREVISTAS

RUSSO, RENATO. **Entrevista 1**. In: Presente. EMI, 2003. 10m07s.

**O século do ego**. Adam Curtis. BBC Two. Reino Unido, 2002.