

UNIVERSIDADE FEDERAL DO RIO DE JANEIRO
CENTRO DE FILOSOFIA E CIÊNCIAS HUMANAS
INSTITUTO DE HISTÓRIA- IH
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM HISTÓRIA COMPARADA-PPGHC

LUÍS FELLIPE FERNANDES AFONSO

**O SOM E A FÚRIA DE UM NOVO BRASIL: juventude e rock brasileiro
na década de 1980.**

Rio de Janeiro

2016

Luís Felipe Fernandes Afonso

**O SOM E A FÚRIA DE UM NOVO BRASIL: juventude e rock brasileiro
na década de 1980.**

Dissertação de Mestrado
apresentada ao Programa de Pós-
Graduação em História
Comparada, do Instituto de
Filosofia e Ciências Sociais,
Universidade Federal do Rio de
Janeiro, como parte dos requisitos
necessários à obtenção do título de
Mestre em História Comparada.

Orientador: Prof. Dr. Bruno Sciberras de Carvalho

Rio de Janeiro
2016

Luís Fellype Fernandes Afonso

O SOM E A FÚRIA DE UM NOVO BRASIL: juventude e rock brasileiro na década de 1980.

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em História Comparada, do Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, como parte dos requisitos necessários à obtenção do título de Mestre em História Comparada.

Aprovada em:

Presidente, Prof. Dr. Bruno Sciberras de Carvalho, UFRJ.

Prof. Dr. Frederico Coelho, Oliveira Coelho, PUC-Rio.

Prof. Dr. José D'Assunção Barros, UFRJ.

Rio de Janeiro

Março de 2016

A memória de Maria de Lourdes da
Fonseca Fernandes, muito obrigado
por apostar em mim.

Agradecimentos

Gostaria de agradecer ao professor Bruno Sciberras de Carvalho, orientador desse trabalho, pela paciência que teve comigo durante a pesquisa, entendendo cada problema e dificuldade que aconteceram durante o período da pesquisa. Desde o primeiro momento foi uma pessoa extremamente solícita, me indicando textos fundamentais, que me trouxe um novo olhar para meu objeto, além de sempre sanar minhas dúvidas com rapidez e estar disposto a me ajudar nos novos caminhos que eu descobria.

Ao amigo André Alboretti que teve que ler, reler e ouvir as ideias de cada capítulo e artigo. Acompanhando o início de todas as batalhas que foi o processo de pesquisa, desde a graduação até o momento da vitória final. Muitas vezes o seu apoio foi fundamental para que eu não desistisse e me reerguesse.

Ao Amigo Paulo Joaquim da Silva Rodrigues, que me acompanha desde o Ensino Médio, curtindo o bom e velho rock brasileiro dos anos 80, me ajudando todo momento em que eu não entendia uma teoria mais complexa.

Agradeço aos meus avôs, Maria de Lourdes da Fonseca Fernandes e Wilson Martins Fernandes, por apostarem na minha educação e acreditarem em mim, além do maior presente que alguém poderia me dar: a educação. A uma das minhas maiores inspirações na vida, meu tio e padrinho Fábio de Sá Fernandes, por me ensinar que o “conhecimento é uma das poucas coisas da vida que possuem prazo de validade indeterminado...” e me alertar para que eu tenha “humildade sempre, pois o conhecimento leva a ganância e, sabemos de líderes ao longo da história que foram a bancarrota por serem extremamente inteligentes e arrogantes na mesma dose.”

A Lucas Fernandes Afonso, irmão e grande amigo, que acompanhou boa parte da minha trajetória estando sempre junto. Muito obrigado por tudo o que aprendi com você, que é parte fundamental da minha formação como ser humano.

Aos meus pais, Luís Antônio Afonso e Claudia Cristina de Sá Fernandes Afonso, se hoje estou aqui é por causa do apoio de vocês. Muito Obrigado por sempre me guiarem nos caminhos da vida, que um dia eu possa ser para meus filhos os pais que vocês foram para mim. Muito obrigado por me fazerem quem sou.

E, finalmente, quero agradecer aos Deuses, por serem bons.

O SOM E A FÚRIA DE UM NOVO BRASIL: juventude e rock brasileiro na década de 1980.

RESUMO

A década de 1980 é um momento de grandes mudanças para o Brasil, que passava por uma transição política e por uma grave crise econômica. Nesse contexto, a juventude brasileira se apresenta com um importante destaque no meio cultural, a partir de várias atividades culturais que buscam expressar a realidade do jovem perante as mudanças que estavam acontecendo. Nesse processo uma atividade cultural, até então marginalizada e posta de lado pelo campo musical brasileiro, capitaneia todo esse momento cultural dos jovens: o rock. A presente pesquisa tem por objetivo analisar o porquê de o rock ser escolhido como a principal voz da juventude no período, mostrar que o gênero não foi unificado, possuindo várias vertentes que as vezes disputavam entre si para alcançar um local de representação expressivo dentro da cena roqueira e como através da análise dessas músicas podemos notar uma nova forma de repensar a política e como o jovem se via dentro desse momento de transição, pelo qual passava o Brasil.

Palavras-chave: Juventude. Rock. Redemocratização. Identidades.

O SOM E A FÚRIA DE UM NOVO BRASIL: juventude e rock brasileiro na década de 1980.

ABSTRACT

The 1980s was a time of great change for Brazil, which was going through a political transition and a severe economic crisis. In this context, the Brazilian youth presents with a major highlight in the cultural milieu, from various cultural activities that seek to express the reality of the young before the changes that were happening. In this process a cultural activity, marginalized and pushed aside by the Brazilian musical field, captures all this cultural moment of the young: the rock. This research aims to examine why the rock is chosen as the main voice of youth in the period, show that gender was not uniform, possessing several strands that sometimes vied with each other to reach a place of significant representation within the scene rocker and how through the analysis of these songs we can see a new way to rethink the policy and how the young man found himself in this time of transition, whereby spent Brazil.

Keywords: Youth. Rock. Re-democratization. Identity.

SUMÁRIO

“Subproduto do rock, alguém me dê um toque, o que é que quer dizer”.....	11
CAPÍTULO I: "Era um garoto, que como eu, amava os Beatles e os Rolling Stones”.....	19
1.1 A criação da juventude.....	19
1.2 A nova juventude.....	23
1.3 “É legal você ter uma trilha sonora”: O surgimento do rock.....	27
1.4 "Roqueiro brasileiro sempre teve cara de bandido"?: O rock no Brasil.....	32
1.5 “Utopia X Massificação”. As batalhas ideológicas na música jovem brasileira (1964-69).....	35
1.6 As aventuras do rock brasileiro no "udigrudi" (1970-1981).....	49
Capítulo II: “Agora, nós vamos invadir sua praia”.....	55
2.1 A política e cultura jovem brasileira na década de 1980.....	55
2.2 Brock, “aquela coisa marota, malandra, sem-vergonha, cafajeste”.....	62
2.3 "O que vocês esperam de quem nasceu ouvindo Stones, Beatles, Dylan e Caetano cantando em inglês?": As influências externas.....	67
2.4 Os espaços de divulgação do Brock.....	74
2.5 Rock in Rio, a explosão do Brock.....	80
2.6 "O rock errou"? Do ápice a queda do Brock (1985-1989).....	85
Capítulo III “Somos burgueses sem religião, somos o futuro da nação, Geração Coca-Cola”.....	94
3.1 Os "Subprodutos do rock": as identidades no BRock.....	95
3.2 "Que país é este?": O jovem brasileiro, a política e a ideia de nação.....	109

“Outrora pirado e louco, agora poucos insistem em negar-lhe o lugar.”	145
ANEXO I.....	151
FONTES.....	183
BIBLIOGRAFIA.....	189

“Subproduto do rock, alguém me dê um toque, o que é que quer dizer”.

A década de 1980 é chamada popularmente de “a década perdida”. Devido às crises econômicas e políticas, a juventude dessa geração é comumente vista como tendo “falta de vontade política atribuída à morte das utopias e o fim das ideologias¹”, principalmente quando comparada à dos jovens de 1960, que foi às ruas protestar contra a ditadura recém-implantada no Brasil. Assim, a geração que deveria liderar as mudanças políticas que estavam acontecendo no processo de redemocratização do país e a luta por importantes mudanças sociais mostrava-se apática e sem interesse pela política tradicional. Mas será que essa visão está realmente correta?

É nessa mesma década de 1980 que veremos a consolidação da cultura jovem no Brasil finalmente acontecendo. Enquanto na década de 1950 houve um tímido momento, onde começa a surgir a ideia de uma cultura jovem no país, a década de 1960 apresenta uma clara divisão das culturas juvenis, ao apresentar uma disputa entre algumas identidades jovens, que impede a consolidação de uma cultura jovem. Já na década de 1970, os jovens priorizavam o chamado *underground*, o que dificultou o reconhecimento da cultura jovem.

Devido a esses fatores, até a década de 1980 a cultura jovem nunca conseguiu ter um grande destaque dentro do cenário brasileiro como um movimento unificado que representava a maioria dos jovens. Nessa época há uma mudança no cenário cultural e diversas atividades culturais jovens ganham destaque na mídia - quadrinhos, periódicos, cinema, teatro, grafite, entre outros. Diferentemente das outras décadas, há um fator de ligação entre todas essas atividades: o cotidiano jovem.

Nesse processo, um gênero musical ganha espaço, capitaneando todo esse momento cultural, ao obter mais relevância dentro da mídia: o rock. Até então um gênero que encontrava muita dificuldade em se desenvolver no Brasil, o rock finalmente alcança seu espaço dentro do cenário musical brasileiro, sendo considerado o grande gênero de destaque desse período. É nessa época que o rock brasileiro consegue seu maior momento de divulgação, sendo até hoje a grande referência para seus seguidores musicais.

¹ CARDOSO, Ruth e SAMPAIO, Helena. *Bibliografia sobre juventude*. São Paulo. Edusp, 1995. Pág.25.

Partindo dessa ideia que surgiu essa pesquisa, meu objetivo é alertar para a importância do rock brasileiro - também chamado de BRock² - para o período, provando que através dele podemos analisar não somente o pensamento de uma grande parte da juventude brasileira durante a década de 1980, mas também mostrar sua relação com o espaço social em que viviam. Tanto os membros das bandas quanto seus principais ouvintes eram jovens, que compartilhavam diversos anseios, dúvidas e experiências pelo qual passavam. Veremos durante a dissertação que as canções tinham por objetivo reproduzir situações cotidianas dos seus autores, logo, a aceitação das letras pelo público jovens mostra que havia um reconhecimento da ideia ou da vivência expressada na música.

Além de um objeto de análise, o rock se apresenta também como um importante meio de ação. Afinal, é a partir da música que os jovens vão lutar por seu espaço dentro de diferentes locais, sejam eles físicos, como parques, praças, bares, ou simbólicos (a cultura brasileira). Por isso, é errado termos a noção de que tais jovens não possuíam uma "vontade política", visto que eles vão apresentar novas formas de intervenções através da música. Além de conter embutidos os valores e as experiências políticas dessa juventude, a música também se apresenta como uma forma de ação e organização dos pensamentos políticos desse grupo³.

Ao analisarmos o BRock, devemos ter em mente o contexto político do período. Nessa época o Brasil estava saindo de uma ditadura militar e voltando a ser uma república democrática, uma experiência política desconhecida para essa juventude. É importante termos em mente que, quando houve o golpe de 1964, os jovens da década de 1980 eram crianças que não tinham noção do que estava se passando ou ainda não haviam nascidos. Com isso, é exigido pelos adultos que tais jovens tivessem ideologias ligadas a esquerda pré-golpe, porém não havia por parte desse grupo um reconhecimento de tais ideias, pois tal mocidade apresentava uma nova visão de mundo surgida a partir de novas referências. O rock e seus espaços de divulgação se apresentam como o retrato dessa nova referência política durante a década de 1980.

Tendo esses fatores como base, pretendo defender em minha dissertação três ideias sobre a juventude brasileira da década de 1980. A primeira é que o BRock será a principal voz

² Termo criado pelo jornalista Arthur Dapieve para designar o rock brasileiro da década de 1980, sendo o mais aceito entre os analistas do período. DAPIEVE, Arthur. *BRock: Rock brasileiro dos anos 80*. SP, Editora 34, 1995.

³ STREET, John. *Music and Politics*. Cambridge, Polity Press, 1º edição, 2012.

dos jovens durante o período: a partir de sua ação os jovens vão se colocar em diversos espaços. Para isso, eles vão negar a MPB e toda a ideologia ligada a esse gênero musical, afinal foi o estilo que impediu o rock brasileiro de se desenvolver na década de 1960. Não respondendo mais à demanda da juventude, o gênero nacional passa a ser visto como desatualizado, fazendo com que os jovens busquem em suas referências estrangeiras um novo estilo musical que traduza seus anseios e sua visão de mundo. Essa atitude de criticar a MPB não ocorre de forma isolada, as outras atividades culturais da juventude também vão de encontro a tais ideias da década de 1960. Há um choque geracional no período, onde o jovem, por meio das suas culturas, rompe com as gerações passadas, criando novos elementos e alcançando um local de destaque dentro do cenário cultural nacional.

O rock, um gênero que desde sua criação está ligado às demandas da juventude, passa a oferecer uma melhor resposta a essas questões, por isso é adotado. Mesmo sendo feito no Brasil desde a final da década de 1950, o estilo musical nunca conseguiu se consolidar no país, devido à escassa produção nacional e, posteriormente, à ideologia da Guerra Fria. Por ter sido criado nos EUA, o rock durante muito tempo foi visto como uma influência imperialista e, devido a tal característica, passou a ser rejeitado e combatido por parte dos músicos brasileiros. Mesmo possuindo uma grande aceitação popular, o rock é atacado tanto pela direita conservadora quanto pelos movimentos nacionalistas de esquerda, levando ao seu afastamento da mídia.

Na década de 1980, devido à influência estrangeira que os jovens possuíam, o rock obtém um novo status e consegue seu espaço junto dessa juventude. Outro fator importante, é que o rock dialoga diretamente com os jovens ouvintes, afinal as músicas falam do que é ser jovem no período, expressam seus medos, seu cotidiano, suas relações pessoais e sociais; enfim, reproduz diretamente o mundo jovem, o que não foi assimilado por outro gênero. Deve-se atentar para o fato de que assumir a identidade ligada ao rock é uma atitude política, já que era uma das principais armas utilizadas pelos jovens para conseguir seu espaço. Por isso mesmo conseguindo reconhecimento e flertando com outros estilos musicais, as bandas e seus analistas jovens ainda se apresentam e se reconhecem como roqueiras.

Todas as atividades culturais jovens que alcançam um lugar de destaque no meio cultural brasileiro dialogam diretamente com o rock, tornando-o centro de união de todas essas atividades. Os filmes voltados aos jovens passam a adotar o rock como principal trilha sonora e adotam os novos roqueiros como personagens de seus filmes, surgem novas revistas

tendo o rock como temática, personagens dos quadrinhos nacionais de destaque assumem atitudes roqueiras e programas de televisão apresentam shows ou videoclipes de diversas bandas. É a partir de um evento roqueiro, o Rock in Rio, em janeiro de 1985, que a grande mídia passa a dar uma maior visão a essa nova cultura da juventude brasileira fazendo-a alcançar seu momento de ápice.

Por ser a principal voz, as entrevistas dos jovens roqueiros e as letras que produziam acabaram se tornando valiosas fontes para analisarmos uma época. Assim, o rock deve ser visto como uma porta de entrada para estudarmos a juventude urbana brasileira durante a década de 1980, entendermos seu pensamento e como eles respondiam as mudanças políticas, sociais e econômicas que estavam ocorrendo no Brasil durante essa época.

Em segundo lugar, devemos questionar as visões que apontam o BRock como um movimento unificado. Por mais que existisse uma ideologia de união entre os jovens para demarcarem seu espaço e tivessem seu reconhecimento - que vamos nomear aqui de comunidade dos jovens-, ocorriam diversas disputas internas para ver qual das variadas identidades jovens seria a representante de destaque dessa comunidade. Essas tensões levam a diversos tipos de conflitos, que poderiam ser desde a desvalorização de certo grupo, ao taxar sua produção como menor, qualificando-a como inferior, até mesmo atos de violência física.

O rock passa a ter uma dupla função dentro dessa comunidade. Ele é a "cola social", ou seja, gostar de rock torna-se a característica pela qual as diversas identidades jovens do período reconhecem como seu ponto em comum, no qual elas podem unir-se, conseguindo assim seu espaço dentro do cenário cultural brasileiro. Ao mesmo tempo, ele se apresenta como um "solvente social", ou seja, tal característica também se torna um ponto de atrito, pois as diversas identidades disputam para definir qual rock será o representativo, obtendo assim um status superior na comunidade. Esses choques evocam o "mito da autenticidade", onde um grupo se qualifica possuindo a "verdadeira" maneira de tocar rock, enquanto o outro produz a maneira "falsa" ⁴.

Para provar essa ideia utilizei dois métodos. O primeiro foi a delimitação do meu objeto de estudo - o jovem urbano brasileiro da década de 1980 - em três regiões: Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília. Deve-se levar em conta que o Brasil é um país de dimensões

⁴ MEDOVOI, Leerom. *Rebels: Youth and the Cold War origins of identity*. Duke University Press. 2005. Pág.93.

continentais, logo cada região apresenta características próprias, que alteram a experiência roqueira. Em diversos casos vamos notar, inclusive, diferenças regionais dentro de um mesmo estado, mostrando que cada juventude possui formas diferentes de se relacionar com o seu meio social. Assim, mesmo sendo um fenômeno nacional, o foco nos principais centros urbanos e roqueiros nos dá a possibilidade de uma análise mais profunda sem torná-la extensa.

O segundo método fundamental para analisarmos essa ideia é a comparação. Para Marc Bloch, a escolha em analisar em um ou vários meios sociais diferentes fenômenos que pareçam à primeira vista iguais, mas que possuem certa diferença entre si, abre o caminho para que surjam novos questionamentos sobre as sociedades analisadas, acarretando em descobertas inéditas e proporcionando um novo olhar sobre o objeto estudado⁵. Assim, ao compararmos sociedades diferentes e vizinhas notamos como fatos aparentemente comuns entre elas produzem formas diferentes de interação social, ao mesmo tempo permite-nos distinguir as influências trocadas entre tais sociedades.⁶ A partir dessa técnica, podemos separar cada grupo identitário mostrando suas similaridades, diferenças, influências mútuas, a construção do seu discurso sobre o outro e como isso está reverbera na sua interação com seu meio social.

Baseando-se nesse método, torna-se importante, depois de analisar cada um dos objetos separados por região, compara-los, mostrando que cada região produz identidades diferentes, levando a uma disputa gerada pelas diferenças e a necessidade de valorizar suas identidades. Porém, isso não impediu que ocorressem influências mútuas entre elas. Essa troca se intensifica a partir de 1985, com a explosão do BRock as bandas de maior sucesso passam a realizar excursões nacionais, descobrindo novos meios de interação pelo rock, alterando seu senso estético e, em alguns casos, adotando a temática característica de outra região.

Ao mesmo tempo em que nos alerta para os benefícios do método comparativo, Marc Bloch também explica que a comparação só possui validade quando se baseia em um estudo de fato crítico e solidamente documentado⁷. Graças a isso, centrei minha pesquisa em três

⁵ BLOCH, Marc. *Para uma História Comparada das Sociedades Europeias*. In: *História e Historiadores*. Lisboa: Teorema, 1998. Págs.120-122.

⁶ BLOCH, Marc. *Ibidem*. Pág.126.

⁷ BLOCH, Marc. *Ibidem*. Pág.143.

bases documentais: os discos, através dos releases, letras e sonoridade; entrevistas e críticas musicais da época, mostrando a visão no período desses jovens; e fontes memorialistas, como biografias, autobiografias e depoimentos posteriores, mostrando como essa época passou a ser vista e sentida por quem fez parte dela.

Por fim, a última ideia que defendo nessa dissertação é a da mudança de visão sobre as relações e as novas formas de ações políticas que estavam surgindo no período, sendo o rock um meio de expressão da juventude, através dele podemos estudar como a juventude via e sentia tais mudanças. É importante lembrar que, enquanto no Brasil o regime militar estava perdendo forças e acenava com o retorno da democracia, o mundo enfrentava crises políticas e econômicas que fariam repensar a forma como os dois principais sistemas político-econômicos (o capitalismo e o socialismo) estavam sendo geridos. Obviamente os jovens não conseguiriam fugir dessas questões.

Como dito anteriormente, a democracia é um regime desconhecido para o jovem brasileiro da década de 1980, que viveu a maior parte da sua vida sob uma ditadura militar, assim sua receptividade ao novo regime é diferente das gerações anteriores, que chegaram a vivê-lo. Num primeiro momento havia um sentimento de esperança por parte da população brasileira, afinal havia a reprodução de que as principais mazelas do país diminuiriam com o fim da ditadura, todavia, com a passagem do tempo e não ocorrendo tal diminuição dos principais problemas sociais, associado com o agravamento da crise econômica, a juventude tem sua esperança minada e surge um sentimento niilista questionando os rumos que o país estava tomando. Parte desse grupo se vê excluído do país levando a um novo entendimento sobre a nação.

Tais crises afetam a sociedade mundial como um todo, levando a uma reinterpretação das formas clássicas de organização política partidária, o que gera a criação de um conceito de organização social onde a ideia de ligação espacial (a nação) perde parte de sua importância para uma ideia de união baseada em experiências vividas. O jovem, que se sentia excluído, passa então a repensar seu lugar na nação, alterando sua noção de identidade nacional. Cada identidade produz sua própria visão sobre tal situação, que são reproduzidas pelo BRock, a partir desse niilismo, indo desde casos onde há uma crítica ao rumo do país, mas sem negar um pertencimento ao mesmo, até situações onde um grupo se nega a fazer parte do Brasil.

Para justificar essas três ideias é que foi produzida essa pesquisa, mostrando a complexidade do BRock dentro da sociedade brasileira na década de 1980. Para facilitar a análise das ideias propostas, dividi a dissertação em três capítulos, que explicam a ascensão da cultura e sua importância para a compreensão do período.

No primeiro capítulo discuto a noção do que é ser jovem dentro das ciências sociais, mostrando como a criação dessa divisão etária na década de 1950, nos EUA, está diretamente ligada ao surgimento do rock, ocorrido no mesmo período. O rock se apresenta como o grande grito geracional que separa o mundo jovem do adulto. Ouvir as bandas e cantar suas músicas deixa de ser apenas uma questão de gosto e se apresenta como uma forma do jovem se impor nos espaços, sejam eles públicos ou particulares. Logo, não podemos desassociar o gênero musical da ideia de juventude, pois ambas estão intimamente ligadas.

Depois de explicar seu surgimento, partimos para uma breve história do rock no Brasil, onde discuto as décadas de 1950, 1960 e 1970. É necessário debatermos sobre as disputas que ocorriam entre as juventudes, principalmente na década de 1960, para entendermos a dificuldade que a cultura jovem e o rock tiveram para encontrar seu espaço no país. Mesmo com a Jovem Guarda, um grande momento da juventude roqueira de massa, o rock enfrenta barreiras para desenvolver-se, colocadas tanto pela direita conservadora quanto pela esquerda nacionalista, afinal era um ritmo estrangeiro que buscava uma ruptura contra a ordem vigente. Isso leva ao enfraquecimento do gênero que adota uma postura de reclusão na década de 1970. Apesar de surgirem grupos e artistas ligados ao rock que fazem sucesso, o estilo musical ainda não é valorizado, encontrando no *underground* um local de melhor acolhimento.

No segundo capítulo, discuto as mudanças políticas e de pensamento que levaram à valorização da cultura, lembrando que mesmo liderando esse momento, o rock só consegue se desenvolver e alcançar um local de destaque graças à ação de outros ramos culturais, que passam a ter uma forte interferência jovem, produzindo a base para a valorização do ritmo. Parto também das influências externas que trazem novas referências a essa juventude, produzindo ao ser absorvida e readaptada a realidade brasileira uma nova forma de fazer rock: o BRock.

O Rock in Rio merece um destaque dentro dessa pesquisa devido à sua importância dentro do cenário musical nacional, além de representar todo esse momento cultural da

juventude. Sendo o grande festival de rock no Brasil, o evento contou com grandes nomes do rock internacional, ao mesmo tempo em que eram anunciados artistas brasileiros consagrados e os roqueiros que estavam começando. Ele simbolizou todo um processo de renovação da forma como o gênero era tocado e visto no país, ao se tornar a vitrine do novo rock brasileiro que estava sendo feito.

Com o sucesso do Rock in Rio, todos os olhares se voltaram para o jovem e, conseqüentemente, para o rock. Surgem na televisão programas de videoclipes voltados para esse público. Houve uma explosão de revistas ligadas ao rock, seja analisando ou apenas divulgando fotos de bandas. As vendas de LPs e compactos dessas novas bandas cresceram de maneira significativa, ajudando na recuperação econômica das gravadoras que atuavam no Brasil.

Finalizando o capítulo, mostro as mudanças que ocorreram no BRock a partir de 1985, debatendo as novas experiências adquiridas pelas bandas a partir de seu sucesso nacional e internacional e da influência das gravadoras, que passam a ver o estilo como lucrativo. Do mesmo modo que ídolos surgem, eles caem, conseqüentemente é nessa parte onde entro na discussão sobre os motivos que levaram ao fim do BRock em 1989.

Deixo para o último capítulo o debate aprofundado sobre as disputas regionais e as visões políticas dos jovens. Por demandar uma análise mais intensa e complexa, foquei a parte final apenas nesses dois temas, proporcionando uma maior discussão para justificar tais ideias. É nesse capítulo que apresento as letras musicais como fonte para entendermos o pensamento do nosso objeto de estudo.

Através dessas análises, pretendo provar minhas teses sobre a juventude brasileira dos anos 1980, mostrando que não podemos considerar essa década como "perdida" ou seus jovens como "inútil". Mais do que meros "subprodutos de rock", essa geração mudou o cenário cultural do Brasil, consolidando um novo estilo musical e propondo novas questões para uma nova república que estava nascendo.

CAPÍTULO I

"Era um garoto, que como eu, amava os Beatles e os Rolling Stones". Rock e juventude.

A ideia de rock está intimamente ligada à juventude, não sendo possível falar sobre um sem explicar a outra. O rock se apresenta como o grande grito geracional que separa o mundo jovem do adulto. Ouvir as bandas e cantar suas músicas deixa de ser apenas uma questão de gosto e se mostra como uma forma do jovem se impor nos espaços, sejam eles públicos ou particulares.

Diferente de outras partes do mundo, o rock no Brasil demora a se consolidar como principal gênero musical jovem. Apesar de chegar ao país na década de 1950, o rock encontra dificuldades para se firmar devido à falta de identificação entre músico e público e, na década de 1960, quando já havia a criação dessa ligação, aos choques entre as identidades jovens do período, além das políticas de censura e repressão da Ditadura Militar que dominava a política brasileira.

Esses fatores levaram o rock brasileiro na década de 1970 a um cenário *underground*⁸, sendo separado em pequenos nichos de público jovem. O rock brasileiro só ganha status de grito geracional e representante da juventude brasileira na década de 1980.

Nesse capítulo pretendo discutir como o rock surge como um grito geracional jovem, mostrando como, desde o surgimento tanto do gênero musical quanto da definição que temos hoje de juventude, ambos estão interligados. Também pretendo analisar os fatores que dificultaram a implantação do rock no Brasil nas suas três primeiras décadas iniciais.

1.1 A criação da juventude.

Às vezes reduzido à condição de crítica as instituições políticas, o rock possui um forte caráter questionador à moral adulta e ao cenário social, além de ser um elemento agregador das identidades jovens. Esse tipo de música tornou-se assim a principal forma de comunicação contestadora da juventude. Mas, afinal, quem são esses jovens?

⁸ Termo relacionado a práticas artísticas que são deixadas de lado pela grande mídia.

A adolescência é um período historicamente recente na humanidade. Segundo Phillipe Ariès, enquanto a separação entre o mundo infantil e o adulto se deu no século XVII⁹, é somente no século XX que ela se encontra como uma etapa socialmente distinguível.

Entretanto, o estudo da juventude é relativamente antigo nas Ciências Humanas, especialmente na antropologia, datando da virada do século XIX para o XX, quando diversos autores começam a notar um tipo de comportamento "anormal" entre alguns grupos considerados delinquentes, excêntricos ou contestadores. Tais grupos buscavam uma maior autonomia dos valores instituídos nas gerações precedentes. Notamos então que, dentro da academia, já havia uma percepção do surgimento dessa etapa da vida, problematizando-a antes que ela fosse aceita e distinguida socialmente.

Para Simon Frith, devemos atentar para a diferença existente entre os termos "adolescente" (*teenagers*) e "jovem" (*young*). Estes surgem com características sociais distintas, apesar de atualmente terem um significado parecido. Frith defende que até a primeira metade do século XX, se usava o termo "adolescente" para falar de uma juventude ligada à classe operária, enquanto o termo "jovem" é proveniente da segunda metade desse século, referindo-se, principalmente, ao jovem de classe-média¹⁰.

A "adolescência" era vista como o período no qual o jovem deixava o colégio até se casar ou completar 25 anos. Seu mundo era o dos bares e clubes de jazz, onde os indivíduos possuíam a estética da classe trabalhadora. Seus pesquisadores se focam na questão da rebeldia e da delinquência, enquanto os meios de comunicação de massa pregavam contra sua violência e seus atos sexualizados.

Ganham destaque nas décadas de 1920 e 1930 os trabalhos produzidos pela Escola de Chicago¹¹, que constituem os primeiros e mais importantes tratados sociológicos sobre a juventude. Esses pesquisadores questionam os problemas sociais surgidos com o crescimento das metrópoles, levando a criação de gangues entre os homens jovens dos bairros imigrantes, os quais viviam a maior parte de seu tempo na rua, ou seja, fora dos espaços institucionais

⁹ AIRÈS, Phillipe, *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1981, pág.46.

¹⁰ FRITH, Simon. *La Sociologia del Rock*. Madrid, ediciones Jucar, 1980, pág.24.

¹¹ Dentre esses autores podemos citar as obras de Frederick Thrasher (*The gang: a study of gangs in Chicago*), William Foote White (*Sociedade de esquina*) e Clifford Shaw (*The Jack-rolle*)

aceitos como sociais, desenvolvendo um comportamento que fugia as normas daquela sociedade¹².

Já para o segundo caso, Frith defende que a ideia de juventude se altera, passando a ser "um conceito ideológico; refletia que os garotos de classe-média adotaram de modo deliberativo os valores das classes mais baixas... e desse modo decidiam conscientemente opor-se aos valores de seus pais."¹³ A partir dessas atitudes o conceito de "adolescente" muda de sentido, passando a representar uma nova classe social, o jovem. É nessa época que também surge o termo "cultura jovem", associada com o movimento estudantil e a contracultura.

É interessante notar como a mudança desse conceito se relaciona ao tempo histórico-social. A partir da década de 1950, devido às mudanças pelas quais estavam alterando as estruturas sociais dos EUA¹⁴, o conceito de juventude e adolescência se tornam similares e adquirem um estatuto legal e social, passando a serem considerados uma etapa da vida diferente da infância e do mundo adulto. Essas mudanças levaram a diferentes abordagens sobre o jovem, que deixa de ser um indivíduo passivo e marginalizado, para ser um importante ator social e político.

Outro fator importante é o deslocamento da noção sobre o jovem. Enquanto que no início do século XX os estudiosos consideravam o adolescente pertencente às classes trabalhadoras e imigrantes, ele era posto como um sujeito a ser domado pela sociedade, cujo universo estava ligado à violência e a boêmia. Na segunda metade desse século, o jovem muda: agora é o branco de classe-média, que readapta os valores dos excluídos socialmente, deixando de ser considerado um sujeito que deve ser moldado pela sociedade para ser o moldador.

Desse modo, o conceito de juventude é visto a partir de duas grandes tendências, com uma alternância entre elas. O maior diferencial entre as duas tendências é que, enquanto a primeira considera a juventude como uma ideia generalizante, a outra preza pela especificidade das experiências juvenis¹⁵.

¹² ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. SP, Scritta, 1994, pág.10.

¹³ FRITH, Simon. Op. Cit., 1980, pág.28

¹⁴ Vou discutir tais mudanças mais a frente quando for analisar o surgimento do rock.

¹⁵ CARDOSO, Ruth e SAMPAIO, Helena. *Op. Cit.* Pág.14.

A primeira visão ganha forças em períodos marcados por momentos onde a juventude tem um papel de destaque como articuladora política - como as manifestações durante a década de 1960 -, tendendo a trabalhar com uma ideia abstrata e genérica de juventude. Um dos seus principais expoentes é Karl Mannheim, que defende a noção de jovem como uma categoria que possui uma tendência a se mobilizar para processos de mudanças sociais, já que "é nessa fase que o indivíduo é introduzido na vida pública e se confronta, pela primeira vez, com os valores aí em circulação." ¹⁶ Ao mesmo tempo, Mannheim alerta que essa mobilização nem sempre são para movimentos progressistas, "quando eu era jovem a crença corrente era de que a juventude é progressista por natureza. Desde então, isso revelou-se falacioso, pois aprendemos que movimentos reacionários ou conservadores também podem criar movimentos de juventude."¹⁷

A dinâmica geracional é crucial para que haja essa mobilização. Entretanto, tais autores vão contra a ideia de que essa dinâmica era um elemento quase natural, como defendiam os primeiros estudos sobre a juventude. Esta passa a ser considerada como uma característica móvel, ao ser construída histórica e culturalmente. Mannheim chega a defender uma descontinuidade das gerações como um fator social básico, mesmo que não sendo total.

A segunda ideia pensa a juventude a partir de segmentos de grupos sociais mais amplos. Os jovens são formados a partir de suas experiências de vida e relações com o meio em que habitam, não podendo mais serem considerados como um grupo social unificado. Bourdieu, um dos principais defensores dessa visão, acredita que os jovens são diferentes entre si, havendo várias juventudes¹⁸ convivendo juntas.

Tal ideia defende a visão de que os jovens são sujeitos sociais que pertencem a um universo descontínuo e repleto de trocas e negociações entre a sociedade vigente e sua própria cultura. A identidade da juventude muda de pessoa para pessoa, estando ligada a questões sociais, econômicas, políticas e regionais.

É a partir dessa ideia sobre juventude que se baseia meu estudo. A cultura jovem passa a ser constituída por diversas identidades que interagem entre si, de forma pacífica ou entrando em choque. Com isso, para entendermos a demanda dos jovens, devemos analisar

¹⁶ ABRAMO, Helena W. *Ibidem*. Pág.19.

¹⁷ MANNHEIM, Karl. *Diagnóstico de nosso tempo*. RJ, Ed. Zahar, 1980. Pág.51

¹⁸ BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983, pág.113.

quem são eles, partindo de todo o ambiente social em que estão inseridos e suas relações com outros grupos.

1.2 A nova juventude

Como dito anteriormente, a ideia atual de juventude surge na década de 1950 nos EUA. Passando por diversas mudanças sociais e um período de crescimento econômico, o país se torna o local onde a vida jovem perde a ligação com a marginalidade e ganha um status social a partir de sua interferência na cultura. Mas quais as condições que levaram os jovens norte-americanos a obterem um status social?

Os EUA saem da Segunda Guerra (1939-1945) como os grandes vencedores. Por causa do conflito este passou a ser credor de uma devastada Europa, afinal, as batalhas deixaram marcas de destruição nas suas cidades, afetando a indústria e a economia local. Além disso, as exportações de produtos norte-americanos para a Europa foram alavancadas. Com o maior giro de mercadorias industrializadas, houve a redução de seus preços nos EUA, proporcionando, no momento do pós-guerra, uma grande aquisição de bens de consumos duráveis (como televisões, toca-discos e automóveis) pelo mercado interno.

Os jovens soldados retornaram da guerra com a ideia de constituírem uma família - considerada a “pedra fundamental” da sociedade americana¹⁹ - acarretando no chamado *Baby Boom*. Tal fenômeno foi o grande crescimento demográfico nos EUA no final da década de 1940, decorrente da grande quantidade de nascimentos nesse período. Esses bebês são os jovens da década de 1950.

Há uma alteração da estrutura familiar. A família estendida, com vários membros morando numa mesma casa, é deixada de lado pela classe-média, dando lugar à nuclear, formada somente por pais e filhos. Tal reestruturação também exigiu um novo espaço privado de convivência familiar.

Assim, a classe-média norte-americana deixa os centros das cidades e migra para os subúrbios, afastando-se dos centros de produção e da identidade operária. Para Medovoi, esse movimento cria um "novo subúrbio", que não deve ser visto apenas como um fenômeno

¹⁹ FORNER, Eric. *The Story of American Freedom*. New York/London, W. W.Norton & Company, 1999, pág.230.

geográfico, "mas um aparato ideológico primário da Guerra Fria".²⁰ A casa suburbana é o local onde o branco norte-americano, participante de uma nação liberal, se defende das ideias comunistas. Ela é a utopia do *American way of life*; o ápice da liberdade no país, onde cada um pode encontrar a satisfação individual através da liberdade de consumo. Com isso, as relações sociais dessa nova sociedade mudam. Enquanto nas grandes cidades havia relações entre etnias diferentes, no subúrbio há a predominância de brancos, com a exclusão de latinos, asiáticos e negros.

É nos subúrbios onde a juventude cresce e estabelece suas relações sociais. "Não menos que 83 por cento do crescimento populacional total dos Estados Unidos durante a década de 1950 ocorreu nos subúrbios, que cresciam quinze vezes mais rápido que qualquer outro segmento do país." ²¹ (tradução minha) Nesse ambiente de crescimento econômico e com novas estruturas sociais, a vida do adolescente se altera.

Pela primeira vez, muitos jovens não precisam trabalhar para complementar a renda familiar²², levando à emergência de uma cultura jovem ligada ao tempo livre e o lazer. Tal cultura engloba novas atividades e espaços de diversões, além de um novo padrão de comportamento juvenil que se choca com as normas das instituições vigentes - escola, família, igreja - e seus representantes. Valorizava-se o prazer e o consumo como fontes de felicidade imediatas.

É necessário recordar de um fator muito importante sobre essa questão geracional: por mais que o jovem queira e lute por uma ruptura entre sua geração e a de seus pais essa cisão nunca é total. Os jovens constituem um universo social de constante mudança e descontinuidade, cujas características são resultados de uma negociação entre sua categoria sócio cultural e os esquemas sociais vigentes, como nos lembra Rossana Cruz²³.

Nesses locais de interação dos jovens, há a formação de grupos que possuem gostos em comum. Dentro desses grupos, esses jovens vão ter uma liberdade de desabafar sobre seus problemas e discutir suas relações familiares, principalmente o choque ideológico com os mais velhos. A cultura jovem - principalmente através da música - é a "cola social" que une as identidades individuais, transformando-as em coletivas. Para um adolescente, isso é de

²⁰ MEDOVOI, Leerom. *Op. Cit.* Pág.19.

²¹ London Jones, citado por MEDOVOI, Leerom. *Ibidem*, 2005, pág. 17

²² FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll: Uma História Social*. 4ªed., RJ, Record, 2006, pág.38

²³ Reguillo Cruz, Rossana. *Emergencias de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Grupo Editorial Norma, Argentina, 2000, pág.50.

extrema importância, visto que ele passa por um momento da vida onde está se definindo dentro da sociedade.

Notando esse novo nicho, que busca diversão e produtos diferenciados para consumirem, o mercado cultural e da publicidade passa a atender diretamente esses grupos com itens "essenciais" - tais como roupas, cosméticos, *fast foods* e carros. "Os adolescentes demonstram ser um grupo de consumo extremamente maleável, gastando seu dinheiro de forma previsível".²⁴

O mercado jovem aumentava a cada ano. Em 1964, a juventude era responsável por gastar:

algo em torno de U\$ 12 bilhões por ano e, contando que seus pais estavam gastando neles, o mercado total estava batendo U\$ 25 bilhões...[consumiram]55 por cento de todas as vendas de refrigerantes, 53 por cento de todas as entradas de cinema,43 por cento de todos os discos vendidos. Eles adquiriram 10 milhões de toca-discos e gastaram U\$ 100 milhões por ano em álbuns antes que a indústria tivesse seus maiores anos²⁵ (tradução minha)

Mesmo com toda essa gama de expansão que a cultura jovem teve dentro da Indústria Cultural, será em duas mídias onde ela obtém suas principais formas de expressão, que perduram até hoje: o cinema e a música.

Ir ao cinema não implica apenas em assistir um filme: nele o jovem encontra um espaço de interação com outros adolescentes, havendo a troca de experiências a partir do gosto de um determinado filme ou ator. Durante os filmes ocorrem relações amorosas entre alguns jovens, iniciando-se sua experiência sexual.

No cinema, a imagem do *Bad Boy*, o garoto rebelde que andava de moto, usava jaqueta de couro e não respeitava as leis, torna-se um símbolo sexual para as adolescentes. Esse *Bad Boy* também era associado ao gangster hollywoodiano, em contraste com o "bom moço" das gerações passadas. Era um fenômeno interessante, já que, a partir dela, notamos que havia algo a mais por trás daquela revolta juvenil. Havia um movimento contínuo e inconsciente da juventude, que começava a se emancipar e ganhar uma voz, algo que não ocorria nas gerações anteriores.

O principal ator que marca essa geração é James Dean, personificando a imagem final do *Bad Boy* no filme "Juventude Transviada"²⁶ - cuja personagem tinha como lema "viva

²⁴ FRIEDLANDER, Paul. Op. Cit., 2006, pág.38.

²⁵ London Jones, citado por MEDOVOI, Leerom. *OP. Cit.*, 2005, pág.36.

²⁶ *Rebel without a cause*, no original (1955)

rápido, morra jovem e deixe um lindo corpo" – e em sua vida pessoal ao morrer jovem num acidente de carro. Outros atores jovens, como Elvis Presley e Marlon Brandon, também protagonizaram filmes onde faziam esse tipo de personagem, mas nenhum deles alcançou a mística de Dean.

A rebeldia do *Bad Boy* era um modo do jovem se afastar da vida doméstica, do casamento e dos filhos, tal como era a vida de seus pais; era uma fuga do mundo adulto, através da sensação de liberdade proporcionada pela juventude. Para quebrar esse paradigma de gerações, afastando-se de seu pai, o rebelde procura uma imagem feminina que se contraponha a sua mãe²⁷.

Nos filmes, a garota escolhida pelo rebelde tem a função de ministrar seus conflitos internos, mostrando que o *Bad Boy* estava construindo sua identidade masculina. Sua função não é domesticar a rebeldia, mas acompanhar o jovem em sua busca por uma nova alternativa de vida. A garota tinha um papel de complementar a crise de gerações apresentada no filme.²⁸

Houve a realizações de filmes, com relativo sucesso, apresentando a mulher como a figura rebelde²⁹. Nesses casos, a rebeldia era expressa a partir de uma sexualidade precoce ou assumindo características masculinas. Em ambas as situações, suas atitudes estavam ligadas ao confronto com a imagem paterna, mostrando que o confronto geracional não era algo exclusivo do homem, mas uma característica vital de várias identidades jovens.

A indústria do cinema se reformula para atender o mercado jovem, mudam-se as temáticas dos filmes, proporcionando uma relação de identidade entre o personagem e o público. A partir da década de 1950, a indústria cinematográfica investe nos *drive-ins* como forma de atrair mais público para seus filmes, havendo uma integração entre a sua forma de distribuição com as outras indústrias que focam a juventude como principal consumidor.

O *Drive-in* era mais barato de ser construído do que os cinemas convencionais, necessitando apenas de um terreno vazio, com espaço para a tela e um estacionamento. Crescendo junto aos novos subúrbios, a indústria automobilística e possuindo, em alguns casos, um sistema de lanchonetes baseado nas redes de *fast foods*, esses estabelecimentos atraíam os jovens ao absorver e reproduzir seus gostos, seja pela demanda consumista ou pelos temas de seus filmes.

²⁷ MEDOVOI, Leerom. *Ibidem*, 2005, pág.266. Vemos essa relação, por exemplo, nos filmes *Rebel without a cause* (1955), *King Creole* (1958) e *Take a giant step* (1959)

²⁸ MEDOVOI, Leerom. *Ibidem*, 2005, pág.266.

²⁹ *Girl's town* (1959), *Imitation of life* (1959), *Gigde*(1959), *entre outros*

O cinema também se tornou a porta de entrada para o gênero musical que até hoje é associado à juventude, o rock. O filme “Sementes da Violência”³⁰, que chegou a ser visto como ousado na época de seu lançamento ao mostrar os conflitos entre professores (geração anterior) e os alunos (geração atual) com um forte simbolismo, trouxe o primeiro grande sucesso do rock, a música *Rock around the clock*, tocada pela banda *Bill Haley and his comets*.

1.3 "É legal você ter uma trilha sonora": O surgimento do rock

O rock foi o primeiro gênero que fez a ligação entre música e cultura jovem, sendo até hoje o considerado maior representante desta. Os jovens sempre tiveram ídolos musicais, porém adultos; pessoas mais velhas que não viviam as mesmas experiências que eles, como Frank Sinatra. A grande novidade do rock é que os cantores possuíam a mesma idade dos ouvintes jovens, cantando situações pela qual passavam tais ouvintes. Mais do que um estilo musical, o rock se transformou numa atitude e meio de autodefinição; num estilo de vida e pensamento para o jovem, sendo sua principal forma de integração no mundo. É a partir dele que os jovens conseguem vincular suas mensagens através das mídias e espaços conquistados

Em sua pesquisa com diversos adolescente, entre 14 e 18 anos, que frequentavam um colégio em Yorkshire, Firth provou que o adolescente tem o estilo no qual se define como reflexo da sua necessidade de pertencer a um local, formando assim sua identidade individual. Buscando completar tal identidade, o jovem é levado a interagir com outros adolescentes que também possuem gostos em comum. A música, sendo a mais latente expressão do estilo adotado, é um meio de definição entre os grupos juvenis, sendo utilizada como forma de se impor num local, além de também ser uma fonte de status entre os membros.³¹ Na maioria dos casos dos casos estudados por Frith, o estilo musical escolhido como "cola social" era o rock ou seus subgêneros, "uma experiência básica do rock era comum a esses jovens, independente de sua classe social ou formação acadêmica" ³² (tradução minha).

Através da experiência de Firth, podemos constatar que, por mais que o rock gere uma coletividade a partir de gostos musicais similares, a escolha das bandas e das músicas favoritas é individual: o jovem ouvinte cria sua identidade própria a partir de um estilo que ele adota para si. O rock deve ser visto, então, como um agregador de identidades individuais, tornando-as coletivas a partir de sua socialização (shows, festas, trocas de discos, entre

³⁰ *The Blackboard Jungle*, no original (1955)

³¹ FRITH, Simon. Op. Cit., 1980.

³² FRITH, Simon. Ibidem, 1980, pág.51

outros). A partir dessa coletivização de identidades diferentes³³, podemos entender como o rock foi adotado para ser a principal voz da juventude.

O rock apresenta características de três estilos musicais norte-americanos, dois negros e um branco. Por causa disso, devemos considera-lo como um gênero mestiço. Do blues urbano, proporcionado pela intensa migração negra no pós-Segunda Guerra para os centros industriais do norte, as bandas de rock adaptaram o formato de conjunto, o canto na primeira pessoa e as temáticas. Da música gospel, de onde inspiraram os gestos corporais, e da música country, de onde pegou alguns temas e a "batida", sendo que a ligação com o country também foi fundamental para serem aceitos na comunidade branca. O rock é um ritmo híbrido com uma forte essência negra.

Paul Friedlander separa o rock em cinco grandes marcos identificáveis e divisórios: 1954-55 explosão do *Rock and Roll* clássico; 1963-64 explosão inglesa; 1967-68 era de ouro, onde as bandas amadurecem musicalmente e o caráter político fica muito marcado; 1968-69 explosão do *Hard Rock*; e 1975-74 explosão do *Punk*.³⁴ Aqui vamos nos prender apenas ao primeiro marco, da explosão do rock clássico, expandindo-o até o final da década de 1950, já que considero os músicos brancos que fizeram sucesso na segunda metade dessa década como parte do marco inicial.

O rock é adotado por uma geração³⁵ que começa a questionar a cultura dominante. A música proporcionava ao público uma forma excitante de extravasar suas emoções. Nesse primeiro momento, as músicas citam o cotidiano dos jovens; falavam de namoro, carros, amigos, saídas, posteriormente de drogas etc. Logo, não havia um caráter político institucional, com as contestações sendo apenas morais.

O mundo do rock é "protegido" da influência dos valores dos pais e outras figuras adultas, sendo um espaço apenas da juventude. É um local onde a diversão e o romance reinam, o oposto do mundo adulto. Assim, através da música, o jovem alcança um momento de liberdade.

O rock possui uma forma de comunicação não-verbal - ritmo e linguagem corporal - tão importantes quanto a verbal. Os cantores desenvolveram formas de performances no palco que deixavam a plateia enlouquecida. Tais coreografias tinham uma conotação sexual amplamente criticada pela moral conservadora dos EUA. "Os jovens regiam emocionalmente

³³ Por mais que tenham diversos pontos em comum com outras, toda a identidade individual é única.

³⁴ FRIEDLANDER, Paul. *Op.Cit*, 2005, pág.18.

³⁵ Os principais nomes são Fats Domino, Bill Haley, Chuck Berry, Little Richard, Buddy Holly, Jerry Lee Lewis e Elvis Presley.

à música, movendo seus corpos em vibrações que acompanhavam o movimento dos artistas".³⁶ Para eles, a dança era uma forma de desafiar essa moral e expressar sua sexualidade latente.

A temática do desejo estava presente nas letras. Jerry Lee Lewis constantemente cantava sobre o desejo como uma força incontrolável, enquanto Little Richard celebrava o "poder maníaco do desejo como diversão subversiva"³⁷ (tradução minha), afastando-se da expectativa de uma vida familiar.

Os primeiros sucessos do rock foram marcados pela predominância de músicos negros, excetuando-se apenas Bill Halley, com forte influência do blues e que abriu o caminho para o rock ser adotado pelos jovens. Posteriormente, teremos os grandes artistas brancos, influenciados mais pela música country, que consolidam o rock como um dos principais produtos da indústria de entretenimento norte-americana.

Com o aumento do poder econômico da população dos EUA na década de 1950, a televisão deixou de ser um artigo de luxo e passou a fazer parte da casa e da vida familiar da classe-média, sendo seu principal centro de entretenimento. As grandes empresas deixam de investir nas rádios, que com menos patrocínio apostam em programas locais ou independentes, diminuindo seu custo.

Esse fator auxiliou a audição das músicas dos artistas negros, já que, vivendo um período de segregação racial, estes acabavam não sendo devidamente valorizados e eram deixados de lado pelos grandes meios de comunicações. O rock começa sua projeção lentamente, nas comunidades negras até o lançamento do filme "Sementes da Violência". A gravação de Halley, *Rock around the clock*, em apenas oito semanas chega aos topos das paradas musicais, levando aos jovens da classe-média a adotarem essa música como um hino de rebeldia.

Esse ritmo negro abriu à população jovem, branca e classe-média, a um mundo de liberdades que eram vetados por seus pais. O rock foi responsável por quebrar parte dessa barreira racial que havia na sociedade americana.

Minha música quebrou as barreiras raciais. Eu tocava nos lugares e tinha a plateia branca e os brancos ficavam sentados lá em cima. Os negros embaixo porque minha banda era de negros. E os brancos pulavam dos camarotes e desciam até nós. A platéia

³⁶ FRIEDLANDER, Paul. Op. Cit. 2006, pág.46.

³⁷ MEDOVOI, Leerom. Op. Cit., 2005, pág.113.

[sic] começava a se misturar porque a música não tem fronteiras raciais³⁸.

As condições de gravação ainda eram precárias, as grandes gravadoras não apoiavam os artistas negros, que acabavam lançando seus discos por selos independentes.

O estúdio era um quarto de fundos numa loja de móveis, como um quarto de motel comum, para a orquestra inteira. Havia um piano de cauda assim que você entrasse pela porta. Um microfone de pé captava o som dos saxofones de Alvin Tyler e Lee Allen. A bateria de Earl Palmer ficava do lado de fora, onde eu tinha um microfone também. O baixista do estúdio ficava do outro lado do quarto³⁹.

Por ser uma música negra e os EUA possuírem uma sociedade segregacionista e conservadora, o rock sofre diversas críticas de várias instituições. Os pais, influenciados por uma educação militar ou pelas estruturas hierárquicas dos locais de trabalho e da família, não gostavam do caráter espontâneo e sensual do rock. Por sua origem negra, a dança era vista como animalesca e as letras, como irracionais. Governantes, religiosos e educadores acusavam o ritmo de estimular os jovens a serem delinquentes, preguiçosos e indolentes já que diversas músicas falavam da ruptura de paradigmas hierárquicos das instituições conservadoras.

O rock se mostrou como um gênero musical que apresentava uma demanda por consumo imensa, por parte dos jovens, mas que tinha seu espaço na mídia reduzido devido a suas principais características. A solução pensada pela indústria musical foi "embranquecer" os artistas. Os cantores negros foram afastados, e substituídos por cantores brancos, pois eram mais aceitos pela sociedade.

Surge assim a segunda geração, que adaptou as influências negras, ligando-as à música country, de origem branca, ao colocar as guitarras em primeiro plano. Esses cantores tiveram mais sucesso e ganharam mais dinheiro, afinal, eram aceitos por uma parcela maior da sociedade norte-americana graças à prática da indústria musical de transformar tanto a música quanto os músicos em mercadoria.

³⁸ Chuck Berry, citado por ROCHEDO, Aline do Carmo. *“Os filhos da revolução”*: A juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980. 2011. 153f. Dissertação (Mestrado em história), Instituto de Ciências e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011. Pág.17.

³⁹ Robert "Bumps" Blackwell, produtor de Fats Domino, citado por FRIEDLANDER, Paul. Op. Cit. 2006, pág.49.

Nessa época, surge Elvis Presley, o “Rei do rock”, que consegue fazer a ponte entre os artistas negros e os brancos. Seu jeito sensual de dançar era uma cópia direta da tradição negra, a ponto de sofrer censura de alguns programas de televisão, que só o mostravam da cintura pra cima. Fundindo com habilidade elementos da música negra e branca, Elvis aproveita o preconceito racial da sociedade norte-americana, que impedia o negro de se tornar a grande faceta da música jovem voltada à classe-média branca, e se torna o principal símbolo do rock. Presley consegue expandir o gênero para todos os cantos dos Estados Unidos, ajudando a consolidar o rock como música popular.

A influência da indústria musical no rock afastou-o da questão sexual e o aproximou do amor romântico, o que seria necessário para que houvesse um consumo maior. Friedlander defende que as grandes gravadoras e instituições conservadoras batalharam para que o ritmo fosse deixado de lado. Devido ao pouco poder de ação das grandes gravadoras sobre os artistas de rock e a visão negativa pelos conservadores, o ritmo tornou-se uma ameaça⁴⁰.

-Chuck? Na prisão.

-Buddy? Sumiu. Um "probleminha" na fronteira

-Elvis Presley? Vamos coloca-lo no exército para acalmar esse rapaz. Não há espaço na cidade para suas apresentações vulgares.

-Jerry Lee? Noiva menor de idade.

Enfim, todos tinham sumido e esta é a minha teoria para aquele período. O rock ficou selvagem demais, depois se acalmou e foi tomado por empresário e homens de negócio⁴¹.

Todavia, o sucesso do rock é tamanho que ele é exportado para todos os países do mundo, um que vai adaptá-lo e será responsável pela sua próxima mudança será a Inglaterra. Neste país, o rock entra pela região portuária, local onde há uma forte presença de jovens trabalhadores. De lá surgem bandas de destaques como Os Beatles e os Rolling Stones, cujos álbuns e músicas costumam aparecer nas primeiras colocações nas relações de "melhores" por algumas mídias especializadas em músicas⁴². A princípio suas músicas estavam ligadas ao universo juvenil sentimental, mas posteriormente adquirem um amadurecimento musical que os leva a ter uma visão de mundo mais ampla.

⁴⁰ FRIEDLANDER, Paul. *Ibidem*, 2006, pág.105.

⁴¹ Tom Petty, músico, citado por Rochedo, Aline. *Op. Cit.*, 2011, pág.18.

⁴² Como as revistas Rolling Stones e Billboard e o canal de TV VH1.

Durante a década de 1960 os EUA não conseguiram manter a estabilidade política que obtiveram na década anterior. A luta pela igualdade social se intensifica, com o surgimento de diversos grupos com várias ideologias, que iam desde protestos pacíficos até o confronto físico, que acabam influenciando diversos outros movimentos raciais e de gênero.

A Guerra Fria, a batalha ideológica entre EUA (capitalismo) contra a URSS (socialismo), se torna cada vez mais quente e o medo de um ataque nuclear se espalha pelo país. A influência política da União Soviética se intensifica, ficando bem próxima dos EUA com a chegada de Fidel Castro ao poder em Cuba.

Líderes e ídolos ligados à ideia de juventude morrem pelos efeitos das drogas ou são assassinados. John e Bob Kennedy, políticos ligados a ideias de reformas sociais, são mortos. Junto a isso, parte dos adolescentes da década de 1950 começa a frequentar a faculdade e tomam conhecimento da organização de uma nova esquerda estudantil nos EUA e de diversos movimentos contestatórios. O jovem muda, junto com sua visão de mundo e o rock acompanha essas mudanças.

O rock começa a sofrer uma forte mudança na metade da década de 1960, tornando-se mais politizado, ao mesmo tempo começa a flertar com as músicas folclóricas e regionais em diversas partes do mundo⁴³. As músicas passam a questionar a discriminação racial, os problemas no mundo e pedem paz. Com isso, nota-se que sua renovação é mais estética e poética do que musical.

O jovem passa a ser o motor desses movimentos, tendo o ápice no Maio de 1968 Francês, quando diversos jovens tomaram as ruas de Paris para protestar contra a estrutura de suas faculdades. Esse movimento acabou se tornando a principal referência para os grupos contestadores jovens no decorrer da história, sendo lembrado como um movimento que fez uma revolução na estrutura de pensamento da sociedade.

1.4 "Roqueiro brasileiro sempre teve cara de bandido"?

O rock chega ao Brasil ainda na década de 1950, também através do cinema com o filme *Sementes da violência*. Logo depois chegaram outros filmes com a mesma temática, principalmente os protagonizados por Elvis Presley, que se tornaram o grande contato entre a música e o jovem brasileiro.

⁴³ Nos EUA temos como grande representante Bob Dylan e no Brasil o movimento Tropicalista.

Entretanto, o rock encontra grandes dificuldades para se consolidar como a música representativa da juventude brasileira. Devido ao cenário político-social pelo qual passava o país, o gênero é marginalizado não apenas pelos adultos e as instituições conservadoras, mas também por parte dos jovens brasileiros, só sendo aceito por boa parte da população brasileira a partir da década de 1980.

Essas atitudes, além de impedirem o rock de se desenvolver no Brasil, também "atrasou" a consolidação de um gênero musical que representasse à juventude do país. Houve uma disputa ideológica para decidir qual ritmo deveria ser adotado como principal referência jovem. Tal rixa estava ligada diretamente as batalhas internas por um projeto social a ser implantado no Brasil, como explicarei mais adiante.

Devido a isso, proponho dividir essa pré-consolidação do rock brasileiro em três períodos distintos: o primeiro vai de 1955-1964, quando o rock surge no Brasil. O segundo se dá entre 1965-69, quando aparece o movimento Tropicalista e a Jovem Guarda e no qual ocorre uma espécie de "Guerra Santa" entre os roqueiros e os jovens ligados ao movimento de esquerda. Por último, o período que abrange a década de 1970 até 1981, onde o rock fica relegado ao *underground*, levando à diminuição tanto de seu público quanto das bandas. Nessa época as (poucas) bandas que ainda aparecem na grande mídia produzem uma união do rock com outros gêneros musicais, conseguindo assim certo sucesso.

Aproveitando o sucesso dos filmes, a indústria musical aposta em versões e traduções de rocks para aumentarem suas vendas. Curiosamente, os primeiros cantores a gravarem rock não foram jovens, muito menos roqueiros, mas sim cantores de samba-canção! As primeiras músicas gravadas no Brasil foram *Rock Around the Clock*, por Nora Ney no ano de 1955, em inglês, e o primeiro rock em português, *Rock'n'roll Copacabana*, por Cauby Peixoto em 1957.

Sendo assim, o rock brasileiro não desenvolveu uma ligação de identidade entre os cantores e os jovens, impedindo sua aceitação como principal referência musical da juventude. Os adolescentes acabam adotando o rock americano e o italiano⁴⁴, eles tinham uma ligação com a liberdade proporcionada por seus ídolos estrangeiros, em particular Elvis Presley. "Quando Elvis veio com aquele estilo sexual, agressivo, ele quebrou aquele clima

⁴⁴ Rita Pavone, uma jovem cantora de rock italiana, chegou a fazer bastante sucesso e alguns shows no Brasil, acompanhada da banda *The Clevers*, cujo baterista veio a ser seu marido.

denso de machismo. Eu vi nele uma liberdade incrível de sexo, de se mover sendo homem... eu usava o rock como uma revolta, uma revolta emocional" ⁴⁵.

Tal qual nos EUA⁴⁶, as instituições conservadoras criticavam o rock acusando-os de enlouquecer a juventude e de estimular sua libido, afetando os princípios morais. Algumas dessas instituições chegaram a entrar na justiça para impedir que as músicas fossem executadas, conseguindo impedir que fossem tocadas em certas ocasiões que normalmente afetaria a "tranquilidade familiar". Uma delas foi durante o carnaval de 1957, quando o então governador de São Paulo, Jânio Quadros, decretou a suspensão e a intervenção policial em bailes que executassem rock.

A grande estrela do rock brasileiro durante esse fase fugia completamente desse estigma roqueiro. Celly Campello foi uma jovem do interior paulista, que teve uma carreira meteórica ao lado do seu irmão Tony Campello, gravou seu primeiro LP aos 15 anos, repletos de versões açucaradas de rocks americanos. No final da década de 1950 alcançou sucesso ao gravar as versões de *Estúpido Cupido*, *Banho de Lua* e *Broto Certo*. Logo, Campello abandona a carreira musical para se casar.

Nessa década, o país estava mais focado em um movimento musical próprio, a Bossa-Nova, um dos símbolos do período e que alcançou fama internacional, levando seus artistas as grandes casas de show estrangeiras. A Bossa-Nova se transformou num dos símbolos do período político-social, juntamente da conquista da Copa do Mundo de futebol, em 1958, e a construção de Brasília, cujas ideias de avanço econômico e desenvolvimento eram a base do discurso governamental.

Apesar de possuir vários jovens entre seus principais compositores⁴⁷, seus dois grandes nomes foram Tom Jobim e Vinícius de Moraes, compositores já experientes. Inspirado pelo Jazz e o Samba, produzindo um movimento de ruptura melódica, não há na Bossa-Nova uma vontade de romper com os paradigmas morais ou sociais, suas letras focam na natureza e na beleza. Era também um movimento elitista, pois seus músicos pertenciam à Zona Sul do Rio de Janeiro, um lugar nobre da geografia carioca.

⁴⁵ Raul Seixas, citado por CARMO, Paulo Sérgio do. *Culturas da Rebelião*. São Paulo: Senac, 2001. Pág. 34.

⁴⁶ Porém de uma maneira menos intensa, pois os ídolos dos jovens brasileiros já eram a segunda geração da primeira fase do rock, os jovens norte-americanos brancos.

⁴⁷ Da primeira geração fazem parte Nara Leão, Carlos Lyra, Ronaldo Bôscoli e João Gilberto, todos com menos de 30 anos.

A primeira geração de roqueiros no Brasil apresenta protagonistas que parecem terem se conformado como uma imagem ingênua e romântica, sem apresentar críticas ou comportamentos que entram em choque com as normas da época. Ou seja, é uma geração que prega o contrário da ideia original do rock, já que foi influência pela indústria cultural que queria atrair os jovens pelos ritmos e a aceitação de seus pais.

Porém em 1964, uma nova geração surge, dividida entre questionar a política institucional da ditadura recém-implantada e quebrar os paradigmas morais daquela sociedade.

1.5 “Utopia X Massificação”. As batalhas ideológicas na música jovem brasileira (1964-69)

O começo da década de 1960 é um período politicamente conturbado no Brasil. A partir de 1961, o país entra em uma crise institucional onde um presidente, Jânio Quadros, renuncia com menos de um ano de mandando, assumindo seu vice-presidente, João Goulart. Três anos depois este é deposto, dando lugar a uma ditadura militar, onde por mais de 20 anos não houve espaço para uma participação política civil no executivo.

Nessa mesma época, o jovem consegue abrir seu espaço no meio cultural, entretanto, as juventudes entram em conflito, levando este período a ser um breve momento de efervescência cultural. A censura, promovida tanto pelo Estado quanto pelas camadas intelectualizadas, impediu que os artistas jovens desenvolvessem seus trabalhos durante muito tempo. Nesse período, destacam-se três movimentos ligados à música jovem: A Jovem Guarda, as músicas de festival - também chamadas de protesto e ligadas ao CPCs - e a Tropicália.

A Jovem Guarda foi o movimento mais roqueiro dos três, sendo considerado "a versão nacional da energia rebelde do rock'n'roll"⁴⁸. Ele significava um avanço em relação à geração anterior, tanto na parte melódica quanto nas temáticas. A guitarra estava mais agressiva, fazendo com que a harmonia não se limitasse apenas a ser o suporte do canto, tornando-se parte fundamental da canção. Os temas deixam de ser versões açucaradas de sucessos internacionais e passam a relatar as questões do jovem; seu universo e suas angústias.

⁴⁸ CARMO, Paulo Sérgio do. *Ibidem*, 2001, pág.43.

Tal movimento começou sendo um fenômeno midiático. Sua origem está ligada ao programa de mesmo nome que estreou em agosto de 1965, na TV Record, de São Paulo. Exibido nas tardes de domingo, como tentativa de manter a audiência, até então garantida pelos jogos de futebol⁴⁹, e apresentado pelo trio Roberto Carlos, Wanderléa e Erasmo Carlos. A Jovem Guarda se mostrou um exitoso movimento cultural, principalmente no marketing. Surgiram chaveiros, cadernos, calças, bolsas, bonecas entre outros objetos de consumo ligados aos apresentadores e as bandas que tocavam no programa.

Com o enorme sucesso, outras emissoras apostaram nos programas comandados pelos jovens. Ronnie Von, "o príncipe", apresentava "O Pequeno Mundo de Ronnie Von", Eduardo Araújo era responsável pelo "O Bom" e Jerry Adriani por "Excelsior a Go-go". Todos eles apostavam na música jovem como forma de atrair seu público, sempre ligado a uma forte campanha de marketing. Porém, nenhum desses conseguiu alcançar o sucesso do original.

Também chamado de "iê-iê-iê"⁵⁰, a aposta inicial continuava sendo em versões de rocks norte-americanos e italianos, mas em pouco tempo os artistas começam a escrever e criam a melodia de suas próprias músicas. Surgindo assim um rock nacional de fato, com destaque por uma das mais prolíficas duplas da música brasileira: Roberto e Erasmo Carlos.

As músicas falavam de beijos roubados no cinema, desobediência às normas sociais, desinteresse pelo casamento, roupas, festas, carros; em suma, a realidade jovem. Misturando romantismo com agressividade, conformismo e ironia à cultura conservadora, o movimento conseguiu conquistar parte da juventude brasileira através de ídolos nos quais eles puderam se identificar. O efeito Jovem Guarda foi muito parecido com o proporcionado pela primeira geração do rock norte-americano na década de 1950.

Comecei a ouvir Beatles e a Jovem Guarda... a música é que me fazia a cabeça. Era muito fissurado em Roberto Carlos, Jerry Adriani e até Wanderley Cardoso. Erasmão, tinha o anel do Tremendão, a calça do Tremendão... O pop-rock do Brasil começou com Roberto e Erasmo, porque eles escreviam letras originalmente em português.⁵¹

⁴⁹ DINIZ, André e CUNHA, Diogo. *A República Cantada. Do choro ao funk, a história do Brasil através da música*. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 1º edição, 2014. Pág.118.

⁵⁰ Versão brasileira do refrão da música *She Loves You* dos Beatles. "She loves you/yeah, yeah, yeah...".

⁵¹ Frejat, citado por PICCOLI, Edgar. *Que rock é esse? : a história do rock brasileiro contada por alguns de seus ícones*. SP, Globo, 2008. Pág.22.

Seus artistas não tinham ligação com as universidades e as camadas mais ricas da população. Todos vinham dos estratos sociais médios e baixos, nascidos em pequenas cidades ou na periferia. Sua educação escolar e musical era precária⁵², sendo que muitos cantavam em inglês sem conhecer o idioma, se baseando na sonoridade das palavras⁵³.

Dentro desse movimento, o carro tinha um significado especial, seja o Calhambeque ou o Cadillac, o importante era ter um carro e não andar a pé, afinal, possuir um automóvel era um status social tanto para a conquista amorosa quanto para a liberdade. As grandes aventuras advinham de passeios de carros, as mulheres mais desejadas adoravam uma carona e os problemas eram resolvidos pegando uma estrada. Segundo Paulo Medeiros, "O carrão vai sempre reaparecendo: ora símbolo de ostentação, ora de independência e de uma certa agressividade, ora peça importante no jogo de sedução amorosa, ora companheiro e parceiro no elogio à solidão magoada." ⁵⁴

Em nenhum momento a Jovem Guarda se propôs a discutir a questão política institucionalizada, sua rebeldia estava nos cabelos longos, nas roupas extravagantes, na crítica a moral e na utilização de gírias. Estas foram essenciais para a criação de uma nova forma de comunicação entre os jovens. Ao utilizar os termos "papo-firme", "pão", "broto", "brasa", "mora", "legal", "barra-limpa", entre tantas outras, o jovem cria um linguajar próprio, no qual os adultos/pais não estavam inseridos. Esse espaço linguístico da juventude é importante na construção de sua identidade individual, afinal, é a partir dele que há a comunicação com outros que ele considera como "iguais". Assim, a Jovem Guarda teve o mérito de iniciar a formação de símbolos exclusivos para os jovens, que será completada quase 20 anos depois. Como bem define o crítico musical Ezequiel Neves, "a Jovem Guarda não tinha a pretensão de ser uma coisa séria, por isso ela é sempre jovem, foi algo sem culpa" ⁵⁵.

Outra ruptura importante entre o universo adulto e o jovem proporcionado pela Jovem Guarda foi em relação à sexualidade, ela foi responsável pelas primeiras manifestações culturais do corpo como fonte de prazer. Através da minissaia, utilizada por Wanderléa no

⁵² MAGI, Érica Ribeiro. *Rock and Roll é o nosso trabalho: A Legião Urbana do underground ao mainstream*. Ed. Alameda, SP, 2013, 1º edição.

⁵³ Para uma melhor visão sobre a formação dos artistas da Jovem Guarda ver os dois primeiros capítulos da autobiografia de Erasmo Carlos. CARLOS, Erasmo. *Minha fama de mau*. RJ, Ed. Objetiva, 2008.

⁵⁴ Paulo de Tarso Medeiros, citado por CARMO, Paulo Sérgio do. Op. Cit., 2001, pág.44.

⁵⁵ Ezequiel Neves, citado por ROCHEDO, Aline do Carmo. Op. Cit, 2011, pág.24.

programa em conjunto com as botas de cano alto e da dança, a jovem tinha certo controle do corpo e utilizava-o como objeto a ser conquistado.⁵⁶

No entanto, deve-se lembrar de que o país estava passando por uma severa ditadura militar que pregava valores conservadores, não só na política, mas também no comportamento, assim, esse "controle" não era total, sendo a jovem ainda submetida ao responsável masculino. O que essas roupas proporcionaram foi apenas o começo de uma mudança de comportamento, que já estava em andamento, ligado à sexualidade feminina que será desenvolvida com o passar dos tempos⁵⁷.

A moral conservadora será extremamente crítica a essas roupas, bem como outros modos, como a utilização de cabelos soltos pelas mulheres, contrapondo-se à moda de cabelos armados com laquê e mantidos em pé, e de cabelos longos para os homens. O vestuário, não só feminino, mas também o masculino, ligado ao rock ainda era mal vistos pelos grupos conservadores, como lembra Lulu Santos:

Era mais contido, filho de militar, não podia comprar a bota dos Beatles - a bota cubana com saltinho três quartos. Lembro de meus pais dizerem: "Filho meu não usa essa roupa de cafajeste". Havia muito discurso moral⁵⁸

Como dito acima, a Jovem Guarda não era um movimento que dialogava com todas as juventudes, uma parcela desta passa a criticar intensamente o movimento levando a uma perseguição ideológica. O poeta e crítico musical Augusto de Campos, ao analisar os debates que estavam acontecendo em 1966, define num de seus artigos que "da perplexidade inicial, partiram alguns para uma infrutífera "guerra santa" ao iê-iê-iê, sem perceberem a lição que esse fato novo musical estava, está dando de graça, até para o bem da música popular brasileira"⁵⁹.

Paralelo à Jovem Guarda, há outro movimento ligado à música e outras formas de manifestações culturais feitas pelos jovens brasileiros: os Centros Populares de Cultura. O primeiro CPC, como também é chamado, foi criado em dezembro de 1961, no Rio de Janeiro, e logo se expandiu para mais doze estados. Nesses centros, a juventude universitária, que na grande maioria dos casos pertencente às camadas com maior poder econômico da sociedade,

⁵⁶ CARMO, Paulo Sérgio do. Op. Cit., 2001, pág.45.

⁵⁷ Outro avanço nesse sentido durante esse período foi a difusão da pílula anticoncepcional, que proporcionava a mulher um controle sobre a escolha de sua gravidez.

⁵⁸ Lulu Santos, citado por PICCOLI, Edgar. Op. Cit. 2008, pág.22.

⁵⁹ Augusto de Campos, citado por CARMO, Paulo Sérgio do. Op. Cit., 2001, pág.46.

tentava conscientizar o povo alienado e conformista das situações de exploração impostas sobre eles pelas classes dominantes e pelo imperialismo norte-americano.

É retomada uma visão do Brasil rural e popular através de uma ideia de cultura brasileira ligada ao marxismo, já que parte considerável de seus membros fazia parte do Partido Comunista Brasileiro (PCB) ou estava ligada a União Nacional dos Estudantes (UNE). Há uma ideia de que a influência de movimentos artísticos estrangeiros "contaminaria" a cultura nacional, descaracterizando-a, daí o repúdio a qualquer influência externa. O movimento busca com isso resgatar as verdadeiras e autênticas raízes da cultura do povo brasileiro. Mas quem é esse povo?

Para esses artistas, o povo era o homem do interior que não foi influenciado pela sociedade urbana e capitalista⁶⁰. Eram consideradas músicas da cultura popular baião, xaxado, moda de viola, gêneros folclóricos, toada, certas manifestações religiosas católicas, em suma, ritmos regionais do interior do Brasil.

O único gênero musical urbano bem aceito por esses jovens era o samba de morro carioca. Tal música já tinha sido trabalhada na primeira Era Vargas (1930-1945) para ser o representante musical da cultura brasileira, já que é um estilo híbrido das culturas brancas e negras, com forte influência da última. Esse gênero estava de acordo com o discurso nacionalista da formação da nação brasileira a partir da união de brancos, negros e indígenas⁶¹.

Todavia, devemos atentar para o fato de que tal visão sobre o "real representante do Brasil" é utópica. Por mais que esses artistas tenham tentado se aproximar de seu público alvo, havia uma imensa distância entre suas formações que dificultam a total compreensão da identidade defendida como autêntica. Tais artistas viviam nos grandes centros urbanos e, geralmente, pertenciam às classes sociais de maior poder econômico; sua formação é o oposto da idealização que eles pregavam.

Ainda assim, esse movimento foi muito importante para o cenário musical brasileiro. Recolaram na mídia diversos artistas populares e consagrados que haviam sido esquecidos

⁶⁰ Deve-se lembrar de que na década de 1960 a maioria da população brasileira ainda era rural. Para mais informações ver RIDENTI, Marcel. *Cultura* in REIS, Daniel Aarão (org.) *História do Brasil Nação (1808-2010) Vol.5: Modernização, Ditadura e Democracia (1964-2010)*. Rio de Janeiro, ed. Objetiva, 1º edição, 2014.

⁶¹ VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. RJ, J. Zahar, 1995.

pela Indústria Cultural. Zé Ketí, João do Vale, Cartola, Nelson Cavaquinho, entre outros, são resgatados por esses jovens para shows que entrariam na história da música brasileira, como *Rosa de Ouro* e *Opinião*. Por estarem ligadas à estética do CPC, tais apresentações possuíam um intenso teor político e de denúncia social das precárias condições de vida dos pobres.

Apesar de utilizar diversas manifestações culturais, a música é o principal meio de comunicação utilizado por esses artistas. Ela deveria ser usada exclusivamente para a conscientização política, não importando sua finalidade cultural. “Qualquer produção musical que se afastasse desses conteúdos era considerada alienada, reacionária e antinacionalista”⁶².

Diversos jovens oriundos da Bossa Nova abandonam as ideias e as estruturas musicais pregadas pelo estilo e passam a adotar músicas engajadas politicamente. Nara Leão, a musa da Bossa Nova, é o maior exemplo. Mesmo sendo uma das principais fontes de inspiração, responsável pelo local das primeiras reuniões dos artistas e uma das figuras fundadoras do estilo, ela nunca havia gravado um disco ou se envolvido musicalmente durante o ápice do gênero no final da década de 1950. Sua primeira gravação se dá com seu engajamento ao ser acompanhada por João do Vale e Zé Ketí no show *Opinião*.

Os CPCs também encenavam peças nas favelas, fábricas e ruas, além de levarem seus espetáculos para o interior do país por meio da UNE-volante. Também distribuíam publicações, realizavam conferências e financiavam filmes.

Quando houve o golpe militar em março de 1964, a UNE foi fechada e os Centros extintos. Alguns de seus artistas foram presos, diversas peças foram censuradas ou proibidas de serem executadas. Todavia, sua ideologia ainda permaneceu influente no decorrer da década. Enquanto os diretores e atores agiam clandestinamente, os músicos encontraram um novo espaço para exporem suas mensagens: a televisão.

O programa *O Fino da Bossa*, apresentado por Elis Regina e Jair Rodrigues, estreou em maio de 1965, três meses antes do Jovem Guarda, também na TV Record. Objetivando o público universitário, o programa resgatava o "samba autêntico" e dava espaço para os jovens músicos ligados a ideologia do CPC tocarem suas músicas e passarem suas mensagens.

Outro importante espaço de divulgação dessas canções foram os Festivais. O primeiro foi o I Festival de Música Popular Brasileira, na TV Excelsior, cuja música vitoriosa foi "Arrastão", de Edu Lobo e Vinicius de Moraes, cantada por Elis Regina, tinha como tema o

⁶² CARMO, Paulo Sérgio do. Op. Cit., 2001, pág. 65

dia-a-dia de pescadores, falando de seu trabalho, seus amores e sua religiosidade⁶³. Os festivais se tornaram o principal local de mensagem desse movimento, pois abria um espaço, praticamente exclusivo, para esses cantores e os tipos de música que eles defendiam.

Outras emissoras copiaram o formato, tendo cada uma seu próprio festival, mas preservando as mesmas características musicais e mantendo entre os jurados celebridades da mídia e especialistas em música. Os festivais se transformaram em eventos populares, onde cada música era defendida com um furor político, pela energética torcida dos jovens presentes, causando sempre um problema entre os artistas e o público simpatizante com as músicas concorrentes.

As mais notáveis foram o empate no II Festival da Canção da Record de 1966, feita pela TV Record, entre as músicas "Disparada" de Geraldo Vandré e Theo de Barros, cantada por Jair Rodrigues, e "A Banda", de Chico Buarque, defendida por Nara Leão, enquanto a primeira foi aclamada por cantar a vida do homem do sertão, a segunda foi considerada simplória, pois falava sobre a passagem de uma banda. O III Festival de Música Brasileira de 1967 e a introdução do que viria a ser o Tropicalismo, que será analisado mais a frente. A derrota de "Pra não dizer que não falei das flores", escrita e executada por Geraldo Vandré, para "Sábina", de Tom Jobim e Chico Buarque, cantada por Cybele, no III Festival Internacional da TV Globo de 1968. E a vitória de "Sinal Fechado", cantada e composta por Paulinho da Viola, que ao voltar para executar o *bis* foi vaiado pelo público, tendo que os concorrentes entrarem no palco para que o sambista continuasse sua música, durante o V Festival de Música Popular Brasileira da Record em 1969.

Esse furor e sentimento de competição mostravam que as músicas dos festivais possuíam grande aceitação tanto do público, para qual era voltado, quanto da crítica especializada. Dessa música engajada, crítica e politizada é imposto o termo MPB, Música Popular Brasileira. Reiterada nos anos seguintes, é criada uma memória de que a música mais ouvida pela população brasileira seria a que estava ligada a esse estilo musical.

Essa foi uma definição de cima para baixo. Analisando os dados da época, segundo o IBOPE, o programa Jovem Guarda havia obtido uma audiência de 15,5% em novembro de 1965, em abril de 1966 chegava a 38%, graças ao lançamento da música "quero que vá tudo pro inferno", de Roberto Carlos, em seu LP de dezembro de 1965. Tal disco também

⁶³ Apesar de ter uma influência marxista, a questão da religiosidade nesse tipo de música é muito forte. Esse aspecto está ligado em como a cultura religiosa- principalmente a católica e as religiões afro-brasileiras- está intrínseca nas tradições populares do Brasil.

ultrapassa em vendas os artistas da chamada MPB, levando o jovem cantor a ter o disco mais vendido do país, posição que ele só perderia na década de 1980⁶⁴. Tais fatores levaram a uma reação violenta dos intelectuais e dos artistas engajados.

Com isso, passa a existir uma crítica generalizada à Jovem Guarda, que é acusada de ser um fenômeno de massa simples, alienante e que apoiava a ditadura militar e o imperialismo norte-americano ao tocar rock. Ao não falar das questões nacionais e de não seguir a preservação dos instrumentos "autênticos" da MPB, como a percussão e o violão, mas sim usar guitarras e outros instrumentos eletrônicos, a Jovem Guarda foi tida como face ideológica-cultural do regime, mesmo com este fazendo diversas críticas comportamentais.

Nós enfrentamos uma censura enorme, nós enfrentamos críticas porque a Jovem Guarda não era um movimento que falava de política e o Brasil atravessava um problema político grande na época, a ditadura. Mas a Jovem Guarda tinha o grande ideal de modificação na base, na estrutura e no comportamento. Os jovens, evidentemente, estavam na vanguarda⁶⁵.

Aqui temos um caso que Mark Mattern chama de segunda face do poder.⁶⁶ Nesses casos um gênero musical sofre censura de certos grupos de indivíduos que querem controlar o gosto da população. Essa forma de dominação se dá de maneira implícita, mas com os mesmos resultados da censura de Estado, submetendo o controle de alguns indivíduos a outros. Dois casos são essenciais para entendermos essa forma de dominação.

O primeiro ocorreu no dia 18 de julho de 1967 na cidade de São Paulo: "a passeata contra as guitarras elétricas". Lideradas por Elis Regina, Gilberto Gil⁶⁷, Edu Lobo e Jair Rodrigues, a passeata percorreu do Largo São Francisco ao teatro Paramount, com os artistas da MPB criticando a utilização de guitarras elétricas e clamando pela música e instrumentos nacionais. A passeata tinha dois objetivos. O primeiro era deslegitimar o principal instrumento dos músicos da Jovem Guarda e o segundo, dar visão para o programa "Noite da Música Popular Brasileira" da TV Record, que estreava naquela noite, no destino final da

⁶⁴ MAGI, Érica Ribeiro. *Op. Cit.*, 2013, págs.40-41.

⁶⁵ Jerry Adriani, citado por ROCHEDO, Aline do Carmo. *Op. Cit.*, 2011, pág.24

⁶⁶ MATTERN, Mark. *Acting in Concert: Music, Community and Political Action*. New Jersey, Rutgers University Press. 1998.

⁶⁷ Que no mesmo ano tocava no festival da Record com um grupo de rock brasileiro, Os Mutantes.

caminhada, apresentado por Gilberto Gil e Elis Regina, substituindo o programa Fino da Bossa, mas mantendo seu objetivo de defender a música "verdadeiramente" nacional.

Outra forma de limitar a Jovem Guarda foi feita pela Ordem dos Músicos do Brasil (OMB) em julho de 1967. A entidade modificou as regras para a obtenção da carteira profissional dos músicos. A partir da promulgação, o candidato deveria ser aprovado num exame de teoria musical, feito pela Ordem, que cassou todos os registros provisórios. Segundo Napolitano, a Ordem argumentou que os "falsos conjuntos musicais" estavam tomando o espaço das "orquestras sérias" ⁶⁸.

Não havia problema para a maioria dos artistas de MPB, já que para se inserirem no gênero era necessário um conhecimento de teoria musical, devido às notas mais complexas. O que já não ocorria com outros artistas, como os da Jovem Guarda, cujo estilo de rock prega certa simplicidade musical, facilitando a identificação do receptor, assim esses artistas não possuíam uma formação teórica em música- a maioria havia aprendido a tocar "de ouvido" - dificultando suas aprovações no exame.

A Jovem Guarda encarou essa mudança como uma atitude de afronta direta da Ordem ao seu sucesso comercial, que privilegiava os artistas da MPB. Em resposta Carlos Imperial, produtor, idealizador e mentor dos artistas da Jovem Guarda escreveu um "manifesto do iê-iê-iê contra a onda de inveja", lançada na revista O Cruzeiro de 5 de agosto de 1967, onde dizia:

Seria o caso de proibir um pintor de pintar, de expor seu quadro por não ter frequentado a Escola de Belas artes, um poeta de declamar e mostrar seus versos por não ter feito um curso de literatura, um escultor por não possuir um curso de desenho ou diploma de arquitetura.

(...)

A Ordem [dos Músicos do Brasil] foi criada para regulamentar a profissão, achamos que seu principal papel não é fazer jovens desistirem do seu ideal, e sim incentivá-los mostrando que, enquanto eles estão fazendo música, não estão à toa pelas ruas, aumentando o índice de delinquência juvenil⁶⁹.

⁶⁸ NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: Utopia e massificação (1950-1980)*. SP, Contexto, 2001, pág.183.

⁶⁹ IMPERIAL, Carlos, citado por PAIANO, Enor. *Do berimbau ao som universal*. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social, ECA/USP, São Paulo, 1994, p. 135-137)

Ao mesmo tempo, Imperial aproveita e faz uma crítica à forma como eram escolhidas as músicas para serem tocadas nos Festivais.

Um dos erros principais desses Festivais é o critério usado pela comissão julgadora, que sempre prefere temas de tristeza, nordestinos, alguns até classificados com boas colocações e dos quais o povo não tomou conhecimento. Decidimos pedir aos organizadores dos festivais um júri autenticamente popular e não erudito em música, como vem sendo até então. Não queremos ganhar festivais nem ser chamados de geniais. Queremos sim que o povo cante conosco. Queremos, sim, que cada brasileiro junte sua voz ao nosso canto e grite em cada esquina desse Brasil imenso as nossas canções de amor coloridas, cheias de otimismo, carregadas de fé, para que o mundo saiba que o Brasil não é um país derrotado como apregoam falsas canções⁷⁰.

Essas barreiras afetavam o desenvolvimento do rock brasileiro. Nos países da América Latina, já notamos bandas de rock influentes surgidas na década de 1960, convivendo com músicos que também buscam uma música nacional idealizada, porém no Brasil o estilo sofre uma marginalização que o impede de desenvolver. A Jovem Guarda, sendo atacada tanto pela direita (sociedade conservadora) quanto pela esquerda (MPB), acabou sendo um movimento de curta duração.⁷¹ Com o fim do programa em 1968, seus cantores acabaram se desviando para outros gêneros musicais ou caindo no ostracismo.

Roberto Carlos chega a participar do III Festival, da Record, em 1967, mas disputando com uma música de outro estilo. O principal cantor da Jovem Guarda teve que competir com um samba- "Maria, carnaval e cinzas"- para tentar um lugar de destaque no festival. Podemos retomar a crítica feita por Imperial sobre os festivais e nos questionar até que o ponto o festival era de música "popular" quando o cantor que mais vendia discos tinha que se adaptar a um formato pré-estabelecido.

⁷⁰ IMPERIAL, Carlos, citado por PAIANO, Enor. *Ibibem*. Pág.138.

⁷¹ QUADRAT, Samantha. "El brock y la memória de los años de plomo en Brasil democrático."

IN: JELIN, Elizabeth y LINGONI, Ana (comps.). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid, SIGLO XXI, 2005, pág.94.

Esse choque saiu do campo ideológico e se estende ao econômico. Estimulado pela busca de maior audiência e para aumentar o número de seus anunciantes, as emissoras incentivavam essas disputas. Cada um com seu programa disputa para ser o representante da identidade jovem, e a TV, que se apresentava como um novo meio de comunicação, ajudava a criar ídolos⁷². Essa concorrência por popularidade ajudou a canção popular, que agora alcançava em um lugar social de prestígio e seriedade através dos cantores de MPB.

Diferente do que se sugere normalmente, o gênero musical beneficiário desse salto de popularização do novo meio eletrônico- a TV- não foi a Jovem Guarda, mas a MPB... Por estranho que possa parecer, analisando o panorama do consumo musical televisivo e fonográfico dos anos 1960, é possível concluir que a MPB foi um "produto" comercial muito mais eficaz que a Jovem Guarda, por três motivos: foi reconhecida pela crítica, ganhou o público consumidor de alto poder aquisitivo e instituiu um estilo musical que reorganizou o mercado estabelecendo uma medida de apreciação e um padrão de gosto⁷³.

Com isso, a MPB acabou caindo em contradição. Criticou a Jovem Guarda tachando-a de manifestação cultural menor por ser uma cultura de massas, ao mesmo tempo em que utilizou um dos principais meios de divulgação de massa, a TV, para expandir seu alcance.

O outro grande movimento musical ligado à juventude brasileira na década de 1960 foi o Tropicalismo. Diferente da MPB e da Jovem Guarda, esse grupo de artistas uniu o popular com o erudito, perturbando a ordem estabelecida e fazendo uma revolução estética. Segundo Santuza Naves, são mais fortes no Tropicalismo os elementos visuais e performáticos do que aqueles voltados à canção. Assim, para a total compreensão das músicas tropicalistas deve-se observar as músicas, letras, arranjos, imagens artísticas, capas de discos, cenários e dança.⁷⁴ Mais do que os instrumentos, o movimento adotou uma postura roqueira ao romper com a imagem pregada pela MPB.

Seus artistas adotavam roupas e trejeitos dos Híppies e de outros movimentos da contracultura, que estavam em seu ápice nos EUA. Camisas coloridas, cabelos compridos

⁷² MAGI, Érica Ribeiro. *Op. Cit.*, 2013, pág.42.

⁷³ NAPOLITANO, Marcos *A Síncopa das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo, 2001, 1º edição. Págs.97-98.

⁷⁴ NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. RJ, Civilização Brasileira, 1º edição, 2010, págs. 96-97.

para os homens e barriga de fora para as mulheres, todos esses elementos tinham o objetivo de chocar a sociedade e pregar uma liberdade estética.

O movimento tinha por objetivo misturar elementos estrangeiros e da cultura de massa com o cancionário popular e instrumentos de orquestras: é a união do pop com a alta cultura, dando continuidade ao movimento antropofágico da Semana de Arte Moderna de 1922. Recuperaram-se personagens marginalizados, que passaram a ser vistos como alicerces da cultura brasileira, o caso mais famoso é o de Chacrinha. O personagem de Abelardo Barbosa, por ser conhecido como popularesco, sempre foi associado à cultura de massas e tachado como alienante pelos formadores de opinião. Com o movimento tropicalista, Chacrinha é desconstruído e passa a ser visto como importante comunicador, devido ao alcance de seu programa e de seu sucesso entre as classes populares.

Por ser um movimento estético, ele agrupou desde poetas a teatrólogos e artistas plásticos, sendo liderado pelos músicos Caetano Veloso e Gilberto Gil. Seu manifesto, o disco “Tropicália ou *Panis et Circencis*”, de 1968, foi gravado por diversos artistas. “Se a Jovem Guarda é o reflexo dos Beatles na fase *yeah, yeah, yeah* a Tropicália era o reflexo dos Beatles na fase *Revolver* (1966)”⁷⁵.

Analisando esses elementos, notamos que o tropicalismo foi um movimento urbano, fugindo do que era defendido pela MPB. Pensavam num meio de rejuvenescer os rumos da música brasileira, tentando retomar o caminho aberto pela Bossa Nova, mas sem perder a vertente crítica, afinal seus membros eram uma dissidência da MPB. O movimento torna-se uma crítica à corrente conservadora e preconceituosa, tanto da esquerda quanto da direita brasileira.

Apesar de seu manifesto ter saído em 1968, o Tropicalismo começou no ano anterior, durante a apresentação de Gilberto Gil e Caetano Veloso no III Festival da TV Record. Sendo um espaço fechado da MPB, Gil e Caetano rompem com o tradicionalismo ao se apresentarem com dois grupos de rock - Os Mutantes e os *Beat Boys*, respectivamente -, causando furor.

Gil, com sua música "Domingo no parque", faz uma união entre o tradicional e o moderno ao executar uma música com ritmo de samba acompanhado pelo grupo de rock

⁷⁵ Dapieve, citado por QUADRAT Samantha. "El brock y la memoria de los años de plomo en Brasil democrático." IN: JELIN, Elizabeth y LINGONI, Ana (comps.). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid, SIGLO XXI, 2005. Pág.95.

brasileiro, adicionando um efeito elétrico na música sem perder a temática popular. Embaralha-se assim o tradicional e a vanguarda, o regional e o internacional.

Já Caetano apareceu com outra proposta, sua música "Alegria, Alegria", faz uma crítica sobre a conjuntura cultural brasileira da época, pregando o desprendimento. Acompanhado da banda de rock argentina, a canção parte de elementos pop e da cultura de consumo para superar as divisões culturais da época. As imagens estrangeiras se contrapõem as cenas de violência através de uma atitude cotidiana, como observar as notícias dos jornais e caminhar.

As duas canções ficam bem classificadas pelo júri, Caetano Veloso obtêm o quarto lugar e Gilberto Gil o segundo, porém o conservadorismo estético de parte do público apresenta críticas ao movimento. O público estudantil acusa os tropicalistas de não estarem atentos aos avanços da ditadura, mesmo o movimento indo contra a busca de políticas imediatas, levando a tacharem o movimento de alienante.

No ano seguinte, a ação do público foi mais intensa. Durante a apresentação da música "é proibido, proibir" de Caetano Veloso, que retomava as ideias do movimento estudantil francês (o famoso Maio de 1968), o público começou a vaiá-lo, impedindo que o cantor continuasse. Perante tal conservadorismo, Caetano faz um discurso/desabafo criticando a "juventude que quer chegar ao poder" e retira-se da competição, sendo acompanhado de Gilberto Gil que toma a mesma atitude em solidariedade ao amigo.

Os tropicalistas também conseguem um programa na TV Tupi, em outubro de 1968 estreava "Alegria, Alegria" apresentado por Caetano Veloso. O programa se tornou um espaço de divulgação da sua proposta musical, apresentando ao público músicos como Jorge Ben, saindo do samba-rock e entrando em sua fase elétrica, e Jards Macalé. O programa, no entanto, teve curta duração, sendo cancelado devido à prisão do seu apresentador no final desse mesmo ano.

A Tropicália abriu espaço também para uma outra cena roqueira, que estava afastada da mídia. Diferente da Jovem Guarda, esses músicos possuíam um conhecimento musical mais complexo, estando mais ligado à fase final dos Beatles e ao começo do psicodelismo, do que à fase inicial do rock, com suas baladas românticas. Inspirados pelo movimento Hippie e pela contracultura, tal qual o tropicalismo, tais roqueiros buscavam uma vida despojada dos bens materiais, criticando a sociedade de consumo. Para eles o que importava era penetrar em outros climas perceptíveis e atingir novas descobertas sensoriais.

O grupo mais famoso entre esses jovens foi Os Mutantes. Formado por Rita Lee e os irmãos Arnaldo e Sérgio Batista, o grupo será um dos poucos nomes do rock a possuir o respeito da crítica musical. A banda costumava fazer uma ponte entre a música erudita e o cancionário popular a partir de elementos do rock. Apesar de terem feito sua estreia em 1966 - ainda sendo chamado de Os Bruxos - no programa de Ronnie Von, o príncipe da Jovem Guarda, Os Mutantes só conseguem o reconhecimento do público, quando o maestro Rogério Duprat os convida para tocar com Gilberto Gil a música "Domingo no parque" e gravar o disco-manifesto do movimento tropicalismo.

Como dito acima por Jerry Adriani, os jovens realmente estavam na vanguarda, não somente no Brasil, mas no mundo todo. A década de 1960 é conhecida como o momento em que a juventude muda às estruturas, tanto do mundo capitalista quanto do comunista, realizando passeatas, intervenções e lutando por uma melhor qualidade de vida. No Brasil, EUA, Itália, México, Chile, Tchecoslováquia, Alemanha, China, França, em todo mundo os jovens tomam a frente dos movimentos políticos e culturais⁷⁶.

Os jovens brasileiros são uma das linhas de frente da resistência à ditadura militar, além da música eles promovem passeatas, protestos e até mesmo a luta armada para tirar os militares do poder. Mesmo com a UNE posta na ilegalidade, os estudantes a mantêm através de reuniões secretas, assim ela continua sendo um ponto de resistência da juventude e organiza os protestos estudantis. Algumas dessas reuniões foram interceptadas pela polícia, levando à prisão dos participantes.

Com o crescimento cada vez maior da oposição do regime militar, com o seu ápice em 1968 na Passeata dos Cem mil, no Rio de Janeiro, a ditadura promulga no dia 13 de dezembro de 1968 o Ato Institucional nº5 (AI-5), fechando o Congresso por tempo indeterminado e cassando os direitos políticos de seus opositores. A partir dessa atitude do governo, os três movimentos jovens chegam ao fim.

A MPB era a principal voz dentro da mídia contra a ditadura. Como suas músicas criticavam o regime implantado e a situação social no país, transformando-se em bandeiras, seus artistas foram os que mais sofreram com o Ato. Alguns foram presos e exilados, enquanto outros optaram pelo autoexílio. Devido à fama que eles possuíam, os presos não foram mortos ou desapareceram nas prisões, como aconteceu com outros opositores do

⁷⁶ VENTURA, Zuenir. *1968: O ano que não terminou*. São Paulo, Editora Planeta do Brasil, 3ª edição, 2008.

regime. Os festivais televisionados continuaram até o começo da década de 1980, mas sem a força e a mobilização que tiveram no período de explosão da MPB.

Os tropicalistas, mesmo com uma proposta contrária a MPB, foram enquadrados pelos militares como esquerdistas e subversivos. Gil e Caetano foram presos no dia 27 de dezembro de 1968, levados para a Vila Militar, no Rio de Janeiro. Conseguem a liberdade somente no ano seguinte, indo direto para o exílio em Londres.

Os membros da Jovem Guarda não foram presos ou tiveram que fugir, porém seu fim também está ligado ao aumento do poder do Estado. Criticados tanto pela esquerda quanto pela direita, o rock começa a ter uma resistência das pessoas. Como parte de seu sucesso estava ligado ao marketing de seus produtos, o movimento começa a perder força quando é deixado de lado. O rock passa a ser mal visto pelo Estado, a grande parte dos artistas começam a flertar com outros gêneros mais aceitos.

Mesmo sendo a grande época da juventude e possuindo três movimentos musicais ligados a ela, a música brasileira não consegue consolidar nenhum estilo jovem que a represente. As disputas internas entre as identidades jovens para assumir esse lugar e a ação do Estado, que impediu a proliferação desse movimento e afastou alguns artistas do Brasil, foram barreiras para o desenvolvimento de uma música jovem. Curiosamente, quando se dá esse projeto, quase 20 anos depois, na década de 1980, através do rock, a atitude dos jovens será a negação da tropicália e da MPB, afirmando que esses artistas já não cantavam mais a realidade brasileira.

1.6 As aventuras do rock brasileiro no "udigrudi" (1970-1981)

O ano de 1970 começa com uma crise dentro do cenário musical brasileiro, já que algumas das principais vozes que estavam despontando na década anterior se encontravam presas ou exiladas. Além disso, a censura tornou-se mais severa após a aplicação do AI-5, dificultando a execução de certas músicas e artistas nas rádios. Como consequência, as rádios deram prioridades às músicas internacionais, colocando a brasileira em segundo plano.

É interessante notar que essa atitude abriu espaço para dois gêneros musicais norte-americanos criados por grupos marginalizados: a música disco e a black. Ao afastar a questão política do meio musical, a ditadura abriu espaço para que algumas classes alcançassem um lugar de destaque na mídia, mesmo que por um curto espaço de tempo.

A música de raízes negras já estava ganhando força na década anterior com a retomada de certos gêneros musicais pela MPB, porém ainda era composta e executada pelos brancos. Nos anos 1970, o negro aparece com mais força como interprete e autor das suas músicas, com uma influência mais forte da música norte-americana do que das suas "raízes brasileiras". Suas principais influências eram a Soul Music e os artistas da Motown, gêneros que possuíam influência direta do rock e dos estilos que o formaram.

Ligada ao sul dos EUA, a Soul Music era um estilo musical que cantava o cotidiano negro, sendo adotado por diversos movimentos dessa comunidade como símbolo de orgulho e de consciência racial. Destaca-se por ser um estilo forte e abrasador, exigindo do artista atitudes além da música. Optar por adotar o Soul era uma forma de afirmar sua negritude; reafirmar sua identidade através da cor. Esse gênero estava diretamente ligado ao movimento civil dos negros norte-americanos, sendo uma força unificadora, com seus músicos adotando atitudes políticas contra a segregação racial.

A Motown foi uma gravadora norte-americana famosa planejada, dirigida e cujos artistas eram exclusivamente negros. Focavam suas melodias em elementos mais elegantes e dançantes. Seus artistas tocavam músicas elaboradas para atingir um amplo mercado consumidor, levando-os a se tornarem grandes ídolos pop, como Michael Jackson.

No Brasil, essa mistura foi introduzida por Tim Maia a partir da canção "Primavera", lançada no verão de 1970, após seu sucesso surgem diversos artistas na mídia ligados à Black Music brasileira (que unia os músicos de Soul e de Funk) como Gerson King Kombo, Toni Tornado, Banda da Abolição e Banda Black Rio. Esta última trazia arranjadores e instrumentistas experientes, que fundiam elementos da música brasileira com a norte-americana.

Artistas de grande aceitação do público também interagem com esse estilo. Os discos de Roberto Carlos, logo após sua saída da Jovem Guarda⁷⁷, possuíam diversas músicas dentro desse estilo, inclusive "Não vou ficar" escrita por Tim Maia. Já Jorge Ben passa a adotar instrumentos elétricos e começa a desenvolver uma temática negra em suas músicas, que será aperfeiçoada no decorrer da década com o seu contato com os ritmos africanos.

Diferente das canções dos artistas da MPB, cuja mensagem estava diretamente nas letras, a música Black passa seu recado a partir de suas atitudes e do seu estilo, tal qual no

⁷⁷ "O inimitável" (1968), "Roberto Carlos" (1969)

rock. A dança é um dos elementos principais desse grupo e o modo de dançar sincronizado das comunidades negras traz um significado de pertencer a uma identidade definida, outros signos visíveis também possuem esse objetivo. O cabelo com penteado Black Power, as camisas com estampas em destaque, as calças bocas de sino e os cordões prateados retomam a ideia de que a identidade negra é transnacional, não podendo ser limitada aos limites fronteiriços⁷⁸.

O outro estilo musical que também alcançou sucesso nesse período foi a *Disc Music*. A música disco, como também é chamada, aportou no Brasil no final da década de 1970, com o sucesso do grupo As Frenéticas e da novela *Dancing Days*, da TV Globo, porém foi um curto fenômeno, não conseguindo se manter na década seguinte. Vindo da periferia dos EUA e ligada às comunidades negras e gays, a onda disco teve seu apogeu mundial com o filme *Os embalos de sábado à noite*⁷⁹. Esse gênero se destaca pela busca do prazer através de sensações, seja através das drogas ou do corpo. Este último é o mais importante, era por meio da dança que se dava a interação entre os casais. As letras eram deixadas em segundo plano, o importante nesse estilo é o ritmo dançante.

Com a cena brasileira jovem tomada por esses dois ritmos, os roqueiros tinham muita dificuldade em encontrar locais para apreciar seu gênero favorito. Com isso, as poucas bandas que se aventuraram a produzir rock no país ficavam limitadas ao cenário *underground*, onde trocavam experiências entre si e com artistas mais velhos que frequentavam esse meio e não tinham abandonado o rock, como Os Mutantes e Erasmo Carlos. Assim, pode-se dividir o rock brasileiro na década de 1970 em duas vertentes: a que possui uma forte influência do rock internacional, principalmente do chamado *Hard Rock* e do rock progressivo, e o que tenta unir o rock a ritmos brasileiros.

Dentro dessa primeira vertente, encontramos grupos de relativo sucesso como O Terço, Vínama, Made in Brazil e (novamente) Os Mutantes, porém não conseguiam espaço dentro da mídia ou da indústria cultural, o que levou a um desgaste produzido pelo desânimo e o desmanche desses grupos. Apesar de alguns roqueiros adotarem uma ideologia que priorizava a permanência no *underground*, houve a tentativa de realizar expressivos festivais de rock nacional, tentando agregar essas bandas e dar visão ao movimento, mas como diz a citação de Nelson Motta abaixo, a experiência não teve êxito devido ao "trauma" do regime com a música jovem dos anos 1960:

⁷⁸ GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. Editora 34/UCAM, São Paulo/Rio de Janeiro, 2001.

⁷⁹ *Saturday Nigh Fever*, no original (1977).

Fiz o primeiro Hollywood Rock em 1975, no campo do Botafogo [no Rio de Janeiro]. Se tivesse um pingo de maturidade, jamais teria feito. Para montar um festival ao ar livre, na época da ditadura, foi preciso ultrapassar milhares de empecilhos, retirar licenças, pedir dezenas de autorizações. Os militares tinham pavor que os jovens pudessem gritar "abaixo a ditadura" durante o show e que aquilo virasse um comício. Não queriam ajuntamento. E nosso objetivo era exatamente esse: ajuntamento em um festival de rock⁸⁰.

Na segunda linha, houve um sucesso maior do que a corrente anterior, algumas bandas conseguiram produzir discos e ter um espaço (mesmo que pequeno) nas rádios. O rock rural, encabeçado pelos grupos Sá, Rodrix & Guarabira, 14-bis e A Cor do Som, teve curta duração, mas com aceitação tanto da crítica quanto do público.

Os grupos mineiros 14-bis e A Cor do Som foram inspirados pelo “Clube da Esquina”⁸¹, não possuíam músicas próprias, sendo apenas interpretes e muitas vezes fazendo a ligação de artistas que estavam exilados com o público brasileiro ao regravam suas músicas. Sá, Rodrix & Guarabira foi a banda que mais espalhou e influenciou o chamado rock rural. Suas músicas eram bucólicas e falavam da natureza, sem a preocupação de romper com qualquer paradigma político ou moral. Obteve um sucesso comercial, aparecendo em diversas trilhas sonoras das novelas da Rede Globo, porém não chegou a ser considerado um nome de “primeiro escalão” da música brasileira.

Saindo do rock rural, temos 2 conjuntos e 2 cantores de destaque na cena roqueira, unindo a estética do rock com ritmos nacionais. São eles: Novos Baianos, Secos & Molhados, Raul Seixá e Rita Lee. Os dois últimos são considerados os primeiros grandes nomes do rock brasileiro.

A banda Novos Baianos (Baby Consuelo, Pepeu Gomes, Moraes Moreira, Paulinho Boca de Cantor e Galvão) revolucionou a cena musical ao unir diversos ritmos musicais brasileiros (como frevo e samba) as guitarras e sintetizadores, tornando-as mais dançante. Tal qual o Tropicalismo, suas atitudes são mais estéticas do que políticas, bebendo diretamente do movimento hippie.

⁸⁰ Nelson Motta, citado por PICCOLI, Edgar. Op. Cit., 2008, pág46.

⁸¹ Que por sua vez foi inspirado pelos Beatles em sua fase terminal, misturando influências do rock com a música latina. O movimento do começo da década de 1970 teve repercussão internacional com seu primeiro disco, *Clube da Esquina*, de 1972.

Outro grupo que obteve um sucesso meteórico foi o Secos & Molhados (Ney Matogrosso, Gérson Conrad e João Ricardo), que fazia um rock andrógino baseado em performances teatrais, “misturando a latinidade brasileira.. [com] uma postura agressiva em relação aos valores machistas da sociedade”⁸². Apesar da curta duração do grupo (1973-74), consegue impactar bastante a sociedade com as performances do cantor Ney Matogrosso, causando além do impacto estético um impacto moral na sociedade conservadora. O corpo era um objeto de exploração para a banda, notamos isso em suas apresentações através das roupas, pintura corporal e dança.

Raul Seixas foi um dos poucos da cena roqueira a sempre se manter fiel ao seu gênero musical e fazer sucesso até sua morte. Muito influenciado por Elvis Presley, Raul retoma o rock americano da década de 1950 e o une a elementos musicais regionais, como o baião de Luiz Gonzaga, o samba e o candomblé. Aliado ao letrista Paulo Coelho, ataca a sociedade em diversas de suas músicas, tanto o plano político quanto moral. Raul se torna a principal referência da cena roqueira no país, não só como artista, mas também ao produzir alguns roqueiros durante a década de 1970, sendo considerado por alguns o pai do rock nacional, tendo forte influência nas gerações seguintes.

Lembro de viver escutando uma fita-cassete bem tosca que achei na lanchonete do meu pai. Comecei a prestar atenção na letra. Já quase adolescente, escutava muita coisa em inglês, até porque poucas coisas me empolgavam em português. Talvez a música de Raul tenha sido a primeira que eu ouvi e senti aquele baque⁸³.

Enquanto Raul Seixas foi considerado o pai do rock nacional, o papel de mãe ficou com Rita Lee. Membro fundador do grupo Os Mutantes, Rita Lee sai do grupo na década de 1970 devido a divergências com os irmãos Batistas. Com a banda Tutti-Frutti, ela aproveita o mercado aberto pelo grupo Secos & Molhados e se torna uma das principais referências comerciais da música brasileira, tendo seu apogeu no final dessa década e início dos anos 1980 quando sai em carreira solo.

É interessante notar que, mesmo aportando no país na década de 1950 e tendo feito parte de um movimento jovem - a Jovem Guarda - durante a segunda metade da década de 1960, é somente nos anos 1970 que o rock brasileiro "ganha" seus verdadeiros pais. Diferente

⁸² BRANDÃO e Duarte. *Movimentos culturais da juventude*. SP, Moderna, 2004. Pág.106.

⁸³ Pitty, citado por PICCOLI, Edgar. Op. Cit., 2008, pág43.

do que aconteceu anteriormente, Rita Lee e Raul Seixas conseguiram fazer uma música diretamente ligada ao rock com aceitação da crítica e do público.

A segunda metade da década de 1970 é marcada por uma forte recessão econômica e pela pressão de órgãos internacionais contra as práticas autoritárias no país, onde a ditadura militar começa a perder suas forças. Em 1979, é declarada a Anistia Geral, possibilitando o retorno dos exilados políticos.

Todavia, os jovens músicos das décadas de 1960/70 entram na fase adulta e desenvolvem outra mentalidade. Como a nova juventude que estava surgindo na década de 1980 iria se identificar com eles?

Esse distanciamento fez com que o jovem brasileiro da década de 1980 tenha sua formação musical desenvolvida a partir de ritmos internacionais, que serão adaptados e reestruturados para a realidade nacional. Por isso, o rock perde o seu status de cultura imperialista e ganha espaço para ser a principal voz dessa juventude.

Influenciadas pelos movimentos *Punk* e *New Wave*, começam a surgir diversas bandas que fazem uma crítica aberta ao cenário político e moral do país. Formado por uma maioria de jovens brancos vindos da classe-média⁸⁴, esses grupos vão, através de suas músicas, extravasar o que era ser jovem durante o período.

⁸⁴ Apenas dois negros conseguem um destaque maior nesse movimento: Renato "Negrete", baixista da banda Legião Urbana que só participa até o quarto disco (1987) e Clemente da banda Inocentes.

CAPÍTULO II

“Agora, nós vamos invadir sua praia”.

2.1 A política e cultura jovem brasileira na década de 1980.

A década de 1980 é um momento único de transição política na história brasileira. Nessa época o país, que recebeu de volta os exilados políticos, graças a Anistia de 1979, retoma a lentos passos o espaço de participação da sociedade na política. Tal retomada muitas vezes entra em choque com o planejamento dos militares, criando uma disputa na qual haverá avanços políticos e retrocessos.

O primeiro caso se dá nas eleições diretas para governadores, em 1982, mas que não ocorriam desde 1965, onde a oposição elege 10 governadores em estados importantes, como Rio de Janeiro, São Paulo e Minas Gerais. Logo depois, em 1984, é realizado um dos maiores movimentos civis do Brasil, as "Diretas já", que exigia eleições diretas para presidente através da emenda Dante de Oliveira⁸⁵. Mesmo com sua derrota, o descontentamento da sociedade civil com o regime militar passa a ser notório. Com a vitória de Tancredo Neves nas eleições presidenciais de 1985, os militares saem do poder, abrindo espaço para que um governo civil implante uma nova constituição (1988), retomando o regime democrático.

Apesar desses avanços algumas instituições do governo militar ainda estão atuantes na sociedade, com o objetivo de retardar essa transição, como os órgãos de censura. Mesmo sendo mais branda que as das duas décadas anteriores, a censura ainda tinha uma atuação significativa no Brasil, principalmente em relação às músicas. Veremos mais a frente que a censura priorizou a questão moral, impedindo que algumas músicas e discos dos artistas jovens fossem lançados como era previsto ou executadas em rádios.

Os jovens não ficam alheios a tais mudanças, eles criam uma forma própria de resposta, que durante muito tempo será criticada e vista como "alienada", por não se organizar em um "movimento" ⁸⁶. Ao analisarmos a atuação política da juventude brasileira na década

⁸⁵ Será feita uma análise mais profunda desse movimento à frente, visto a importância da música "Inútil", rock da banda Ultraje a Rigor, para esse movimento.

⁸⁶ GROPPPO, Luís Antonio. *O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil: a participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil e os anos 80*. Dissertação de Mestrado em Sociologia apresentada no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1996, 312 p.

de 1980, não podemos cair no erro que nos alerta Ruth Cardoso e Helena Sampaio, e esperarmos uma atitude e organização tal qual a juventude de 1960⁸⁷. Esses jovens possuíam vivências e questionamentos diferentes, gerando uma nova relação com a sociedade e novas formas de interferência política. Afinal, devemos lembrar que somos reflexos da essência de nosso tempo.

....estávamos vivendo o começo da abertura política, então o natural, e éramos muito cobrados por isso, era que montássemos textos dos caras que ficaram proibidos, caso do Vianinha (Oduvaldo Vianna Filho) e Paulo Pontes. Só que eles foram tão objetivos com relação a seu tempo que não diziam nada à nossa geração.⁸⁸

Mas afinal, quem eram esses jovens? Os "filhos da revolução" ⁸⁹ possuem essa alcunha, pois nasceram pós-golpe de 1964, não vivendo o período democrático. A lembrança dos "anos de chumbo" dessa juventude vinha da infância, onde não havia noção da repressão militar a seus opositores e o país vivia num clima ufanista.

Eu era muito pequeno e não me davam tanta informações. Certa vez um tio meu se escondeu lá em casa com um radioamador. Eu fiquei vidrado no radioamador! Não tinha noção de quantas mortes estavam acontecendo. O colégio segurava informação, era a época do milagre brasileiro, do Médici e os álbuns de figurinhas tinham sempre aquela lavagem cerebral da exaltação à bandeira, dos símbolos nacionais, da pátria, ou até mesmo do exército. Por isso eu sempre preferi os álbuns de futebol⁹⁰.

⁸⁷ CARDOSO, Ruth e SAMPAIO, Helena. *Op. Cit.* Pág.24.

⁸⁸ Maria Padilha, atriz, integrante do grupo teatral Pessoal do despertar, sobre a escolha da peça O despertar da primavera de Frank Wedekind, citado por BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira nos anos 80*. RJ, Record, 2004. Pág.41.

⁸⁹ Nome tirado de uma música da banda Legião Urbana ("Geração coca-cola")

⁹⁰ Rodrigo Santos, baixista da banda Barão Vermelho, citado por ROCHEDO, Aline do Carmo. *OP.* Cit. Pág.35

Por estarem vivendo um momento de abertura política, essa geração passa a ser cobrada por uma forte atuação política, tal qual a geração de 1960. Muitos jovens se negam a aceitar esse papel de portador das esperanças e utopias. Muitos, por não viverem num modelo democrático, não confiam em partidos e organizações políticas, também não acreditam que a redemocratização acabará com todos os problemas políticos e sociais. A fala do personagem de Luiz Fernando Guimarães, na peça "Trata-me Leão", do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone, reflete a negação desse grupo de jovens sobre esse momento: "Não me mande ir à luta que eu não gosto. Tá legal? Vá à luta você" ⁹¹.

Partindo dessa negação, parte dos jovens da década de 1980 começa a desenvolver um novo tipo de cultura que ganha força no período. Abre-se espaço para a discussão de novos temas apresentados por esses jovens e que durante muito tempo foram considerados tabus, tanto pela direita quanto pela esquerda, como nos lembra Nelson Motta:

A MPB, a geração mais tradicional, dizia que a garotada dos anos 1980 foi criada sob a ditadura, não pôde ouvir nada, não viu determinados filmes, não leu alguns livros e matérias nos jornais. Foi criada na alienação. Engano total! Porque essa juventude veio com muito mais fúria e informadíssima. Tanto que Cazusa e Renato Russo foram os primeiros a tocar em dois temas-tabus para a esquerda e para a direita: sexo e drogas⁹².

Durante a década de 1980 o jovem passa a ter uma influência no cenário cultural como nunca antes tivera. Há dois fatores essenciais para entendermos a pequena força da cultura jovem brasileira. O primeiro, como visto no capítulo anterior, foi que não tinha existido um grupo que representasse a cultura jovem em si; haviam diversas identidades jovens que entravam em choque, impedindo que alguma se sobressaísse como sua representante. O segundo foi que o jovem não era visto como um consumidor em potencial, levando à indústria cultural a não focar seus investimentos nesse grupo social. Para Okky de Souza, jornalista e crítico musical, que participou de revistas ligadas à música jovem, como a *Pop*, na década de 1970, e a *Somtrês*, na década de 1980, essa falta de visão da juventude como importante nicho

⁹¹ BRYAN, Guilherme. Op. Cit. Pág.22.

⁹² Nelson Motta, compositor e jornalista, citado por PICCOLI, Edgar. *OP. Cit.* Pág.79.

comercial impediu à consolidação de publicações voltadas para a juventude, que não conseguiam se sustentar apenas com suas vendas⁹³.

O jovem na década de 1980 altera esses conceitos. Junto com a música, há a divulgação em larga escala de todo um movimento cultural realizado por e pensado para os jovens, em várias mídias: cinema, artes plásticas, grafite, música, jornais, livros, artes visuais etc. Um fotógrafo jovem produz a capa de um disco de uma banda de rock jovem, que por sua vez é analisada por um jornalista jovem e utilizada num filme sobre a juventude. Fecha-se um ciclo onde as atividades de produção, divulgação, análise e consumo são realizadas pelos jovens, que se mostram um forte nicho consumidor e produtor de cultura.

Um dos movimentos iniciais do processo de consolidação da cultura jovem na década de 1980 foi o teatro, através do grupo Asdrúbal Trouxe o Trombone. O grupo era composto por jovens artistas - como Luiz Fernando Guimarães, Regina Casé e Evandro Mesquita - e começou a fazer sucesso no final da década de 1970 com a peça *Trata-me Leão*. Esses jovens apostam numa nova linguagem teatral, deixando de lado a politização e discutindo assuntos de seus cotidianos, priorizando uma linguagem mais coloquial e urbana. "Tinha mais clima de show do que de teatro... Era peça de teatro, mas tinha energia não comportada, rock'n'roll, até de falar!"⁹⁴. Tal linguagem, urbana e descompromissada, será essencial para o sucesso da banda Blitz, em 1982, e, posteriormente, as outras bandas cariocas.

Por adotar essa linguagem o rock passa a ser o centro dessa cultura, que expande e transforma o jovem no principal produtor e receptor de cultura no período, criando diversos estilos próprios. "Nós, da Turma [grupo de jovens punks de Brasília], que criávamos nossas roupas, cortávamos nossos próprios cabelos, fazíamos broches e camisetas"⁹⁵.

O cinema brasileiro foca também nesses jovens, realizando filmes onde os jovens são protagonistas e buscam seus sonhos, a partir de uma trilha musical embalada pelas bandas de sucesso da época, que também faziam participação.⁹⁶ Apesar dos diretores já não serem jovens, Antônio Calmon já tinha 36 anos quando lançou *Menino do Rio* (1981) e Lael

⁹³ ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo, DBA Dórea Books and Art, 2002. Pág.1113.

⁹⁴ Evandro Mesquita, citado por BRYAN, Guilherme. Op. Cit. Pág.23.

⁹⁵ Ana Galbinski, citada por MARCHETTI, Paulo. *O diário da turma 1976-1986: a história do rock de Brasília*. Brasília: Pedra na Mão, 2013, 2º edição. Pág.23.

⁹⁶ Como *Bete Balanço*(1984) e *Rock Estrela*(1985)

Rodrigues tinha 33 quando lançou *Bete Balanço* (1984), os atores e a trilha sonora era composta basicamente por jovens, levando suas culturas e referências para as produções.

A abertura política também abriu espaço para gêneros artistas marginalizados, como o grafite, que em São Paulo e no Rio de Janeiro atinge seu auge, e um novo tipo de humor. O humor de costumes, um tipo de comédia baseada em questões cotidianas é repaginado a partir de uma visão jovem. Nas músicas do rock carioca, veremos nitidamente esse tipo de humor, algumas bandas a utilizam tanto para fazer uma crítica política, dos costumes ou até mesmo para ilustrar uma situação do seu dia-a-dia. No meio jornalístico há três publicações que alcançam sucesso através desse tipo de humor.

A primeira foi a revista *Chiclete com Banana*, lançada em outubro de 1985 pela Circo Editorial, a revista em quadrinhos trazia diversos personagens dos cartunistas Angeli, Glauco, Laerte entre outros. Com a advertência de conter "cenas de sexo, drogas e rock'n'roll"⁹⁷, a revista vai se caracterizar por um humor anárquico através da linguagem dos quadrinhos, lembrando o de Robert Crump⁹⁸. Logo no primeiro editorial Angeli já expõe o tipo de humor que a revista seguirá:

Não vamos encher o seu saco narrando as desventuras do desenhista nacional contra um bando de patos afeminados e não assumidos...nem vamos achar que humor é coisa tão importante a ponto de derrubar o governo da Cisjordânia, se é que lá tem um governo. Queremos com esse gibi - ou seria revista? - apenas beliscar a bunda do ser humano para ver se a besta acorda⁹⁹.

As outras duas apostam na mesma forma de humor, notícias inventadas. O Casseta Popular e o Planeta Diário foram periódicos criados a princípio como pequenos jornais, sendo o primeiro vendido em bares, faculdades e na praia pelos próprios jornalistas. A criação de manchetes anárquicas e absurdas, associada a um linguajar coloquial, ajudaram no sucesso dessas publicações, que muitas vezes contribuía entre si. Os dois grupos se lançam juntos na televisão, primeiro através do especial Vandergleysson Show, em 1987, na TV Bandeirantes e

⁹⁷ BRYAN, Guilherme. Op. Cit. Pág.311.

⁹⁸ Robert Crumb é um escritor de quadrinhos norte-americano, considerado um dos pais do movimento quadrinista *underground*, na década de 1960.

⁹⁹ Angeli, citado por BRYAN, Guilherme. Ibidem. Pág.311.

posteriormente trabalhando como redatores do programa TV Pirata, que tinha entre seus atores membros do Asdrúbal Trouxe o Trombone. A influência dessas publicações era tamanha que em 1988 lançaram a campanha de prefeito do Macaco Tião, do zoológico do Rio de Janeiro.¹⁰⁰ Como a votação ainda era por cédula, os eleitores entraram na brincadeira e Tião alcançou o terceiro lugar nessas eleições.

Sua relação com a política será diferente, eles se viam cansados da antiga forma que se fazia política e apostam nessa nova forma, a partir do absurdo. Tal visão os levou a entrar em confronto com a esquerda tradicional. Em julho de 1985 Claudio Paiva, um dos criadores do Planeta Diário e que já havia passado pelo Pasquim, criticou a visão da primeira geração desse jornal, declarando que o trabalho de Henfil "tem bons inserts, mas quando faz panfletagem, é um lixo"¹⁰¹. Isso gerou uma discussão nos meios de comunicação, com Henfil acusando o grupo de apelar para o besteiro e piadas preconceituosas no jornal O Globo¹⁰².

A partir do sucesso do Rock in Rio, a televisão abre espaço para a produção de programas voltados para os jovens. Entre 1985 e 1988 ela exibirá o programa Armação Ilimitada, um programa que usa uma linguagem jovem através da referência de quadrinhos e filmes de ação e possuíam um ritmo de videoclipe. Seus atores faziam sucesso como "a geração saúde", ligada ao surfe. A série mostrava as aventuras de dois amigos, Juba (Kadu Moliterno) e Lula (André De Biase), que participavam desde atividades esportivas a trabalhos de dublês e formavam um triângulo amoroso com Zelda Scott (Andrea Beltrão). A Globo também apostou em programas musicais como Mixto Quente, onde mostrava shows das bandas do BRock na praia da Macumba e do Pepino, no Rio de Janeiro, durante o mês de janeiro de 1986.

O rock acaba sendo a principal ligação entre essa cultura, devido à questão da atitude, o gênero acaba se impondo como o representante cultural principal dessa geração. Não podemos pensar que, devido a isso, não houve o desenvolvimento de outros gêneros musicais. O movimento Hip-hop em São Paulo também surge nesse período, lançando seu primeiro disco, a coletânea *Cultura de Rua*, em 1988, pelo selo Eldorado. É curioso notar que, mesmo sendo gêneros musicais distintos, o Hip-hop consegue gravar esse disco graças ao rock. Esse

¹⁰⁰ DAPIEVE, Arthur (org.). *Antologia do Casseta Popular*. Rio de Janeiro, Ed. Desiderata, 2008. Págs. 85-97

¹⁰¹ Claudio Paiva, citado por BRYAN, Guilherme. Op. Cit. Pág.306.

¹⁰² BRYAN, Guilherme. Ibidem. Pág.306.

disco foi produzido por Dudu Marote, Nasi, André Jung e Akira S, os três últimos são roqueiros - Nasi e Jung da banda Ira! e Akira S da banda Akira S & as garotas que erraram. Essa troca de experiência entre os músicos ajudou a abrir os caminhos para que o movimento Hip-hop conseguisse lançar um LP.

Outras formas de cultura também conseguiram ganhar espaço: livros, artes plástica, moda, esportes, etc. Por isso não devemos analisar as bandas jovens sem passar por esse contexto. A mudança no discurso e no jeito como eles se relacionavam com a política estava disperso entre os jovens no período; vários apresentavam essa questionamento, proporcionando uma maior interação entre eles.

Bourdieu¹⁰³ nos diz que a autonomização de um campo de produção cultural requer um quadro de profissionais envolvidos com esses trabalhos artísticos (tanto para divulgação quanto para a produção). Devemos analisar esse quadro junto da ampliação e diversificação das instâncias de consagração e legitimidade desses bens culturais (da crítica a outras formas culturais que a justifiquem) e a constituição de um público consumidor amplo e diversificado.

Creio que o rock consegue se impor nessa sociedade, consolidando um movimento roqueiro nacional, que será a principal representação musical jovem no período, graças à essa expansão dessa nova cultura jovem. Como vimos no capítulo anterior, na década de 1960 há uma forte divisão entre as culturas jovens, que muitas vezes dificultou a troca de experiências entre elas, e na década de 1970 a cultura jovem era marginalizada, o rock encontrou barreiras para se consolidar no Brasil, já em 1980 há outro cenário, onde ocorrem intensas trocas entre os diversos ramos da cultura jovem. Logo, tais culturas ou influenciaram diretamente as bandas (caso dos grupos de teatro) ou ganham uma maior visibilidade graças ao sucesso das bandas, principalmente após o Rock in Rio (a partir de 1985 temos o *boom* na mídia dessa cultura jovem). Assim, tanto a divulgação quanto a produção do rock jovem nesse período passará por outros ramos culturais (teatro, cinema e quadrinhos, por exemplo), do mesmo jeito que tais ramos terão suas divulgações e produções ligadas ao rock, ampliando e diversificando tanto o público consumidor como as instâncias de consagração e legitimação.

¹⁰³ MAGI, Érica Ribeiro. Op. Cit. Pág.26.

2.2 Brock, “aquela coisa marota, malandra, sem-vergonha, cafajeste”.

Quando estudamos sobre o rock brasileiro dos anos 1980 devemos ter alguns cuidados. Um dos estudiosos sobre o tema é o jornalista Arthur Dapieve, que participou do período ativamente como jornalista e crítico musical, que defende a divisão do BRock em duas vertentes, que não se misturavam muito: Uma mais cômica que aproveitou o espaço aberto pelo abrandamento da censura para falar sobre sexo, drogas e fazer piadas, e outra que foca mais a questão política, estando as bandas ligadas ao movimento punk¹⁰⁴.

Aqui há dois pontos que devemos ficar atentos. O primeiro é que, mesmo havendo algumas rixas internas e preconceitos entre os grupos, há uma troca de influências, informações e ajuda entre as bandas do BRock. Herbertt Vianna, da banda Os Paralamas do Sucesso, que está ligada ao primeiro caso, será responsável pela divulgação das bandas Legião Urbana e Plebe Rude, que estavam no segundo caso - grava uma música, "Química", da primeira banda no seu LP de estreia e produz o disco da segunda - no principal centro divulgador do rock, o Rio de Janeiro. Há também casos de bandas, como os Titãs, que começam em um grupo e logo depois migram para o segundo grupo ou de músicos como Edgard Scandurra, que tocou ao mesmo tempo nas bandas Ultraje a Rigor e Ira!, que são classificadas por Dapieve em situações distintas.

O segundo ponto é que num ambiente onde há diversos grupos jovens diferentes e há uma troca de influência entre eles, fica complicado traçar uma linha que separe completamente as bandas. Até mesmo se nos delimitarmos as principais bandas que alcançaram grande sucesso no período, tal qual fez Dapieve, encontramos casos de artistas que se utilizam da linguagem cômica para falar diretamente sobre política. O grupo Ultraje a Rigor, citada pelo jornalista como pertencente à primeira situação, é um caso de banda que não foi tão influenciada pelo punk, mas que possui uma intensa conotação política em suas letras, afinal, sua música "Inútil" torna-se um dos hinos do movimento “Diretas Já” e está envolvida num o folclore político brasileiro, que será analisado mais à frente. Mesmo quando a banda fala sobre sexo (o que já por si só, já é uma questão política), tema de seu segundo disco, há uma crítica à desigualdade social e à censura ainda promovida pelo governo¹⁰⁵. Tal

¹⁰⁴ Arthur Dapieve em NAVES, Santuza Cambraia, COELHO, Frederico Oliveira, & BACAL, Tatiana. *Entrevistas — a MPB em questão*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2006. Pág.466.

¹⁰⁵ Para uma análise melhor ver AFONSO, Luís Felipe Fernandes. *"Nós vamos invadir sua praia": Representações da juventude brasileira através do Rock*. Rio de Janeiro, Editora Multifoco, 2014.

qual foi dito sobre a juventude, não podemos ver as bandas como grupos unificados a partir do subgênero do rock que resolveram seguir, mas como elementos que estão trocando experiências, todavia ao mesmo tempo também geram disputas entre si.

Devido à dificuldade de trabalhar o imenso universo de bandas que surgiram na década de 1980, nesse trabalho eu me dedicarei à análise de algumas bandas que fizeram considerável sucesso no período. Minha ideia é trabalhar com essas bandas como representantes da maior parte do pensamento da juventude dessa época, visto seu sucesso com o público jovem.

Vou seguir a proposta por Júlio Ribeiro, que divide o BRock em dois momentos, a primeira metade da década de 1980 e a segunda metade, tendo o Rock in Rio, em janeiro de 1985, como símbolo dessa divisão¹⁰⁶, e readaptá-la para os anos que irei trabalhar. Dividirei assim a minha análise em 1982-1984, os anos de surgimento do BRock, onde as bandas, mesmo as de grande sucesso, ainda são amadoras e o rock ainda é deixado de lado pela grande mídia, e 1985-1989, onde as bandas buscam uma maior profissionalização e expandem seu horizonte musical, ao dialogar com outros gêneros e realizar show internacionais. Por isso, tratarei agora dos primeiros anos do BRock, mostrando a nova relação que a juventude brasileira tinha com o rock.

Como dito no primeiro capítulo, o rock está diretamente ligado à ideia de juventude. Através do lazer a música se transforma num meio de interação entre os jovens, onde há uma troca de experiências e cria uma interação a partir de gostos em comum. Segundo Abramo, é a partir do "estilo" que os jovens desenvolvem um conjunto de traços com o objetivo de se ordenar, a partir de uma diferenciação com outros grupos, tais escolhas são feitas de forma intencional.¹⁰⁷ O rock também é um meio de interferência nos espaços públicos e privados pelos jovens, através de festas e shows musicais ou do atrito gerado entre as culturas jovens e as normas e as instituições do mundo adulto, além de ser uma forma de o jovem fugir do tédio e, em alguns casos, da sensação de isolamento.

Alguns jovens passam a se dividir em grupos, tendo a música como objeto de interação e união entre eles. Nesses grupos, os jovens trocavam experiências e encontram uma

¹⁰⁶ RIBEIRO, Júlio Naves. *De lugar nenhum a Bora Bora: identidades e fronteiras simbólicas nas narrativas do "rock brasileiro dos anos 80"*. Dissertação de Mestrado em Antropologia apresentada no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005, 173 p.

¹⁰⁷ ABRAMO, Helena Wendel. *Op. Cit.*, pág.87.

sensação de proteção e acolhimento, afinal, estavam juntos de outras pessoas que pensavam como ele e tinham problemas parecidos, diferentes dos seus pais. Um dos casos de grupos de amigos mais conhecido é a chamada "Turma" de Brasília, de onde surgiram as bandas que vamos analisar dessa cidade.

A "Turma", cujos membros ainda frequentavam o ensino médio, e parte se conhecia desde a infância, era um grupo extremamente fechado; novos membros precisavam ter uma aprovação de parte da Turma para entrar no grupo. Até mesmo os relacionamentos tinham que ter a aprovação dos membros.

...Sempre que aparecia uma menina na área, normalmente, era rejeitada pelas meninas que dominavam a hierarquia... Um dia resolvi conversar com elas [duas meninas que estavam tentando entrar na Turma] no Giraffa's do Lago Sul, e fiquei interessado na menina alta, mas como não teria a aprovação do resto do pessoal, deixei pra lá, mas era assim mesmo, extremamente segregado¹⁰⁸.

Outro fator essencial para entendermos o fascínio dos jovens pelo rock é sua atitude. Mais que um gênero musical, o rock produz uma atitude de ruptura às instituições e de imposição no espaço onde atua, na qual o jovem se identificava e utilizava para conseguir seu lugar na sociedade. Das danças as roupas, passando pela própria música, a atitude roqueira se apresenta como a principal expressão da juventude, como nos demonstra Cazuzá:

O rock é a ideia da eterna juventude. Quando descobri o rock, descobri também que podia desbundar. O rock foi a maneira de me impor às pessoas sem ser o 'gauche' - por que de repente virou moda ser louco. Eu estudava num colégio de padres onde, de repente, eu era a escória. Então quando descobri o rock, descobri minha tribo: ali eu ia ser aceito! E rock para mim não é só música, é atitude mesmo, é o novo!...É a vingança dos escravos. É porque não é pra ser ouvido, é para ser dançado, é uma coisa tribal¹⁰⁹.

Nesse primeiro momento (1982-1984), as bandas surgiam apenas como meio de diversão; não havia uma visão dos jovens de viver da música, apenas a vontade de se

¹⁰⁸ Phillipe Seabre, citado por MARCHETTI, Paulo. *Op. Cit.* Pág. 30

¹⁰⁹ Cazuzá, citado por Araújo, Lucinha. *Cazuzá: Só as mães são felizes*. São Paulo, SP, Ed. Globo, 1997. Pág 361.

expressar ou como forma de lazer. Seguindo a ideia pregada pelo punk, onde não é necessário saber tocar bem um instrumento - e, em alguns casos, nem ao menos saber tocar - para formar uma banda, diversos jovens começaram a se reunir e ensaiar, formando seus próprios grupos. Assim, se reuniam em pequenos shows abertos, onde o público eram seus amigos. Na palavra de Roger:

Mas o mais interessante é que não estávamos nem tentando, o que talvez explique a qualidade do que fizemos. [...] E essa [a fama] era a última coisa em que pensávamos. Era uma possibilidade tão distante que nem nos preocupávamos com ela. Queríamos tocar e aproveitar a liberdade conquistada de dizer coisas que por vinte anos não podiam ser pensadas. Compor rocks em português já era um tabu, mas queríamos que o público nos entendesse. Por público entenda-se a lotação de um barzinho ou os amigos mais chegados. A coisa era tosca, mas era espontânea e prazerosa. [...] A bem da verdade, a música dos anos 80 foi uma dessas coisas de inconsciente coletivo: a maioria de nós, inicialmente, nem sabia que havia um movimento ou um estilo se formando¹¹⁰.

A nova realidade político-social, proporcionada pela Abertura, associada com uma maneira de pensar inédita da juventude brasileira na década de 1980, que produzia uma nova forma de intervenção cultural, fez com que se desenvolvesse um novo rock brasileiro, diferente de tudo o que se havia feito antes. Mesmo sem o objetivo de viverem apenas de música, as bandas não buscavam a marginalização da década de 1970. Havia uma necessidade de o jovem interagir com diversos grupos sociais, "estávamos cansado de ser underground. Queríamos chegar no subúrbio, na empregada, na filha da madame..."¹¹¹

Tal atitude fez com que alguns críticos, ainda ligados com a ideia nacionalista de que o rock representava um imperialismo cultural, associassem as novas bandas que estavam surgindo à Jovem Guarda, com o objetivo de desqualificá-las. Ao analisar as novas bandas da década de 1980, José Nêumanne Pinto, crítico musical, defende que "essa nova onda

¹¹⁰ Roger Moreira, vocalista da banda Ultraje a Rigor, em ANAZ, Silvio. *Pop Brasileiro dos Anos 80*. Mackenzie, 1º edição, 2006. Págs. 9-10

¹¹¹ Evandro Mesquita, em BRYAN, Guilherme. *Ibidem*. Pág.112.

representa uma safra de equívocos. O rock tupiniquim não veio para ficar. É apenas uma jogada mercadológica. Como foi a Jovem Guarda"¹¹².

O erro de Pinto foi não levar em conta e fechar os olhos a algo que outros críticos começaram a enxergar. Segundo Antônio Carlos Miguel "Seria o rock o som da Nova República?... a resposta é afirmativa" ¹¹³. O surgimento de uma Nova República no Brasil exigia a cara renovada da juventude, abrindo espaço para o BRock consolidar o rock brasileiro, mostrando que ele havia sim vindo para ficar.

Para o jovem se impor, é necessário que ele negue a geração anterior, como forma de legitimar o seu modo de pensar e ganhar espaço na sociedade. Para o BRock se impor, foi necessário que a MPB fosse deslegitimada pela juventude da década de 1980. No meio jornalístico Dapieve defende que "era por uma questão meio ideológica escrever sobre o rock... aquela geração se via senão como revolucionária, mas vinha contra a MPB estabelecida... era necessário fazer uma cisão" ¹¹⁴. Entre os músicos a visão também era de se afastar da MPB, para Leoni "já havia MPB demais; e, que quando adolescente, são as diferenças que denotam sua identidade. Rejeitamos muito a música brasileira para firmar nossa própria cara" ¹¹⁵. Mesmo artistas ligados a MPB tentaram se aproximar desses jovens através de regravações ¹¹⁶ ou através de homenagens ¹¹⁷, os jovens não queriam uma aproximação com tais artistas.

"Somos o anticabecismo, não quero ser um par de Caetano, não temos nada a ver com esse povo. Éramos simpáticos a qualquer coisa que se aproximasse do rock, nos víamos como aliados batalhando pela mesma causa. Era outro conceito, mais próximo da Jovem Guarda. Se a Jovem Guarda não fosse tão *naif*, se fosse mais contestatória, talvez pudesse estar na nossa turma"¹¹⁸.

¹¹² Pinto, José Nêumane, *Jornal do Brasil*, 25 de outubro de 1983.

¹¹³ Antônio Carlos Miguel, *Jornal do Brasil*, 3 de junho de 1985.

¹¹⁴ Arthur Dapieve, citado por MAGI, Érica Ribeiro. Op. Cit. Págs.159-160.

¹¹⁵ Leoni, citado por ALEXANDRE, Ricardo. Op. Cit. Pág.180.

¹¹⁶ Caetano tocou a música "Todo amor que houver nessa vida", durante a turnê do disco *Uns e Ney* Matogrosso a canção "Pro dia nascer feliz" em seu disco *Pois é*, ambas da banda Barão Vermelho e em 1983.

¹¹⁷ Gilberto Gil gravou a música "Roque Santeiro, o rock", onde ele elogia diversos artistas jovens da geração 1980 que deram visibilidade ao rock nacional, no disco *Dia Dorim Noite Neon* de 1985.

¹¹⁸ Dinho Ouro Preto, em ANAZ, Silvio. Op. Cit. Pág.49

Para esses jovens, a MPB era algo velho e ultrapassado, que não conseguia se comunicar com eles e nem com a atual realidade brasileira. A maioria dos artistas já estava próximos dos 40 anos, por isso tinham outras questões pelas quais cantar, afastando-os dos questionamentos da juventude. Outro fator foi que, vivendo em outra sociedade, os temas cantados por esses mesmos artistas na década de 1960, quando eram a juventude da época, são repudiados pela geração 1980, que possui outra forma de pensar e interagir na sociedade.

Faltava humor, vibração, realidade urbana da juventude na música popular brasileira e aí começamos a escrever... O Milton Nascimento, a mulher o manda embora e ele fala assim: 'Fez-se noite em meu viver'. Se ela me manda embora, digo: 'Vou enfiar uma porrada na sua cara e depois, se ainda vacilar, dou mais umazinha...' ¹¹⁹

Esse distanciamento fez com que o jovem brasileiro da década de 1980 tenha sua formação musical desenvolvida a partir de ritmos internacionais, que serão adaptados e reestruturados para a realidade nacional. Por isso, o rock perde o seu status de cultura imperialista e ganha espaço para ser a principal voz dessa juventude.

2.3 "O que vocês esperam de quem nasceu ouvindo Stones, Beatles, Dylan e Caetano cantando em inglês?": As influências externas

O Brock vai beber diretamente de dois movimentos musicais originários dos EUA e Inglaterra: o Punk e a *New Wave*. Esses ritmos vão marcar a atitude nas músicas dessas bandas, diferenciando-as do que havia sido feito de rock no país anteriormente. Ambos os gêneros adotam uma simplicidade musical e referências diretas à cultura pop e a realidade urbana, proporcionando uma aceitação mais ampla da juventude estudada ¹²⁰.

Desses dois estilos, o punk é, provavelmente, o que mais se sobressaiu, além de ser a influência mais lembrada entre essas bandas ¹²¹. Sendo uma reação à preciosidade técnica do

¹¹⁹ Léo Jaime, em BRYAN, Guilherme. *Ibidem*. Pág.102.

¹²⁰ Deve-se lembrar que estamos trabalhando com a juventude urbana das grandes cidades e da classe-média brasileira.

¹²¹ Na bibliografia analisada para essa dissertação, o punk ou era o único gênero analisado (ver ABRAMO, MARCHETTI, QUADRAT e MAGI, por exemplo) ou que ganhava um destaque maior (ver BRYAN, PICCOLI, FRANÇA e DAPIEVE, por exemplo). É curioso notar que os títulos mais

rock progressivo, a música punk se caracteriza por melodias simples e letras agressivas, criticando a situação política, econômica e social do mundo. Seu ápice mundial foi no final da década de 1970 na Inglaterra, tocada por jovens das classes operárias que sofriam com a falta de empregos.

A ideia do Punk é que, sendo uma arte crua, ela atingiria mais facilmente as emoções. Pregando uma atitude política extremamente revolucionária, adota o lema “faça você mesmo”¹²², defendendo que todo qualquer ato deve ser feito de maneira que rompa completamente com o *status quo*.

Há certo envolvimento de alguns desses grupos com movimentos políticos. No ABC, por exemplo, há grupos que apoiam os sindicalistas, por conviverem no mesmo ambiente de trabalho e se aliam ao PT. Em alguns a identidade do trabalho e de pertencer a grupos de explorados chega a ser mais forte do que a de pertencer à classe jovem¹²³, o que leva a conflitos quando essa vertente do punk encontrava a que se ligavam por pertencerem ao universo jovem.

As letras das bandas punks, principalmente as paulistas, insistem nas denúncias de exploração das classes trabalhadoras, nos jovens desempregados, na situação de miséria do seu meio, no vazio existencial e na repressão policial. Fazem questão de afirmar que vivem no subúrbio e lembrar a hierarquia social. Para eles a denúncia do que não deveria estar acontecendo era primordial. Constituído em sua maioria por jovens trabalhadores, a juventude punk paulista sente de maneira mais potente a crise do futuro; questionando se seria possível um futuro melhor e a possibilidade de ter esperança, apesar de todas as mazelas no mundo.

Esses temas apareciam, pois o país passava por um momento de grave crise econômica e possuía um alto índice de desemprego, sendo esses jovens pertencentes as classes trabalhadoras, acabam sendo afetados diretamente por essa crise. Durante a década de 1970, o setor terciário da economia passou a investir no emprego de jovens e mulheres, baseado no modelo de crescimento pregado pelo Milagre Econômico dos militares, no qual associavam o

voltados a uma análise acadêmica sobre o BRock tendem a deixar a *New Wave* de lado, mesmo este sendo o estilo que abriu as portas desse rock para as gravadoras.

¹²² *Do it yourself* no original

¹²³ BRYAN, Guilherme. Op. Cit. Pág.154.

crescimento de empregos nas áreas urbanas com arrocho salarial.¹²⁴ Com a crise desse plano econômico, a juventude foi o principal grupo afetado pelo desemprego.

Surge um sentimento de revolta e insatisfação entre alguns jovens que encontram no movimento punk uma forma de atuar na sociedade, que fornecia "ao mesmo tempo uma identidade singular e uma forma de expressar a sua insatisfação" ¹²⁵. Nas letras punks é onde notamos a angústia de ser jovem num ambiente onde existia a exclusão social ou as mazelas do tédio dentro das grandes cidades, retrato das crises da década de 1980, são nesses grupos que também encontraremos o questionamento das cobranças feitas a eles de serem os portadores da esperança e da utopia trazidas pela Nova República. Afinal, eles viam-se como os excluídos dessa sociedade, como poderiam desenvolver uma ideia de esperança?

Mais do que um tipo de música o punk é adotado como um estilo de vida, tendo uma vestimenta e relações sociais próprias. Ao adota-lo o jovem se vê fazendo parte de uma comunidade, cujos membros criam uma identidade de grupo fechado e muitas vezes hostil aos não-membros. É nesse processo que se formam as gangues, que serviam tanto como uma forma de defesa quanto de ataque, gerando um sentimento de apropriação territorial e de solidariedade interna.

Será através da estética e da atitude que os punks vão chocar a sociedade, tal gesto era ideológico, para eles era a sociedade que produzia sua própria podridão, mas tinha nojo de encara-la. As roupas rasgadas e os símbolos utilizados por esses jovens eram uma forma de crítica social, através da denuncia das desigualdades. Até mesmo a criação de uma imagem preconceituosa gerado por quem os via era um objetivo de suas vestimentas.

Ser Punk é ter uma nova atitude frente ao mundo. O punk usa roupas rasgadas e remendas com alfinetes para agredir. Usa suásticas não por ser nazista, mas para criticar o nazismo, para chocar... Os punks usam Karl Marx em suas camisetas rasgadas, só que de cabeça para baixo, quando as pessoas nos viam, jovens de classe-média ou burgueses, usando trapos remendados, ficavam chocadas. Essas mesmas pessoas, porém, não se chocam quando se deparam

¹²⁴ ABRAMO, Helena. Op. Cit. Pág.57.

¹²⁵ ABRAMO, Helena. Ibidem. Pág.93.

com mendigos na rodoviária... Com nossas roupas fizemos ataques estéticos e não verbais ou físicos¹²⁶.

Colocar-se a parte da sociedade também passa a ser uma atitude ideológica dos punks, por isso seus locais de interação festivos são subterrâneos, contrapondo-se ao espaço de circulação privilegiada que eram os centros das cidades. Para Abramo, a procura de tais lugares tinha como objetivo representar a imagem de pós-apocalipse, ao representarem ruínas urbanas da modernidade, que povoava o imaginário punk, também eram menos exigentes quanto as bandas que poderiam se apresentar em seus palcos, abrindo espaços para grupos desconhecidos, além disso ainda se manter no espaço urbano, mesmo que nos locais marginais, era uma forma de se afastar da juventude da década de 1970, que buscava uma fuga para a natureza¹²⁷.

Também são os punks o grupo que mais se opõe aos artistas da MPB. Vistos como estagnados e sem vitalidade, tais artistas eram considerados por esses jovens como estrelas institucionalizadas, sem coragem de investir em algo novo. A agitação que esses artistas tinham produzidos nas décadas anteriores estava parada e não havia como continua-la de onde parou. Os jovens propõem uma revitalização e reestruturação dessa agitação, mas dessa vez feito por eles mesmo e que dialogasse com suas realidades.

Um exemplo de sua atitude radical foi expressa por Clemente, líder da banda Inocentes, através do “Manifesto Punk: Fora com o mofo da MPB! Fim da ideia de falsa liberdade” de 1982 onde ele dizia:

Procuramos algo que a MPB já não tem mais e que ficou perdido nos antigos festivais da Record [...] Nós estamos aqui para revolucionar a música brasileira, para dizer a verdade sem disfarces [...] para pintar de negro a asa branca, atrasar o trem das onze, pisar sobre as flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer¹²⁸.

¹²⁶ Renato Russo, entrevista ao Correio Brasileiro em 9 de novembro de 1983.

¹²⁷ ABRAMO, Helena Op. Cit. Págs.145-147.

¹²⁸ ALEXANDRE, Ricardo. Op. Cit. Pág.60.

No Brasil, o punk não se limitou a uma determinada classe social, já que os artistas iam desde operários fabris (Região do ABC, em São Paulo) até mesmo filhos da classe média alta (Brasília). Apesar das primeiras bandas surgirem no final da década de 1970 (Aborto Elétrico, Blix 64, AI-5, etc.), elas só ganham expressividade no começo dos anos 1980.

Como havia uma dificuldade em obter discos importados, devido à censura e ao alto custo de importação, os discos de punk começaram a aparecer no país graças a algumas pessoas que conseguiam trazê-los quando viajam para outros países. Isso explica o porquê dos dois principais centros do gênero no Brasil serem São Paulo e Brasília.

São Paulo por ser o centro econômico do país, recebe um grande fluxo de pessoas que carregam consigo diversas novidades. A troca de informação levou alguns lojistas e colecionadores de discos, como Kid Vinil, a buscar em outros países as novidades musicais, trazendo-as para a cidade, onde começaram a disseminar nas rádios e em suas lojas. Brasília é um local de transição de pessoas, principalmente ligadas ao alto escalão do funcionalismo público, como militares e diplomatas, por isso havia um contato muito intenso com culturas estrangeiras, seja devido ao retorno desses funcionários públicos que moravam no exterior por algum tempo devido a alguma missão, ou o contato direto com estrangeiros que vinham morar no Brasil. É importante lembrar que na década de 1980 ouvir um disco também era uma atividade social, graças a dificuldade de acesso a esses discos, os jovens se reuniam em grupos para apreciar certos álbuns e havia uma maior troca LPs, o que fazia com que o mesmo disco fosse parar nas mãos de várias pessoas. Diferente dos dias atuais, onde uma música pode ser obtida pela internet sem custos.

Posteriormente, o movimento punk também se espalhou por outras cidades do Brasil, como o Rio de Janeiro. Ligados à região da Zona Oeste (Campo Grande) e da Zona Norte (Cascadura) carioca, esses punks estão ligados à cultura suburbana e a prática do skate e suas músicas tratam de questões sociais e criticam a política imperialista dos EUA¹²⁹. Entretanto, não conseguem obter uma influência tão grande quanto os punks de São Paulo e Brasília, por isso eu vou dedicar o meu trabalho apenas as bandas punks dessas duas cidades.

A segunda influência do Brock foi o chamado *New Wave*, movimento musical derivado do Punk e forte no Rio de Janeiro. Esse estilo musical é mais focado na melodia e dialoga com outros gêneros como o *Reggae*, o *Classic Rock* e a *Disc Music*. Sua atitude

¹²⁹ BRYAN, Guilherme. Op. Cit. Pág.93.

também é crítica em relação à sociedade, mas não tão agressiva como o Punk, pegando desse a presença de palco e o jeito não convencional da vestimenta¹³⁰. Aqui a contestação sai um pouco do plano político-social e passa a ser do plano moral.

Júlio Barroso, um dos primeiros artistas a estourar na cena musical *New Wave*, com a banda Gang 90 & Absurdettes, define o gênero como algo que, se contrapondo a cultura Hippie, não busca uma sociedade alternativa ou a vida no campo, mas escolhia encarar a sociedade estabelecida a partir de esquemas alternativos de vida dentro da moda, costumes, comportamento e lazer¹³¹. Ou seja, a ideia desses artistas eram modificar a sociedade através de seus próprios elementos, principalmente a cultura pop.

As bandas que optam pelo estilo *New Wave* utilizam a cultura pop para criar uma identidade jovem dentro do meio musical. Tanto nas letras quanto nas vestimentas são notados diversos símbolos culturais que pertencem ao universo jovem, como quadrinhos, referências a esportes da moda ou programas de TV¹³². Diferente do Punk, a *New Wave* não procura romper com a sociedade, mas impor-lhe sua estética.

Suas bandas utilizam um discurso mais informal, usando gírias e se utilizando da linguagem cômica ao falar do universo jovem. As apresentações são valorizadas como espetáculos, onde, além da música, os artistas realizam performances no palco, o que marcou a ligação do teatro com algumas dessas bandas, como a Blitz e o cantor Eduardo Dusek. Outros grupos também resgatam alguns poetas para a música como Júlio Barroso e Torquato Neto, sendo o último readaptado para a linguagem jovem.

É através da *New Wave* que o BRock começa a ganhar um espaço dentro da mídia. "Era o bom mocismo do punk, pois não era tão revoltado. E, no Brasil... já tinha uma dificuldade enorme de comunicação com as gravadoras. Eles precisavam de uma coisa um pouquinho mais digerível"¹³³. É essa linguagem pop e urbana o principal diferencial para a *New Wave* ter sido a porta de entrada para o BRock. A primeira banda a estourar é a Blitz em 1982 com a música "Você não soube me amar"¹³⁴, com o diferencial de usar as gírias e a

¹³⁰ FRIEDLANDER, Paul. Op. Cit.

¹³¹ Júlio Barroso, entrevista a revista VEJA em 18 de fevereiro de 1983.

¹³² O primeiro LP da banda Blitz, "As aventuras da Blitz" de 1982, vinha acompanhado de uma história em quadrinhos protagonizado pela banda.

¹³³ Ritche, citado por BRYAN, Guilherme. Op. Cit. Pág.190.

¹³⁴ Falar sobre a primeira banda de Brock que começou a explodir é um pouco complicado, já que na bibliografia utilizada dois grupos e um cantor são mencionados como os desbravadores, pois,

linguagem das ruas como complementar a música e ilustrar a situação cantada. Graças ao sucesso do grupo, as gravadoras passaram a procurar outros artistas que dessem o mesmo retorno. Ritchie, um músico inglês que atuava no Brasil desde a década de 1970 com a banda Vínama¹³⁵, chega a desbancar Roberto Carlos, até então o artista de maior vendagem, como maior vendedor de discos do Brasil graças ao sucesso da sua música "Menina Veneno" ¹³⁶.

Na imprensa tentava-se associar essa nova geração com as passadas, sem perceberem que surgia no Brasil um novo tipo de rock, diferente de tudo o que se ouvia antes:

Escândalos dos escândalos: foi preciso 15 anos (ou séculos) para que surgisse no país o *Tropicália Vol.II...* enquanto aquele genial projeto resgatava do limbo formas musicais brasileiras consideradas cafonas pela intelectualidade Júlio Barroso, via Gang 90 & As Absurdettes, nos gratificam com uma obra multimídia...¹³⁷

Os namorados que nos anos 60 faziam splish-splah com beijos no cinema hoje fazem amor de madrugada, como na letra de "Pintura íntima", do Kid Abelha. E a garota papo-firme virou a "Menina veneno", que deixa ver seu corpo nu à luz do abajur cor de carne, como canta Ritchie¹³⁸.

O Rio de Janeiro torna-se o centro difusor desse novo movimento musical, afinal tinha a casa de show e a rádio - Circo Voador e Fluminense FM, respectivamente - que mais ajudaram a divulgar essa nova geração.

coincidentemente, estouram no ano de 1982: Blitz, Gang90 & Absurdettes e Eduardo Dusek. Seguindo a maioria dos livros utilizados, e por concordar que teve maior expressão, levando em conta também que as outras duas tiveram carreiras mais curtas dentro do rock, vou optar pela Blitz como a primeira grande banda de sucesso do Brock.

¹³⁵ Dessa banda também saíram dois outros músicos importantes do BRock: Lobão e Lulu Santos.

¹³⁶ BRYAN, Guilherme. *Ibidem*. Pág.190.

¹³⁷ Ezequiel Neves, Revista Pipoca Moderna, fevereiro/março de 1983.

¹³⁸ Marcos Augusto Gonçalves, revista Isto É, 19 de outubro de 1983.

2.4 Os espaços de divulgação do Brock.

Érica Magi, em sua dissertação, nos faz lembrar de um ponto essencial que devemos ter em mente ao estudar o BRock, é necessário ter atenção para não cairmos no erro de pensar que apenas os artistas estavam envolvidos no processo de criar, a partir do rock, uma música que fosse a voz da juventude brasileira ao expressar seus anseios e dialogar com o seu universo. Havia também um conjunto de jovens jornalistas e produtores musicais que estavam dispostos a lutar por um espaço na grande imprensa para falar de rock e música pop - gêneros musicais ligados à cultura jovem - e produtores que ávidos por novos talentos para suas gravadoras¹³⁹. Esse novo grupo ajudará e incentivará, posteriormente, as bandas a buscarem uma profissionalização, afastando-se do amadorismo utilizados por elas para alcançar um espaço na cena musical brasileira.

Mark Mattern, ao analisar a formação de comunidades e suas ações políticas, defende que a música serve para definir e manter uma comunidade diversificada - que nesse trabalho seriam os jovens brasileiros - promovendo distintas formas de ações para que esse grupo se imponha em seu meio; a música teria a função de "cola social", ao prender diversas identidades coletivas numa mesma comunidade, cujos conflitos de interesses geram negociações para tentar melhorar o convívio. Mattern desenvolve a ideia de que essa ação pode se dá a partir de três formas distintas: confronto, pragmática ou deliberativa. Nesse estudo notamos que ocorre a última forma no objeto de analisado, a deliberativa, onde várias culturas (teatro, quadrinhos, TV, artes plástica etc.) formam uma comunidade (a juventude urbana da década de 1980 no Brasil), porém uma dessas culturas (o rock) se destaca como representante das demais¹⁴⁰.

Logo, por mais que o BRock tenha conseguido um grande destaque no período, não podemos pensar que isso foi obtido de forma isolada. Todas as outras formas culturais feitas pelos jovens foram importantes para que o rock conseguisse despontar e se consolidar. Há uma intensa troca de experiências entre os jovens que produziam tais culturas, levando-os a participarem de várias atividades. Forma-se então, como dito acima, uma comunidade que agregava diversas identidades distintas, que aceitavam se unir com o objetivo de ganhar um destaque maior em seu meio. Um dos principais exemplos estava no cinema, onde as bandas, além de ficarem responsáveis pela trilha sonora, também participavam como atores.

¹³⁹ MAGI, Érica. Op. Cit.

¹⁴⁰ MATTERN, Mark. Op. Cit.

Partindo dessas questões, podemos afirmar que, diferente das décadas de 1950 (onde não houve uma identificação entre os jovens e os cantores de rock), de 1960 (onde havia uma rixa entre MPB e a Jovem Guarda, impedindo que o rock se consolidasse no país) e de 1970 (onde alguns músicos buscaram permanecer no *underground*, devido a uma ideologia que privilegiava o rock marginal, enquanto os que tentavam aparecer na mídia sofriam com as barreiras impostas pela ditadura militar e pelo descaso que as rádios faziam com o rock nacional), na década de 1980 há uma ligação entre as culturas jovens para se impor na cultura brasileira, a partir de várias vertentes, tendo o rock como principal representante e voz da juventude. Nesse ambiente de intensa produção cultural jovem associada com a necessidade desse grupo impor o seu lugar dentro da cultura brasileira, é que o rock encontra espaço para, depois de quase 30 anos, se consolidar no Brasil.

A imprensa possui um importante papel nessa consolidação. No final da década de 1970 e início de 1980 alguns críticos musicais e cronistas culturais - como Ana Maria Bahiana, Pepe Escobar e Ezequiel Neves - começaram a questionar a hegemonia dos artistas ligados à MPB dentro dos cadernos culturais e buscavam uma atualização de temas a partir das novidades musicais vindas dos EUA e Europa.

Era "vamos falar bem de Elis Regina". Para você ter uma ideia, na primeira vez que eu botei a palavra rockabilly na capa da Ilustrada [caderno cultural do jornal Folha de São Paulo] foi uma comoção, porque ninguém sabia o que era rockabilly. "Por que um negócio desses, esquisito, anglófilo, na Folha?"... Queríamos tirar esse atraso dos últimos 20 anos, desde 68 na verdade. Daí muito de nós termos sido acusados de elitistas, vendidos, colonizados... houve essa dimensão didática, um trabalho cultural coletivo, de situar o leitor no começo dos anos 80. Eu me sentia como se tivesse aberto as cataratas do Iguaçu...¹⁴¹

Associados a essa "velha guarda" surge um grupo de novos jornalistas - como Arthur Dapieve, Jamari França, Alex Antunes, Paulo Ricardo e José Augusto Lemos - que, já tendo suas formações musicais influenciadas pelo rock, passam a lutar por essa renovação do

¹⁴¹ Pepe Escobar, citado por MAGI, *Érica*, Op. Cit. Págs.70-71.

cenário musical dentro dos periódicos nacionais. Além da música, as publicações também abriram espaço para outros temas ligados a juventude, Dapieve se lembra da "Página Jovem", editada por Joaquim Ferreira dos Santos, ligada ao Caderno B, do Jornal do Brasil, onde os assuntos eram focados em música pop, quadrinhos e esportes radicais.¹⁴²

Além dos jornais, há no período um número expressivos de revistas que se especializavam em música e abriam espaço para as novas bandas que surgiam, como as revista Bizz e Som Três. Também havia uma ligação estreita entre as bandas que surgiam e essa nova geração de cronistas culturais, alguns desses jornalistas se tornaram músicos (Paulo Ricardo da banda RPM) ou já faziam parte dessas bandas (José Augusto Lemos, que se apresentava como Scot na banda Chance), isso facilitava a troca de informações entre jornalistas e os novos grupos musicais que estavam surgindo. Essa troca ajudou muito as bandas, já que, com um espaço maior na mídia, bandas que atuavam no *underground* conseguiram expandir seu público.

Os principais centros divulgadores desse novo cenário musical foram Rio de Janeiro e São Paulo, como os principais meios de comunicação estavam concentrados nesses dois Estados, vir para esse eixo implicava no acesso às grandes gravadoras, programas de TV e rádio. O Rio de Janeiro ainda ganha um destaque maior já que, além de ser o Estado onde o BRock teve seu primeiro contato com o sucesso midiático, possuía duas poderosas instituições surgidas em 1982: A rádio Fluminense FM e o Circo Voador.

O Circo Voador, idealizado por Perfeito Fortuna, foi idealizado como um local onde seriam praticadas diversas atividades culturais voltadas para a juventude, principalmente teatro e shows de música. O Circo estendeu sua lona na Praia do Arpoador, centro de encontro da juventude da zona sul carioca, e foi apadrinhado pela primeira dama da cidade, Zoe Chagas. Tendo como principal atração às apresentações do grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone, se tornou a sensação do verão de 1982.

O Circo permaneceu no Arpoador até o mês de abril, quando acabou o verão e sua licitação, porém, devido ao sucesso da empreitada, houve uma forte pressão política para que o projeto continuasse. Em 23 de outubro de 1982 o circo aterrissa de novo na cidade agora no bairro da Lapa, onde está aberto até hoje. A Lapa era visto como “um bairro marginal,

¹⁴² Arthur, Dapieve, em entrevista a MAGI, Érica, Ibidem, Pág.160.

violento e miserável”¹⁴³, mas que era conhecido pela sua história de boêmia e estar ligado ao principal gênero musical brasileiro, o samba. O Circo dá uma revitalizada na região, ao levar para lá os jovens, músicos e a imprensa. Com diversos projetos sociais e abrindo seu espaço para o Brock, acaba se tornando a principal referência em casa de show para essa geração, muitas vezes diversas bandas se apresentavam juntas, com ingressos a preços baixos, facilitando a exposição desses grupos e estreitando o seu contato com o público.

No Rio, o verão é do rock e tem agito em todos os cantos da cidade. Todo sábado no Circo Voador, lá na Lapa, rola o Rock Voador, onde se apresentam grupos de nomes que estão surgindo e que estão saindo da casca. Os shows são no mínimo triplos e antes tem vídeo e música para dançar. A entrada custa Cr\$800 bem dados¹⁴⁴.

Até hoje o Circo é uma das principais casas de espetáculo da região e tem uma forte ligação com a juventude e com a década de 1980. No ano de 2012 o Circo Voador promoveu diversos espetáculos onde as bandas roqueiras tocavam seus principais álbuns da década de 1980, para comemorar os 30 anos de sua abertura, e em 2015 retornou entre os dias 12,13 e 14 de junho ao Arpoador para uma série de palestras e homenagens a Cazuza e outros artistas ligados ao BRock.

A rádio Fluminense FM, também conhecida como “A Maldita”, foi fundada em março de 1982, na cidade de Niterói, com uma proposta bastante inovadora e arriscada, ter uma programação baseada em rock. Utilizando radialistas jovens, em sua maioria mulheres e com total liberdade para escolher as músicas que iriam ao ar, a Fluminense FM vai se diferenciar das outras rádios por quatro características: Não aceitava o chamado “Jabá”¹⁴⁵, não poderia repetir a mesma música no mesmo dia, tocava as músicas na íntegra sem interferências para propagandas e 1/3 de sua programação seria de música nacional¹⁴⁶.

¹⁴³ BRYAN, Guilherme. *Op. Cit.*. Pág.201

¹⁴⁴ Tom Leão, revista Pipoca Moderna, nº3, janeiro de 1983.

¹⁴⁵ O “Jabá” é um dinheiro dado pelas gravadoras às rádios para que seus artistas tivessem uma preferência nas *setlists*.

¹⁴⁶ ESTRELLA, Maria. *Rádio Fluminense FM: A porta de entrada do rock brasileiro nos anos 80*. Rio de Janeiro, Editora Outras Letras, 2012. Págs.44-47.

Com isso a Fluminense FM abre uma brecha para que diversas bandas, tanto internacionais quanto nacionais, apareçam na rádio. Bandas como Kid Abelha e Paralamas do Sucesso tocaram suas fitas demos pela primeira vez nessa estação. A “Maldita” chegou dar voz a banda Barão Vermelho quando as rádios fizeram um boicote ao seu primeiro disco, através de uma entrevista de duas horas onde a banda pôde tocar todas as faixas¹⁴⁷.

Essas facilidades acabavam promovendo uma aproximação dos jovens com os ídolos de sua geração e também dava visibilidade a essas bandas para as gravadoras. A rádio começa a ser uma referencia para as gravadoras na busca de um novo produto musical, já que os artistas consagrados estavam cada vez mais caros e o rock estava ganhando uma popularidade cada vez maior. A partir dela, foram marcados diversos shows e contratos para esses jovens que deixavam de ver a música como uma brincadeira e passaram a apostar seu futuro nela.

Começa a ter uma reconfiguração na indústria de massa tendo o rock como liderança desse processo. Os meios de comunicação começam a notar que o jovem era um consumidor em potencial de sua própria cultura e diversos eventos surgem focando nesse novo nicho de mercado.

Um dos projetos mais audaciosos e inovadores dessa época foi o Rock Voador. Idealizado pela produtora cultural Maria Juça e pensada primeiramente para a casa de show “Noites Cariocas”¹⁴⁸ no Morro da Urca, mas transferida para o Circo Voador devido à recusa de Nelson Motta, no ano de 1982. Todo sábado às 22h as bandas que tocavam na rádio Fluminense FM se apresentariam no palco do Circo Voador. O projeto pensado para três meses durou até 1986, mostrando a força que tinha o mercado consumidor jovem.

Esse projeto não se limitou apenas a bandas de rock e com o tempo foi abrindo espaço para outros gêneros, passando por esse projeto 390 artistas no total¹⁴⁹, mas mantendo o BRock como principal gênero. Essa iniciativa, ao mesmo tempo em que aumentou o número de ouvintes da rádio, também deu uma visão maior para os artistas. O projeto teve o apoio de diversas empresas fonográficas, o Rock Voador “ofereceu ao mercado fonográfico a

¹⁴⁷ BRYAN, Guilherme. OP. Cit. Pág.198

¹⁴⁸ “Noites Cariocas” era uma casa de show famosa no Rio de Janeiro pertencente a Nelson Motta onde diversos artistas consagrados tocaram. Às vezes as bandas de Brock abriam o show desses artistas ou quando tinham um sucesso mais consolidado tocavam lá como atração principal.

¹⁴⁹ Estrella, Maria. Ibidem. Pág.95.

segurança necessária para investir em quem, comprovadamente, estava conquistando seu público”¹⁵⁰.

Em três meses de projeto é lançado pela WEA o LP Rock Voador (1982) com gravações de bandas que fizeram sucesso no projeto, sendo um dos primeiros registros de uma banda de peso da época, o Kid Abelha e os Abóboras Selvagens¹⁵¹. Apesar de ser um oportunismo da WEA, para Juça¹⁵², o Brock mostrou com força que veio pra dominar o país.

Em São Paulo, apesar de já existir um nicho de rádio roqueiras - como a Rádio Cidade e a Kiss FM- o grande agitador cultural do BRock não é uma rádio, mas um radialista: Kid Vinil. Pseudônimo de Antonio Carlos Senofante, Kid vai ser responsável por abrir espaço para a divulgação de novas bandas nacionais e tocando as novidades internacionais, além de possuir sua própria banda, Verminose.

Ele também ajuda a organizar os principais festivais que reúne a cena punk paulista, bem como no lançamento das primeiras coletâneas. Posteriormente Kid Vinil abandona o som punk e flerta com a *New Wave*, transformando a sua banda em Magazine, obtendo assim um breve sucesso comercial e levando-o a conflitos com os punks. Apesar de sua curta carreira como cantor, Kid manteve sua carreira como radialista e produtor musical sempre ativa.

São Paulo vai se diferenciar do Rio de Janeiro em sua forma de divulgar o BRock. Enquanto no Rio os principais locais de interação dos jovens com as bandas eram as casas de shows e apresentações ao vivo, em São Paulo predominavam as danceterias, como Madame Satã, Radar Tan Tan e Raio Laser. Seja com a temática pós-apocalipse dos grupos punks ou com a mistura pop da *New Wave* as danceterias vão ser o principal espaço de divulgação das novas bandas roqueiras, ao mesmo tempo em que também apresentavam outras atividades culturais, como filmes, apresentações circenses, lançamento de livros ou jogos.

As pessoas saíam para ir as danceterias. E, uma vez lá, era que você descobria se quem tocava na noite era o Ultraje, os Miquinhos ou o Barão Vermelho. E qualquer coisa seria legal, você não tinha que sair na qualidade de fã... Ficava lá curtindo, dançando,

¹⁵⁰ Estrella, Maria. Ibidem. Pág.96

¹⁵¹ As outras bandas eram: Celso Blues Boy, Sangue da Cidade, Malú Vianna, Papel de Mil e Maurício Mello & Companhia Mágica.

¹⁵² Estrella, Maria. Ibidem. Pág.96

namorando, bebendo, e ainda vinha uma banda e tocava¹⁵³.

Devemos dar um destaque para o trabalho de divulgação das bandas de Brasília feito pelo grupo Os Paralamas do Sucesso. Apesar de ter se formado no Rio de Janeiro, Herbet Vianna e Bi Ribeiro nunca perderam contato com seus amigos de Brasília, muitos deles também já estavam se organizando em bandas que tocavam músicas próprias. As três bandas escolhidas para representar o rock brasiliense nesse trabalho foram trazidas ao Rio graças à atuação de Herbet e Bi.

Em seu primeiro disco Os Paralamas do Sucesso regravam a música *Química* da banda Legião Urbana e entregaram uma fita demo dos músicos para o então diretor da EMI, Jorge Davidson. Também faziam questão de tocar as músicas compostas por seus amigos de Brasília em seus shows no Circo Voador, fazendo um trabalho de divulgação ao expandir o nicho de ouvintes desses grupos¹⁵⁴. Herbert Vianna traz a Plebe Rude ao Rio de Janeiro e se torna o produtor de seu primeiro disco, participando da faixa *Minha Renda*. Já seu irmão, Hermano Vianna, escreve para a revista *Mixtura Moderna* uma matéria sobre as novas bandas punks que estavam surgindo na capital federal¹⁵⁵.

Graças a todos esses trabalhos, o BRock pode se expandir e conseguir um espaço no meio musical brasileiro. Porém, nenhum desses espaços conseguiu dar a esses grupos a divulgação obtida pelo Rock in Rio. A partir desse festival o BRock se transforma em algo tão grandioso e alcança um patamar, no qual os jovens músicos não esperavam chegar.

2.5 Rock in Rio, a explosão do Brock.

O festival Rock in Rio foi um divisor de águas na música brasileira. A partir dele, o rock se consolida no Brasil e se transforma na música representativa da juventude brasileira durante a década de 1980, as bandas ganham mais espaço na grande mídia e recebem um alto investimento da indústria fonográfica. O evento provou que havia no Brasil um público jovem ávido para consumir rock.

¹⁵³ Roger Moreira, em ALEXANDRE, Ricador. Op. Cit. Pág.183

¹⁵⁴ BRYAN, Guilherme. Op. Cit. Pág.188

¹⁵⁵ BRYAN, Guilherme. Ibidem. Pág.139.

O Brasil não tinha tradição em receber e realizar shows de rock. A imagem do Brasil no circuito de shows internacionais não era boa. Existiram diversos casos que afastavam os artistas internacionais, como a falta de pagamento à banda Kiss em 1975, até a proibição de uma apresentação da banda Queen, em 1981, no Maracanã pelo então governador do Rio de Janeiro, Chagas Freitas, poucas horas antes do início do show. Outro grande problema que desestimulava o investimento nesses espetáculos era o preconceito que havia com o gênero, poucas empresas investiram em realizar shows estrangeiros ou unir as bandas locais para um grande evento, pois achavam que o retorno não seria satisfatório. Para Frejat, guitarrista e vocalista da banda Barão Vermelho, o Rock in Rio ajudou a acabar com essa imagem:

Rock in Rio foi emblemático. Até 1985, contavam-se nos dedos os artistas internacionais que haviam estado no Brasil nos últimos quinze anos: Police, Kiss, Earth, Wind & Fire, Peter Frampton, Van Halen, Queen. E só. No Rock in Rio, em duas semanas de festival se apresentaram grandes nomes do rock mundial do momento: Queen, em fase muito forte, Iron Maiden, Ozzy Osbourne, AC/DC, George Benson e James Taylor, que não faziam rock. O Festival mexeu muito com o cenário da música. Provamos que existia um público de rock no Brasil. Porque, até aquele momento, nenhum dos grandes realizadores de eventos, e a grande mídia, tinha detectado que havia aquele público. chegou-se à conclusão de que se o público gostava de rock brasileiro é porque já ouvia rock internacional¹⁵⁶.

O primeiro Rock in Rio foi realizado entre os dias 11 a 20 de janeiro de 1985 em Jacarepaguá, como um megaevento de rock. A imprensa brasileira deu um forte destaque ao festival, além da transmissão televisionada pela TV Globo, diversos periódicos enviaram correspondentes para acompanhar diariamente o RIR, através das análises dos shows e crônicas sobre a sua experiência no evento. Foram lançados cadernos especiais sobre as bandas, a estrutura e como chegar a Cidade do Rock. Até mesmo a imprensa internacional foi enviada para acompanhar o evento, jornais como o *New York Times*, *Observe* e *La Stampa*, além de revistas como *Rolling Stones* e *Billboard*. Alberto Flores D'Arcais, do jornal italiano *La Repubblica*, publicou sobre o RIR, dizendo que "Os meios de comunicação não economizaram a sua atenção"¹⁵⁷.

A TV Globo mandou imagens do Rock in Rio para o Brasil todo. Foi aquele estouro nacional. Marcou a entrada do rock no mainstream. Trabalhei como comentarista da Globo e vi, como se fosse em Woodstock, o

¹⁵⁶ PICCOLI, Edgard. Op. Cit., Págs.85-86

¹⁵⁷ BIVAR, Guilherme. Op. Cit. Pág.257.

*rock brasileiro embalar 150 mil jovens que estavam em paz, felizes cantando e dançando. Foi superemocionante, ainda mais para quem viveu aqueles quinze anos de espera*¹⁵⁸.

No festival tocaram as atrações internacionais Iron Maiden, Queen, Whitesnake, Scorpions, George Benson, Rod Stewart, James Taylor, Al Jarreau, The Go-Go's, Ozzy Osbourne, Yes, The B-52's e Nina Hagen. Enquanto das nacionais tocaram Gilberto Gil, Erasmo Carlos, Rita Lee, Moraes Moreira, Elba Ramalho, Pepeu Gomes e Baby Consuelo, Eduardo Dusek, Alceu Valença, Ivan Lins, Ney Matogrosso e as bandas de rock Barão Vermelho, Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens, Os Paralamas do Sucesso, Blitz e Lulu Santos. Havia uma hierarquia nas apresentações, onde as bandas jovens abriam o dia, seguidos pelos cantores brasileiros das gerações anteriores e o fechamento da noite sempre eram os artistas internacionais. Isso causou um problema, afinal, artistas que estavam estourando, como a Blitz, e outros já consagrados, como Rita Lee e Erasmo Carlos, ficavam com menos espaço do que artistas que já não estavam em seu auge, como James Taylor.

Essa programação influenciava diretamente na divisão do tempo estipulado para cada apresentação. Ao analisarmos o tempo de show estipulado notamos que enquanto Os Paralamas do Sucesso se apresentaram nos dias 13 e 16 de janeiro em 40 e 45 minutos, respectivamente, e Rita Lee tinha 60 minutos para se cantar no dia 16 de janeiro, Rod Stewart possuía 90 minutos para seus shows nesses dois dias¹⁵⁹. Além disso, as primeiras bandas sofreram com a qualidade de som deficiente, uma fraca iluminação, por ainda ser dia, e o menor número de pessoas em seus shows, já que o público ainda estava chegando. Tais falhas técnicas atrapalharam os shows de Lulu Santos e da Blitz, que teve uma perda de som por quase um minuto no microfone durante uma música¹⁶⁰.

Esses problemas foram agravados com o fato de serem quase exclusivos com os artistas brasileiros, enquanto os internacionais recebiam um tratamento diferenciado. Segundo os organizadores, essas falhas ocorriam devido à falta de costume dos técnicos brasileiros em lidar com os aparelhos eletrônicos presentes no RIR, associado com a barreira linguística entre estes e os orientadores estrangeiros. Porém, os artistas brasileiros contam de problemas com os técnicos estrangeiros. Fernanda Abreu, vocalista da Blitz, desabafa ao relatar sobre a falha em seu microfone que "aquilo foi a gota d'água de uma série de coisas (entre elas, a

¹⁵⁸ Nelson Motta, em entrevista a PICCOLI, Edgard. Op. Cit. Pág.85.

¹⁵⁹ FRANÇA, Jamari. *Os Paralamas do Sucesso: vamo batê lata*. São Paulo: 34, 2003. Pág.71.

¹⁶⁰ BIVAR, Guilherme. Op. Cit. Pág.260.

obrigação dos brasileiros andarem de crachá) que estavam acontecendo desde o camarim" e que ao reclamar com o técnico americano, ouviu um "fora daqui" ¹⁶¹. Outros artistas relatam outros casos de descaso com os artistas nacionais, como Frejat e Lulu Santos, respectivamente:

O Primeiro Rock in Rio foi muito injusto nesse sentido. Barão era uma banda com estrutura muito simples: baixo, teclado, guitarra, bateria e voz. Senti que os produtores do festival não tinham certeza de que alguém no Brasil pudesse fazer um show coerente. Então delegaram [a performance técnica e artística] completamente a equipes estrangeiras...Para eles os clientes eram AC/DC, Queen, Ozzy Osbourne, quem fosse internacional. O tratamento VIP era dado a eles. Isso foi uma coisa que doeu, porque o festival foi feito no nosso país e fomos destratados. Deu certo Trauma¹⁶².

O que éramos nós? Nada. Houve um momento em que eu estava passando por um corredor para ir ao meu camarim e um segurança me encostou na parede. Nina Hagen ia passar. O "engraçado" era que o segurança era brasileiro. Mas eu já era o Lulu Santos¹⁶³.

Isso vai causar um choque nas novas bandas de rock, ao entrar em contato com esse novo tipo de show ¹⁶⁴, que exigia um novo tipo de postura e um equipamento mais profissional, esses artistas buscaram se profissionalizar. Até aquele momento, tocar rock no Brasil era uma prática amadora, mesmo com o sucesso de alguns grupos, os jovens tocavam sem o intuito de viver da música. Roger, cantor da banda Ultraje a Rigor, explica que "[a fama] era a última coisa em que pensávamos. Era uma possibilidade tão distante que nem nos preocupávamos com ela" ¹⁶⁵. A partir do Rock in Rio a visão já muda e esses jovens artistas buscam a profissionalização, como lembra Lulu Santos "Se hoje tenho uma apresentação profissional... aprendi ali" ¹⁶⁶.

Outro ponto que devemos nos atentar foi que, dessa nova geração roqueira do Brasil, somente foram chamados grupos cariocas, mesmo já havendo bandas de sucesso em outros estados como Titãs e Ultraje a Rigor. Como já foi dito, não podemos considerar a juventude

¹⁶¹ BIVAR, Guilherme. Ibidem. Pág.260.

¹⁶² Frejat, em entrevista a PICCOLI. Op. Cit. Págs.90-91.

¹⁶³ Lulu Santos, em entrevista a PICCOLI, Edgard. Ibidem. Pág.90.

¹⁶⁴ A maioria estava acostumada a fazer shows em boates e algumas casas de shows.

¹⁶⁵ Roger Moreira, em ANAZ, Silvio. Op. Cit. Pág.9.

¹⁶⁶ Lulu Santos, em entrevista a PICCOLI, Edgard. Pág.90.

como um grupo uno, pois há várias juventudes convivendo entre si, logo também não podemos pensar o BRock como algo unificado, onde todos os grupos faziam o mesmo tipo de música ou tinham a mesma relação com a sociedade. Ao mesmo tempo, não podemos ver esses grupos como completamente separados, afinal, havia uma troca de influências entre eles e diversas questões eram compartilhadas. Ao "agregar" diversas identidades individuais, o BRock promove uma disputa interna para que haja algumas identidades representantes¹⁶⁷, ao mesmo tempo que as une para alcançar um espaço dentro do cenário cultural brasileiro.

A partir daí, podemos considerar o Rock in Rio um evento voltado ao BRock carioca¹⁶⁸, ou seja, um local que se restringiu a executar apenas uma parte das identidades que compõe a cultura jovem do período, mas que também proporcionou visibilidade a todas as outras identidades, ao provar que no Brasil havia um grande público consumidor de rock. Mesmo sendo "esquecidos" pelos organizadores do festival, alguns grupos que não se apresentaram foram lembrados pela banda Os Paralamas do Sucesso em suas apresentações, ao tocar a música "Inútil" do grupo Ultraje a Rigor, e, especialmente, no dia 13 de janeiro, ao declarar:

A gente, se pensasse três anos atrás num evento como o Rock in Rio, a gente sabe que não seria possível, que isso aqui está acontecendo graças aos novos grupos brasileiros, que fizeram com que essa música se tornasse conhecida. Então, essa música que a gente vai tocar agora a gente dedica para Lobão e os Ronaldos, Ultraje a Rigor, Magazine, Titãs e a Rádio Fluminense FM¹⁶⁹.

Essa exclusão do Rock in Rio não agradou alguns artistas paulistas. Rédson, do grupo Cólera, juntou algumas bandas punks da cidade para o evento São Paulo Também Tem Rock, no teatro Lira Paulista. O rock passa a apresentar uma noção de comunidade local, cuja ligação é baseada nas experiências vividas (nesse caso a segregação regional).

O sucesso do Rock in Rio mostrou que a cultura jovem no Brasil era um negócio rentável. O evento foi reflexo das práticas culturais que estavam acontecendo na década de 1980, mas que ainda possuíam um tímido espaço na grande mídia. A partir do festival,

¹⁶⁷ O caso mais explícito seria o de alguns grupos Punks paulistas que chegam a se enfrentar fisicamente para disputar quem deve ou não ser considerado Punk.

¹⁶⁸ Mesmo nesse caso poderíamos discutir qual BRock carioca apareceu no Rock in Rio.

¹⁶⁹ FRANÇA, Jamari. Op. cit. Pág.73.

gravadoras e outras empresas de comunicação apostam suas fichas em ações voltadas à juventude.

2.6"O rock errou"? Do ápice a queda do Brock (1985-1989)

A partir de 1985 o BRock sofre uma profunda transformação. O rock deixa de ser apenas uma forma do jovem impor-se culturalmente e passa a se transformar num caminho profissional no qual diversos jovens seguiam. Como dito acima, ao terem contato com os shows realizados pelos artistas internacionais que vieram ao RIR, cuja estrutura era voltada para espetáculos e grandes plateias, os artistas nacionais sentiram a necessidade de buscarem uma maior profissionalização, afinal, o rock produzido no Brasil ainda tinha uma forte característica amadora.

Essa questão também foi incentivada pelas gravadoras, que passaram a apostar no BRock. A indústria fonográfica no Brasil estava passando por um grave problema financeiro desde o final da década de 1979, devido às crises econômicas que assolavam o país. Algumas empresas, como a Warner, finalizavam os anos fiscais com prejuízos e tiveram que fechar fábricas e reduzir drasticamente o seu número de funcionários¹⁷⁰. Outro agravante era o alto custo de produzir o disco de alguns artistas da MPB, havia a exigência de estúdios modernos, orquestras ou de músicos para acompanhamento experientes, além dos altos salários e adiantamentos de vendas que os artistas exigiam, transformando o disco em algo caro, principalmente quando não vendia muito.

A solução para essa crise foi o investimento maciço nas bandas de rock jovem que estavam surgindo¹⁷¹. Como estavam se iniciando no mercado musical, esses artistas jovens não exigiam uma alta remuneração, os contratos eram fechados com as bandas, logo não havia a necessidade de músicos de apoio, e por terem uma música de estrutura simples não havia o problema de repetir diversas vezes a canção para grava-la, transformando o custo de produção do disco em algo muito baixo, para os padrões normais. Isso levou as gravadoras a conseguirem lucro, a partir de uma quantidade de discos vendidos bem menores do que os necessários para os artistas da MPB, proporcionando um investimento em diversos grupos roqueiros.

¹⁷⁰ MIDANI, André. *Op. Cit.* Págs 199-200.

¹⁷¹ MIDANI, André. *Ibidem.* Pág.201.

Outro fator ligado ao aumento da venda de discos de rock brasileiro foi o Plano Cruzado, lançado pelo presidente José Sarney, em 28 de fevereiro de 1986. Visando conter a inflação, esse plano econômico mudou a moeda do país, de cruzeiro para cruzado, e instaurava o congelamento de preços e um ajuste salarial mensal. Isso aumentou o poder de compra da população, por um breve período, levando ao aumento de consumo de discos. Até julho, a indústria de discos no Brasil cresceu em 30%, comparado a 1985, e chegaria em 43% até o final desse mesmo ano.¹⁷² Coincidentemente, nesse mesmo período temos o lançamento de alguns dos principais discos das bandas que estamos analisamos, como *Selvagem?* (Os Paralamas do Sucesso), *Dois* (Legião Urbana), *O rock errou* (Lobão), *Cabeça de Dinossauro* (Titãs), *Rádio Pirata, ao vivo* (RPM) e *O concreto já rachou* (Plebe Rude), que também ajudaram a estimular esse maior consumo.

Quando há esse crescimento maior de vendas do rock, as gravadoras passam a intervir na imagem dos seus artistas. Ricardo Alexandre ao falar dessas mudanças, lembra que a Polygram "não permitiria jamais que seus artistas aparecessem na televisão de bermuda e barba por fazer, como o Kid Abelha em 1983. Afinal, rock dava dinheiro e estava na TV Globo"¹⁷³. O maior exemplo de produção sobre uma banda, foi a banda RPM e o seu show "Rádio Pirata".

A banda RPM será uma tentativa de criar uma grande referência musical e midiática dentro do rock nacional, uma tentativa de se recriar uma "beatlemania" por uma banda brasileira, para isso a gravadora CBS não poupou investimentos. A banda lança o primeiro remix do Brasil, com um compacto que trazia a música "*Loiras geladas*" nas versões original e remixada, distribuído apenas de forma promocional para danceterias, DJs e rádios, em 1985¹⁷⁴. Também foi a primeira banda nacional a ter um disco lançado em forma de CD, em dezembro de 1986¹⁷⁵. Seu show *Rádio Pirata* iniciado, em 1985, teve um investimento de superprodução, sendo dirigido pelo músico Ney Matogrosso, o show contava com gelo seco, raio laser, 250 refletores, 60 toneladas de som e 22 técnicos. Tal investimento fez com que esse espetáculo entrasse na história dos shows brasileiros, Paulo Ricardo recorda:

O Poladian [produtor da banda] disse que seu plano era tirar o rock dos porões e colocar num teatro às

¹⁷² ALEXANDRE, Ricardo. Op. Cit. Pág.239.

¹⁷³ ALEXANDRE, Ricardo. Ibidem. Pág.236.

¹⁷⁴ MORAES, Marcelo Leite de. Op. Cit. Págs.115-116.

¹⁷⁵ MORAES, Marcelo Leite de. Ibidem. Pág.210.

nove e meia da noite com grande produção e era tudo o que queríamos. O raio laser era um sonho desde que o Genesis veio ao Brasil. E ele convidou o Ney, que poliu aquela banda bruta e nos deu aula em todos os sentidos¹⁷⁶.

Não foi só o show que obteve um enorme sucesso. Segundo pesquisa realizada pelo jornal Folha de São Paulo, até julho de 1986 o disco *Rádio Pirata, ao vivo* permaneceu por 9 semanas consecutivas como o disco mais vendido e obteve 35 indicações, durante 27 semanas, entre as músicas mais tocadas nas rádios¹⁷⁷.

Além das gravadoras, outra grande mídia que estimulou essa onda do rock nacional foi a TV Globo. A partir de 1985 ela começa a investir numa programação voltada à juventude, afinal, quando ela fez a cobertura televisiva exclusiva do Rock in Rio notou o quanto era vantajoso investir nesse novo nicho. Com o programa *Mixto Quente*, a rede de televisão abriu espaço para que diversas bandas que estavam surgindo tivessem um contato direto com seu público, através de shows gratuitos, também abriu espaço para esses grupos em programas de auditório, como *O Globo de Ouro* e o *Programa do Chacrinha*. Este último recebia das bandas que alcançavam sucesso de crítica até as que só possuíam um *hit* e foram deixadas de lado nas memórias sobre o período, ao mesmo tempo em que fazia uma ligação com o subúrbio carioca, ao levar as bandas que tocavam no programa nos clubes suburbanos¹⁷⁸.

Os próprios artistas começaram a ter uma vontade de se profissionalizar e encarar o rock de uma forma diferente. A temática ainda é a mesma; as músicas ainda focam na inserção do jovem dentro de sua sociedade, com ênfase em seu crescimento e entrada no mundo adulto, violência, drogas, descaso das autoridades e questões amorosas. A principal mudança é na forma como o jovem músico passa a ver suas canções e shows como uma questão social mais abrangente. Esse é um processo que dura alguns discos e começa a mudar a cara do BRock. A melhor descrição dessa virada foi dada por Cazuza numa reportagem em 1989:

Em 1988 mudei minha maneira de encarar o trabalho. Antigamente, trabalho para mim era diversão. Eu queria me mostrar. Cantava para arranjar broto e

¹⁷⁶ Paulo Ricardo, em BRYAN, Guilherme. Op. Cit. Pág.321.

¹⁷⁷ MORAES, Marcelo Leite de. Op. Cit. Pág.218.

¹⁷⁸ PICCOLI, Edgard. Op. Cit. Págs.100-101.

provar para o meu pai que eu era bom... Agora vejo o trabalho de outra maneira. Comecei a me preocupar em cantar melhor. Como letrista, passei a falar de coisas mais abrangentes. Parei em falar um pouco do meu quintal e passei a falar da minha geração¹⁷⁹.

A segunda metade da década de 1980 é o período onde o rock brasileiro atinge seu ápice, em nenhum outro momento da história o rock encontra no Brasil tamanho sucesso e aceitação. Na edição de outubro de 2007 a revista Rolling Stone, especializada em cultura, fez uma lista dos 100 melhores discos da música brasileira a partir de uma eleição feita entre 60 estudiosos, produtores e jornalistas, onde deveriam se basear nos seguintes critérios: valor artístico intrínseco e importância histórica - o quanto o álbum votado influenciou outros artistas. Dos 14 discos dessa lista que foram lançados na década de 1980, 12 são de rock, sendo 9 da segunda metade dessa década, sendo todos eles do eixo Rio de Janeiro - São Paulo - Brasília¹⁸⁰.

Esse estouro midiático abriu espaço para que diversas bandas ligadas ao *underground* conseguissem lançar seus discos, ajudando assim na expansão do rock nacional. Bandas de outras regiões do país também ganham destaque, como Camisa de Vênus, da Bahia, e Engenheiros do Hawaii, do Rio Grande do Sul. As bandas passam a viajar todo o país fazendo shows, o que vai proporcionar um maior contato entre si e uma influência mútua de estilos. Isso fará com que as bandas mudem seu estilo musical, como os Titãs, ou passem a dialogar com vários gêneros musicais, como Os Paralamas do Sucesso. Tais mudanças passam a ser explorados pelas bandas já consolidadas no cenário musical em seus novos discos.

Diversos roqueiros brasileiros também alcançam o sucesso internacional, inclusive gravando seus primeiros discos ao vivo em grandes festivais. A América Latina, Europa e EUA foram os principais países aonde essas bandas chegaram a tocar. Do Festival de Montreux, na Suíça, saíram dois discos do BRock - *D*, da banda Os Paralamas do Sucesso, em 1987, e *Go Back*, do grupo Titãs, em 1988. Outra banda a fazer sucesso internacional foi o RPM, que chegou a ter um documentário feito pela TV francesa *Anténne Deux*, em 1987.

As bandas passam a ter um contato com novas formas musicais, tanto de dentro do país quanto estrangeiras, levando-os a buscarem esses ritmos e os adaptarem ao rock nacional.

¹⁷⁹ Cazuza, citado por Araújo, Lucinha. *Op. Cit.* Pág 385.

¹⁸⁰ *Rolling Stone Brasil*, outubro de 2007, edição nº 13.

A partir desse contato, Júlio Naves Ribeiro propõe que no período entre 1985-86 - onde a profissionalização pós-Rock in Rio levará a uma ruptura entre as bandas de rock - no qual um grupo se manterá fiel ao gênero rock e a atitude "faça você mesmo", enquanto outros ao se sofisticarem musicalmente vão seguir uma "natural" aproximação com a MPB, baseado no discurso de "evolução" ¹⁸¹. Apesar de concordar com Ribeiro, que a profissionalização de algumas bandas de BRock os levaram a flertar com outros gêneros, sendo a MPB apenas um entre vários, discordo quando ele afirma que essa aproximação se deu como algo "natural" e questiono até que ponto vai essa aproximação com a MPB. Acho necessário questionar essa visão para não cairmos numa generalização onde todos os artistas brasileiros acabem sendo englobados como MPB.

Primeiramente, devemos levar em conta que a questão levantada por Ribeiro como sendo à atitude "roqueira" na verdade é a punk, apenas um modo entre vários do jovem se relacionar com o mundo. Essa atitude radical buscava um rompimento total como forma de impor em seu espaço, levando por isso a desconsiderar diversas bandas do BRock que faziam um som mais pop e menos crítico, como analisaremos mais profundamente no capítulo 3. Logo, veremos que já havia esse tipo de crítica a "autenticidade" e a "atitude roqueira" ainda no primeiro momento entre algumas bandas de BRock e parte dos jovens.

Em segundo lugar, devemos lembrar que negar à MPB foi uma forma dos jovens roqueiros de conquistar seu espaço dentro da música brasileira, a partir do momento que eles já estão inseridos nesse meio já não havia a necessidade de realizar tantas críticas. A busca de novos sons para incluir em seus repertórios também estimulou um contato e uma troca de influências com artistas da MPB. Desse grupo há um destaque maior para os artistas Lobão e Cazuza, que gravam e possuem parcerias com vários artistas da MPB e do samba - como Elza Soares, Cartola e Ivo Meireles -, porém, ao analisarmos suas influências musicais notamos que esses dois artistas já possuíam uma ligação musical prévia com esses gêneros, por isso o contato mais intenso com a MPB. Ambos sempre estiveram mais ligados ao rock devido a suas atitudes de chocar.

Em terceiro lugar, devemos atentar que a entrada de novas bandas na mídia e o contato com outras culturas musicais nacionais e internacionais, proporcionou que as bandas sofressem a influência de vários estilos musicais. Há um diálogo intenso com diversos

¹⁸¹ RIBEIRO, Júlio Naves. Op. Cit.

gêneros, como o hip hop e o funk, através da troca de influências entre essas bandas de rock, cujos membros eram originários dos grandes centros urbanos, e as periferias.

O próprio underground [...] passava a problematizar o rock brasileiro [...] Havia os novos grupos que, a exemplo dos Paralamas, trocavam as guitarras pela percussão caribenha e africana, como o Obina Shok, o Kongo e o Sossega Leão. No Rio de Janeiro, o Hojerizah e os Picassos Falsos, ambos contratados pelo selo Plug, faziam o que a *Bizz* denominou “fusão morro-asfalto” – a contestação musical, estética e poética do *chavão* do rock brasileiro da época. O vocalista do Black Future, Satanésio, atendia pelo nome de uma obscura personagem dos quadrinhos nacional. O Black Future misturava conceitos de artes plásticas, influências do teatrólogo Antonin Artaud, eletrônica minimalista e instrumentos percussivos. “É o batuque do candomblé e umbanda, os travestis se cortando, tudo o que vimos acontecer ali na nossa esquina”, explicava Satanésio aos repórteres Tom Leão e Lorena Calábria, na *Bizz*¹⁸².

A banda que vai simbolizar essa mistura foi Os Paralamas do Sucesso com o seu disco *Selvagem?*, lançado em 1986, nesse disco a banda dialoga com diversos gêneros musicais, a partir da influência dos estilos apresentados por Hermano Vianna ao grupo, transformando-se num novo paradigma no rock brasileiro. O LP é considerado um retorno à nacionalidade musical ao focar na percussão e se afastar das influências inglesas e norte-americanas. Mas até que ponto há esse retorno?

Ao falar dos discos lançados em 1986, Piccoli alega que em *Selvagem?* a banda faz uma conexão entre Brasil, África e Jamaica¹⁸³, por isso, creio que, mesmo com a influência de alguns ritmos do interior do Brasil e da Bahia, a grande influência desse disco foi a música negra e não a brasileira. Claro, é muito complicado separar a música brasileira da influência negra, afinal, o grande gênero musical ligado ao país, o samba, é negro, mas nesse caso penso que cabe melhor a definição de Paul Gilroy, na qual a música é um dos principais elos de ligação das comunidades negras, por isso ela é transnacional¹⁸⁴. No *release* do disco, o grupo

¹⁸² ALEXANDRE, Ricardo. Op. Cit. Pág. 280

¹⁸³ PICCOLI, Edgard. Op. Cit. Pág.104.

¹⁸⁴ GILROY, Paul. Op. Cit. Pág.161.

explicava que sua ideia era a "tradução do que vínhamos ouvindo há tempos, do que nos interessava: o som africano, o *swing* bahiano e os *dubs* jamaicanos... Não estamos em busca de raízes ou reconciliações"¹⁸⁵

Deve-se levar em conta que Os Paralamas do Sucesso citam dois lugares que os influenciaram (Bahia e Jamaica) onde há uma forte comunidade negra e os dois artistas brasileiros gravados pela banda (Tim Maia e Gilberto Gil) também possuem uma ligação muito forte com a música negra. Há inclusive no disco uma música cantada em inglês, *There's a party*, composta por Herbert Vianna, o que nos mostra que as influências externas ainda eram bastante fortes entre essa geração.

Esse não é um caso isolado dentro do BRock, outros artistas e bandas ainda mostram uma influência estrangeira maior do que a MPB nessa época. O grupo Titãs alcança um respeito da crítica e do público ao abandonar a sonoridade *New Wave*, que aceitava um diálogo maior com a MPB, e gravar dois discos ligados ao punk (*Cabeça de dinossauro*, em 1986, e *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*, em 1987). Nelson Motta, ao analisar a estética do show *Rádio pirata, ao vivo*, compara a banda RPM ao grupo inglês Duran Duran¹⁸⁶. Os trabalhos da banda Legião Urbana nessa época se aproximam do pós-punk inglês, estilo musical surgido no final da década de 1970, que pregava músicas mais trabalhadas e deixava de lado a agressividade do punk para se focar numa temática mais existencialista e sombria, com uma visão negativa de futuro. Os críticos José Augusto Lemos e Jamari França ainda comparam o grupo, e seu vocalista Renato Russo, aos ingleses, tais como The Smiths e Van Morrison¹⁸⁷, é curioso notar que não há uma ligação feita por esses críticos entre a Legião e as bandas de rock do Brasil pré-1980.

É importante salientar que havia uma forte ligação entre o público e algumas bandas, transformando alguns músicos, como Cazusa e Renato Russo, em ícones da juventude atemporal; ou seja, até hoje há uma forte ligação entre ser jovem no Brasil e as letras que esses artista produziram. Enquanto alguns grupos se transformavam em sucessos midiáticos, como o RPM, Renato Russo e Cazusa conseguiram status de gurus e poetas da juventude, o que também explica o porquê da importância do rock nessa geração. O misticismo em torno dessas figuras é exemplificado por Dapieve quando ele reproduz uma fala de Renato Russo

¹⁸⁵ FRANÇA, Jamari. Op. Cit. Págs.97-98.

¹⁸⁶ PICCOLI, Edgard. Op. Cit. Pág.106

¹⁸⁷ MAGI, Érica, Op. Cit. Pág.142.

tomando consciência que a banda Legião Urbana havia se tornado maior que os seus integrantes¹⁸⁸ e na fala da cantora Pitty sobre a morte de Cazuzza

...Foi bem no dia em que Cazuzza morreu. Tinha uma televisãozinha em algum canto lá [no colégio onde ela estudava], e a notícia rolou bem naquela hora. Todo mundo sentou na frente da tevê. Cazuzza, o poeta, aquelas imagens... Lembro de ter chorado, de ter ficado emocionada.¹⁸⁹

No fim da década de 1980 a crise econômica retorna ao Brasil, graças aos fracos planos econômicos que não conseguem parar a inflação. O mercado fonográfico registra uma queda de 40% em 1990¹⁹⁰ e o rock ainda enfrentava a concorrência dos sertanejos, cantores de axé e pagode que passaram a dominar o cenário musical. O sucesso do rock começa a diminuir e algumas bandas retornam ao *underground*. Segundo Nelson Motta "o rock deu uma esfriada no final dos anos 1980, em parte por saturação, porque tudo virou rock... Os melhores e os piores [grupos] ficaram muito próximos, todos sob o rótulo de rock"¹⁹¹. Há uma reorganização da indústria fonográfica para enfrentar essa crise, mudando sua forma de organização, deixando de lado diversos grupos de rock.

Os jovens roqueiros começam a entrar na casa dos 30 anos, perdendo a ligação com o universo jovem. Segundo Frejat, agora o jovem via "um cara no palco que é roqueiro, mas não é jovem"¹⁹², isso afasta um pouco esses roqueiros da nova geração que estava surgindo na década de 1990. Os letristas costumam produzir as músicas partir de suas experiências, que agora eram outras. Renato Russo, em 1989, descreve bem a sua necessidade de suavizar algumas letras:

Tenho pavor de me repetir... Não estou afim de falar de enchentes, AIDS, governo. Quero cantar canções de amor, baladas íntimas, musiquinhas para cantar

¹⁸⁸ DAPIEVE, Arthur, Op. Cit. Pág.125.

¹⁸⁹ Pitty, em PICCOLI, Edgard. Pág.113.

¹⁹⁰ ALEXANDRE, Ricardo. Op. Cit. Pág.335.

¹⁹¹ Nelson Motta, em PICCOLI, Edgard. Op. Cit. Pág.115.

¹⁹² FRANÇA, Jamari. Op. Cit. Pág.155.

junto. Já desisti de fazer música para salvar o mundo.
Eduardo e Mônica estão divorciados¹⁹³.

A morte de alguns ídolos dessa geração nos anos 1990, como as de Renato Russo em 1996 e Cazuza em 1990, e a tentativa de algumas bandas em se lançar no cenário internacional, como a turnê latino-americana da banda Os Paralamas do Sucesso, afastando-as durante um período do Brasil. Algumas bandas também sofreram problemas internos e perderam alguns músicos (Ultraje a Rigor), mas o grupo ainda se manteve, ou se separaram (RPM e Capital Inicial), acabando com a banda.

¹⁹³ Renato Russo, citado por DAPIEVE, Arthur. Op. Cit. Pág.109.

CAPÍTULO III

“Somos burgueses sem religião, somos o futuro da nação, Geração Coca-Cola”.

No capítulo anterior vimos como surgiram diversas intervenções culturais promovidas pelos jovens durante a década de 1980, capitaneadas pelo BRock. Notamos também que tais culturas representavam uma nova relação entre essa juventude e as mudanças políticas, apresentando novos questionamentos e uma nova linguagem, mais urbana e ligada à cultura pop.

Partindo dessas mudanças ,podemos considerar a escolha pelo rock - para ser a música que representa uma parte considerável dessa juventude - como uma atitude política. As mudanças políticas no país colocavam essa juventude como o símbolo de esperança de um novo Brasil, ao mesmo tempo em que exigiam um retorno aos questionamentos feitos pelos jovens da década de 1960. Ao optar pelo rock, o jovem de 1980 rompe com essa visão, afinal, a outra geração via o rock como o símbolo da interferência internacional dentro da cultura brasileira. Passando a expor seus novos questionamentos, ele consegue, assim, impor-se dentro do país preservando sua essência, através da união de diversas identidades jovens, criando uma comunidade.

Essa comunidade passa a ser então um local tanto de união - onde o jovem busca seu lugar no mundo e defende suas ideias a partir das letras e das atitudes roqueiras, conquistando assim seu espaço - quanto de disputas, das identidades grupais e individuais jovens entre si, buscando sempre se legitimar através do conceito de que seu estilo é o "verdadeiro" ou "puro". O rock torna-se assim um elemento essencial para que possamos entender o pensamento jovem e as relações que eles travavam durante o período.

Outro fator que devemos levar em conta é a continuação da censura. O BRock retoma a discussão de assuntos que foram deixados de lado pela MPB, como a sexualidade, e o seu uso de uma linguagem informal fez com que a censura, mais moral do que política, visasse alguns desses jovens artistas, dificultando o lançamento de algumas canções ou discos completos. Muitas vezes isso tinha um efeito contrário, "não era raro que os discos censurados

fossem os mais vendidos e as canções censuradas as escutadas em maior volume" ¹⁹⁴, aguçando a curiosidade dos jovens ouvintes e estimulando os letristas a produzirem críticas a essa instituição. Escrever, ouvir e reproduzir as músicas proibidas tornam-se formas do jovem ir contra o Estado e marcar seu espaço no Brasil.

Nesse capítulo darei um enfoque maior nas letras produzidas pelas bandas de BRock, a partir de sua análise conseguimos notar como esses grupos expressavam sua visão de mundo, realizando um perfil sócio cultural do Brasil. É interessante observarmos também as diferenças temáticas produzidas por esses grupos, denotando as influências regionalistas e de estilo, e como as ideias vão sendo alteradas com o passar do tempo.

3.1 Os "Subprodutos do rock": as identidades no BRock.

No primeiro capítulo, vimos que Frith¹⁹⁵ realizou um estudo com jovens colegiais no qual constata que o rock gera uma coletividade a partir de gostos individuais similares, já no segundo capítulo, notamos que os músicos de diversas bandas mantinham uma relação de amizade antes de se unirem em uma banda. Logo, podemos dizer com isso que a música torna-se essencial na construção das identidades a partir da articulação de emoções, sendo um fator definitivo para que um jovem pertença a um grupo ou busque sua individualidade. O rock, como música ligada à juventude, então toma a dianteira para unir essas identidades ao focar no universo jovem, com todos os seus dilemas e questionamentos.

É necessário lembrar que, por mais que ainda existam diversas bandas roqueiras onde os músicos não são mais jovens (Rolling Stones, Metallica etc.), a essência do rock é o diálogo direto com a juventude a partir de seu mundo em comum. Notamos pelos processos de mudança capitaneados pelo gênero musical, feita por e para os jovens, com o objetivo de romper com o que havia feito pelas gerações passadas (o punk como uma crítica ao preciosismo do rock progressivo, por exemplo). Como diz Renato Russo:

Rock é um tipo de música que atende à necessidade de um determinado grupo de uma determinada faixa etária. Então você não pode simplesmente chegar e dizer que o rock é como o jazz, é como a música clássica, ou mesmo como a MPB... estou falando de

¹⁹⁴ QUADRAT, Samantha. Op. Cit. Pág.103.

¹⁹⁵ FRITH, Simon. Op. Cit. Págs.51-64.

certos problemas de que por eu ter essa idade ou certas experiências que uma pessoa de 40 anos não vai ter mais...é uma coisa especificamente da idade.¹⁹⁶

As letras do BRock tratam do cotidiano jovem: amor, sexo, política, drogas, amizade, relações familiares, escola, festas etc. Mesmo que o processo de recepção da música seja individual e distinto, dependendo da experiência de vida do ouvinte e de sua forma de interpretá-la, há sentimentos e reflexos culturais e sociais partilhados entres os jovens, transformando o rock num elo entre eles.

Não só a temática, mas também a estrutura musical funciona como uma forma do jovem levar sua realidade para a música brasileira. O primeiro grande sucesso do BRock foi a música "você não soube me amar", da banda Blitz. Nele notamos a mudança do discurso - o poético dá lugar à prosa - e a inserção de símbolos do universo desses jovens durante a música. Assim, esta passa a representar o cotidiano dessas juventudes, algo que até então não havia ocorrido com tamanho destaque no cenário musical brasileiro.

Sabe essas noites que você sai caminhando sozinho
De madrugada com a mão no bolso
Na rua

E você fica pensando naquela menina
Você fica torcendo e querendo que ela tivesse
Na sua

Aí finalmente você encontra o broto
Que felicidade (que felicidade)
Que felicidade (que felicidade)
Você convida ela pra sentar (muito obrigada)
Garçom uma cerveja (Só tem chope)

Desce dois desce mais
Amor pede uma porção de batata frita
OK você venceu batata frita

Ai blá blá blá blá blá blá blá blá blá
Ti ti ti ti ti ti ti ti ti
Você diz pra ela

¹⁹⁶ RUSSO, Renato. Op. Cit. Pág.20.

Tá tudo muito bom (bom)
Tá tudo muito bem (bem)
Mas realmente
Mas realmente
Eu preferia que você estivesse
Nuuuuu...a

Você não soube me amar
Você não soube me amar
Você não soube me amar
Você não soube me amar

Todo mundo dizia
Que a gente se parecia
Cheio de tal coisa e coisa e tal

E realmente a gente era
A gente era um casal
Um casal sensacional

Você não soube me amar
Você não soube me amar
Você não soube me amar
Você não soube me amar

No começo tudo era lindo
Era tudo divino era maravilhoso
Até debaixo d'água nosso amor era mais gostoso

Mas de repente a gente enlouqueceu
Ai eu dizia que era ela
Ela dizia que era eu

Você não soube me amar
Você não soube me amar
Você não soube me amar
Você não soube me amar

Amor que que'cê tem
Cê ta tão nervoso
Nada nada nada nada nada nada

Foi besteira usar essa tática
Dessa maneira assim dramática (eu tava nervoso)
O nosso amor era uma orquestra sinfônica (eu sei)
E o nosso beijo uma bomba atômica

Você não soube me amar
Você não soube me amar
Você não soube me amar
É foi isso que ela me disse

Oh! baby não!¹⁹⁷

A música claramente reproduz o cotidiano do jovem urbano, através de suas pequenas aventuras, construídas em torno de idas a lanchonete e discussões sobre relacionamentos. A fala sobre a vida é reforçada pelos símbolos culturais - "mas realmente, mas realmente" é uma referência ao apresentador Chacrinha - o uso de gírias e a forma como o discurso é apresentado, mais falado do que cantado. Todos esses fatores levam o jovem a sentir afinidade pela música, pois vê sua vida ali representada. "Nós éramos os personagens principais das canções, nossos temas tinham a importância de virar uma canção e tocar nas rádios" ¹⁹⁸.

Segundo Sílvio Anaz¹⁹⁹, ao fazer um breve retrato do cotidiano do jovem urbano de classe média, a música acaba expondo aspectos sociológicos dessa população, a partir da revelação de valores como a busca de prazer imediato, o individualismo e o egocentrismo. Para o autor, a partir dos anos 1980, há traços de um individualismo muito intenso no comportamento das pessoas, que aparece de forma visível nas letras de algumas músicas do período.

Essa hiperindividualidade pode ser observada mais intensamente quando pensamos o rock como uma disputa de identidades. Mesmo com uma relação de representação do jovem a partir do seu cotidiano, de suas dúvidas e da sua necessidade de se impor na sociedade, ainda há um forte choque entre as identidades grupais e individuais para conseguir um lugar de destaque nessa representação.

Medovoi²⁰⁰ defende a ideia de que, ao estudarmos o rock, devemos ficar atentos ao "mito da autenticidade", que divide o gênero em artistas que produzem o "verdadeiro" rock e outros o falso. Tal obsessão pelo autêntico estaria ligada ao discurso de legitimação das

¹⁹⁷ MESQUITA, Evandro; BARRETO, Ricardo; MENDIGO, Zeca e GUTO. Você não soube me amar. In: Blitz. **As aventuras da Blitz**. EMI, 1982. 1 Disco sonoro. Lado B, faixa 4.

¹⁹⁸ Evandro Mesquita, cantor da banda Blitz e um dos autores da música, citado por ROCHEDO, Aline. Op. Cit. Pág.100.

¹⁹⁹ ANAZ, Sílvio. Op. Cit. Págs 117-118.

²⁰⁰ MEDOVOI, Leerom. Op. Cit. Pág.93.

identidades, onde um grupo tende a desqualificar o outro para se afirmar dentro do meio em que se enfrentam. A música e seus locais de representação - revistas, shows, premiações etc. - tornam-se um espaço de disputa, onde diversas identidades grupais se confrontam para afirmar sua "pureza". Obviamente, o BRock não conseguiria fugir dessa característica.

Enquanto símbolo, a música possui a função política de ser instrumento de integração social, conhecimento e comunicação. Assim sendo, ela é um poder de construção da realidade para o jovem brasileiro, tendendo a estabelecer uma ordem baseada no sentido imediato de mundo. O BRock cria uma comunidade - a juventude brasileira urbana da década de 1980 - onde o rock é tanto o determinante quanto o reflexo desse grupo. Mattern²⁰¹ defende que a criação, descoberta e recriação desse tipo de comunidade são processos e formas de ação política que demandam debates e deliberações entre as identidades que a formam, a música é a arena comunicativa em que ocorrem as disputas. Tal comunidade é formada por várias identidades que, ao mesmo tempo em que elas se unem para conseguir seu objetivo em comum (se impor no cenário musical), realizam um confronto interno para ver qual (ou quais) identidade vai ganhar destaque como representação dessa comunidade.

É interessante notar como tal enfrentamento possui um considerável destaque dentro das fontes biográficas e jornalistas, mas é deixado de lado pelas análises acadêmicas. Nos artigos e dissertações com que tive contato, o BRock tende a ser visto como um movimento unificado da juventude urbana brasileira durante a década de 1980 ou os pesquisadores seguem a visão defendida por DaPieve em seu livro *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*, onde o autor prega uma divisão entre bandas mais politizadas e outras voltadas à uma linguagem cômica. Quando analisamos um grupo tão extenso quanto à juventude brasileira urbana durante a década de 1980 é necessário nos lembrarmos de Bourdieu e da sua defesa de que há várias juventudes convivendo juntas, que se diferem por diversos fatores, indo do político-social ao geográfico²⁰². Assim, não podemos ver esse movimento como algo unificado, apesar de possuir diversos pontos em comum, pois há diferenças ligadas a gostos e vivências dos jovens, produzindo choques identitários dentro do BRock. Contudo, deve-se destacar o trabalho de Érika Mági²⁰³, cuja análise das críticas paulistas aos shows da Legião Urbana aponta como era nítida a necessidade de autoafirmação entre as bandas do Eixo Rio-São Paulo.

²⁰¹ MATTERN, Mark. Op. Cit. Pág.28.

²⁰² BOURDIEU, Pierre. Op. Cit. Pág.113.

²⁰³ MÁGI, Érika. Op. Cit.

Baseando-nos nessa visão, onde o rock atua como mediador entre as identidades jovens, podemos dizer que o BRock é uma nova forma de capital cultural imposta dentro do campo musical brasileiro, subvertendo o domínio da MPB. Ao reapropriar o capital rock, que mesmo alcançando um relativo sucesso de público ainda não era reconhecido entre quem dominava o campo da música brasileira²⁰⁴, a juventude o valoriza, conseguindo assim uma forma de aumentar seu espaço dentro do campo musical brasileiro. Ao mesmo tempo, é criado um novo microcosmo - o campo do BRock - onde as diversas identidades disputam seu lugar nessa nova estrutura. Aqui a ideia de campo musical diverge da idealizada por Bourdieu, que pensa a música como a forma de arte mais interiorizada e por isso estaria ligada à "denegação de mundo e, em especial, do mundo social"²⁰⁵, já que o BRock será uma importante forma de representação e ação social dos jovens.

Partindo dessas ideias, creio que a análise do BRock deve ser feita a partir de duas premissas. A primeira é que o Brock uniu diversas identidades jovens, liderando a imposição da cultura jovem durante a década de 1980, o que não havia acontecido até então devido à dificuldade de união entre as culturas jovens, no cenário brasileiro. Ao mesmo tempo, diversas identidades jovens entram em conflito entre si, através do discurso de autenticidade, para que suas identidades grupais ganhem destaque como representação da cultura jovem do período. Nas palavras de Renato Russo, "Uma coisa de bom que a cultura rock fez no país foi acelerar o processo de tribalização, e de outro, [criar] uma identidade planetária"²⁰⁶.

No fim do século XX, segundo Hall²⁰⁷, há o declínio das velhas identidades e o surgimento de novas identidades, fragmentando o indivíduo moderno. Com o mundo globalizado, essas identidades passam a não permanecer limitadas em um determinado espaço físico, visto que a troca de informações proporciona a ligação de várias identidades entre si. O BRock reproduz isso ao se utilizar de influências musicais externas para se desenvolver, levando ao que Renato Russo chama de identidade planetária. O jovem brasileiro agora também produz rock, tal qual o inglês, francês ou norte-americano. Porém, esse mesmo processo leva à formação de identidades comunitárias a partir do

²⁰⁴ É interessante notar como artistas extremamente populares da chamada música brega - como Odair José - também não conseguiam quebrar essa barreira, mostrando que a ideia de Bourdieu, de que arte está ligada à cultura das classes mais altas, se aplica perfeitamente nesse caso. BOURDIEU, Pierre. *A distinção crítica social do julgamento*. São Paulo, Edusp, 1º edição, 2007. Pág.19

²⁰⁵ BOURDIEU, Pierre, Ibidem. Pág.24.

²⁰⁶ RUSSO, Renato. Op. Cit. Pág.44.

²⁰⁷ HALL, Stuart. Op. Cit. Pág.7.

desenvolvimento de novos valores e novas formas de interação social, como dito no capítulo anterior. O BRock passa a estimular, principalmente, dois tipos de choque²⁰⁸.

Partindo da premissa de que essas disputas por poder são duplamente determinadas, cujas características são baseadas tanto em quem as cria quanto em quem as reproduz²⁰⁹, retomaremos o foco nessa discussão as críticas nos periódicos e as fontes memorialistas, ai invés de priorizar a análise das letras. Apesar de existirem letras que explicitam essas disputas - como "Surfista Calhorda" da banda gaúcha Os Replicantes e "Minha renda" da brasiliense Plebe Rude - o tipo de fonte escolhido apresenta melhor essas diferenças.

O primeiro, que já foi debatido anteriormente é sobre o subgênero de rock adotado. Como o BRock é formado, principalmente, pela influência de dois gêneros - o punk e a *new wave* - a luta pelo "mito de autenticidade" do rock "verdadeiro" se dava entre os fãs desses gêneros. Como as identidades surgem a partir de uma necessidade de autodefinição e autoafirmação²¹⁰, faz-se necessário a busca de um contraponto para que uma identidade ganhe destaque. Com isso, para que uma seja valorizada é necessário que outra seja desvalorizada; considerada "falsa".

Um exemplo significativo foi a apresentação da banda Kid Abelha no Rock in Rio. A banda carioca foi escalada para se apresentar em um dos dias dedicados ao *Heavy Metal*, seu estilo musical - *New Wave*; mais pop e dançante - se destoava do público-alvo principal daquele dia, que possui fãs mais "intransigentes em relação ao que não fosse do seu gosto" ²¹¹. O grupo acabou sofrendo com a hostilidade do público, que não aceitava aquele estilo de rock, sendo vaiado e tendo que se desviar dos objetos arremessados contra a banda.

Não foi apenas o Kid Abelha que sofreu com essas agressões, outros artistas, também escalados para os dias de *Heavy Metal*, sofreram agressões desses fãs, muitos acabaram abandonando suas apresentações. No dia 15, Eduardo Dusek, um músico ligado ao BRock, foi o segundo artista a se apresentar, ao entrar a plateia já o insultava e arremessava areia e pedra no palco. Devido a essa recepção agressiva o cantor começou a discutir com o público e encerrou o show sem cantar quatro de suas músicas programadas. Em suas palavras:

²⁰⁸ É necessário fazer uma advertência, lembrando que um choque não elimina o outro. Geralmente veremos que os dois motivos de confrontos aparecem juntos.

²⁰⁹ BOURDIEU, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, editora Bertrand Brasil, 1989. Pág.13.

²¹⁰ MEDOVOI, Leeroi. Op. Cit. Pág.5.

²¹¹ BRYAN, Guilherme. Op. Cit. Pág.261.

A apresentação foi traumática, porque estávamos no mesmo dia que o Scorpions e a plateia estava indócil. Era uma gente, digamos assim, malcriada. Não deixaram nenhum artista brasileiro cantar. Todo mundo tomava lata... Aí eu baixe a porrada no público. Falei que eles não tinham cultura mesmo, que eram uns idiotas e que fossem pra casa...²¹²

É necessário tomar nota que essa disputa entre o "verdadeiro" e o "falso" rock é algo criado para afirmar as identidades. Ao analisarmos o rock em sua gênese, nos EUA durante a década de 1950, iremos notar que tanto a *New wave* quanto o punk e o *heavy metal* se diferenciam em vários fatores desse "rock original". Todos esses estilos são híbridos; sofreram alterações devido ao tempo histórico e as condições sociais em que são produzidos, obtendo assim características próprias que os diferenciam de outros tipos de rock e os tornam subgêneros devido à sua aceitação.

O segundo choque que devemos levar em conta é o causado pelas diferenças regionais. Sendo o Brasil um país de extensa espacialidade, cada local se apresenta com características próprias, o que influencia diretamente na forma como o BRock é feito, absorvido e reproduzido. Cada local tende a se identificar mais com um gênero, produzindo visões diferentes do cotidiano jovem, afinal, apesar de apresentarem diversos pontos em comum, a vida de um adolescente no Rio Grande do Sul é diferente de um da Bahia. Sabemos que no BRock há diversos estilos diferentes e que englobou todo o Brasil, sendo assim uma análise mais minuciosa de todas essas identidades musicais jovens torna-se inviável para a dissertação. Para não ficar um trabalho muito extenso, limitarei-me a analisar como essas diferenças se apresentam entre a juventude de Brasília, Rio de Janeiro e São Paulo.

O primeiro estado que vamos analisar será o Rio de Janeiro, afinal foi dele o ponto de partida para o BRock, em 1982, apresentando o primeiro grupo de sucesso - Blitz e a principal casa de show ligada à essa geração, o Circo Voador. Além disso, no Rio de Janeiro concentrava-se as principais gravadoras, tornando-o o local por onde bandas de outros se lançam ao sucesso. Marchetti, ao falar das bandas de Brasília, que começavam a pensar sobre se lançar profissionalmente, lembra que "as primeiras fitas-demo visando rádios e gravadoras

²¹² BRYAN, Guilherme. Ibidem. Pág.261.

foram sendo mandadas para o Rio... as bandas passaram a fazer frequentes viagens ao Rio para tocarem, principalmente, no Circo Voador" ²¹³.

O rock carioca se destaca, principalmente, pela influência do teatro e da *New Wave* entre suas bandas. Utilizam a linguagem das ruas, com suas gírias e vícios de linguagem, aproximando-o diretamente do público jovem, tornando-o um estilo mais leve e festivo. É por causa desse tipo de música que o BRock será comparado em seu começo com a Jovem Guarda, apesar desses grupos terem ideologias diferentes.

Outro destaque no rock carioca é o diálogo direto com a cultura pop, uma característica ligada a *New Wave*. Os grupos do Rio adotam uma estética de revistas em quadrinhos e chegam a ter sua própria revista (Blitz), fazem participam de filmes voltados ao público jovem fazendo a trilha sonora (Lulu Santos) e, às vezes, também fazendo participações especiais como eles mesmos (Barão Vermelho) ou com personagens próprios (Léo Jaime).

As letras do rock carioca se utilizam de um tom cômico ao falar do cotidiano jovem, dando ênfase às relações amorosas, levando esses artistas a sofrerem perseguições de dois lados. A primeira perseguição veio da censura. Com o enfraquecimento do regime militar, a censura política estava praticamente ausente, porém a censura moral ainda continuava ativa. Devido aos temas apresentados por essas bandas, principalmente os que indicavam relações sexuais e palavrões, o rock carioca sofre com essa censura moral, que impede de algumas músicas serem executadas nas rádios ou gravadas nos discos.

O segundo questionamento está ligado à disputa entre as identidades roqueiras, os críticos tinham como objetivo dar destaque à suas identidades, desvalorizando os grupos que não adotavam completamente suas ideias. Com isso percebemos que algumas desses ataques não focavam apenas na questão musical, mas também analisavam a atitude das bandas.

A crítica paulista, principalmente à ligada ao movimento punk, verá o rock carioca como algo menor e apenas midiático, não possuindo uma atitude propriamente roqueira. Em uma crítica dos primeiros discos da banda Legião Urbana, de Brasília, e Smack, de São Paulo, o crítico José Augusto Lemos compara as músicas de ambas com as feitas por grupos do Rio e define que "... pelo menos há sangue e soda cáustica em doses mais que o suficiente para lavar o pop nativo de seu bom mocismo, seu laquê, seu bronzado" ²¹⁴. A falta de uma atitude

²¹³ MARCHETTI, Paulo. Op. Cit. Págs.8-9.

²¹⁴ Folha de São Paulo, 26 de março de 1985.

mais crítica e agressiva, ao invés das roupas coloridas e canções nascidas nas praias da Zona Sul carioca - de onde eram a maioria dos artistas - dificultou a aceitação dessas bandas entre alguns grupos.

Também conhecido como Scot, o crítico pertencia à cena punk paulista, tanto como jornalista como membro da banda Chance, ao continuarmos analisando a crítica veremos que a valorização de certos elementos como o não pertencimento ao lugar, o estilo mais direto e a ausência de uma alegria gratuita são pontos importantes para se diferenciarem, a partir de uma oposição, da felicidade praiana do rock carioca. A própria qualificação do BRock carioca como pop ao invés de rock já simbolizava uma desvalorização, já que o pop está ligado à ideia de ser um gênero comercial, mais voltado para um sucesso rápido e genérico, do que uma música mais trabalhada e melhor desenvolvida. Notamos essa visão em outros periódicos paulistas como a *Ilustrada*, *Bizz* e *Som Três*, que começaram a produzir um "anticarioquismo"²¹⁵ em suas análises musicais. Ao entrevistar o músico Lobão, a jornalista Sônia Maia define seu disco como uma obra menor, devido à origem geográfica do cantor: "Pra rock carioca, está muito bom"²¹⁶.

As características das principais bandas entre as duas regiões eram opostas. Enquanto a crítica colocava o rock paulista como sério, radical, anticomercial e politizado o rock carioca era tachado de vazio, alegre e comercial. Até mesmo artistas que possuíam um status mais marginal e direto, distanciando-se dessa imagem alegre e comercial, sofriam preconceito por serem cariocas.

O contrário também ocorria, pois diversas bandas paulistas, mesmo as que não adotaram o punk, encontraram dificuldades em se lançar no cenário carioca. Sendo o Rio o principal local de divulgação do BRock, diversos eventos e casas de shows davam prioridades a grupos cariocas em seus palcos, relegando as outras bandas à aberturas dos shows, onde tinham pouco tempo para sua apresentação, ou aos chamados "Paus de sebos", discos onde diversas bandas gravavam. Vemos esse exemplo no Rock in Rio, onde mesmo bandas paulistas de sucesso, como *Ultraje* a *Rigor* e *Titãs*, foram deixadas de lado, só sendo chamado os grupos cariocas de BRock.

São Paulo é o centro industrial e comercial do país, por isso possui um grande número de jovens no mercado de trabalho, sendo que boa parte entrou graças ao modelo de

²¹⁵ BRYAN, Guilherme. *Ibidem*. Pág.224.

²¹⁶ Revista *Bizz*, nº19, fevereiro de 1987.

crescimento adotado pelo Milagre Econômico. Com a crise desse modelo, diversos jovens passaram a conviver com a tensão do desemprego, logo a juventude paulista sente de maneira mais potente a crise do futuro. Devido à essas dúvidas, o punk é adotado como um meio de se relacionarem com o mundo. Diferente de Brasília, o punk em São Paulo foi adotado tanto pela classe-média quanto pelos mais pobres, transformando o estado num centro difusor dessa cultura.

O movimento punk paulista é onde notamos uma maior segmentação em comunidades. Para Hall, o mundo globalizado cria identidades comunitárias em detrimento das nacionais - mesmo estas ainda permanecendo forte - o que leva a criação de novos valores e novas formas de interação social. Na cultura jovem, os locais de diversão se tornam locais de disputas, por meio de resistência e negociações. A partir desse pensamento, notamos que nos eventos punks há relações de hostilidade entre alguns grupos de comunidades diferentes (Punks de São Paulo X Punks do ABC, por exemplo).

Por causa da influência punk, São Paulo possui muitas bandas que se mantêm na cena independente ou se lançam por gravadoras pequenas, conseguindo um considerável número de fãs e público em seus shows, mas sem alcançar uma alta vendagem. Até mesmo as bandas punks de muito sucesso (Inocentes, Ratos do Porão e Cólera, por exemplo), não chegam próximo à vendagem de discos das bandas de BRock de maior sucesso comercial. Baseado nisso, vamos nos focar em bandas paulistas que tiveram uma influência punk, mas que não se prendaram apenas a esse gênero, dialogando com diversas vertentes musicais - como a *New Wave* e o *Mod*. Tais grupos conseguem sair da cena paulista e desenvolver um trabalho a nível nacional, porém vão sofrer preconceito de parte dos punks paulistas²¹⁷.

Brasília foi criada na década de 1950 para ser o centro político do Brasil. Seus moradores são militares, funcionários públicos ou trabalhadores que buscavam melhorar de vida na cidade na capital. Os jovens, que vamos analisar, não são nascidos em Brasília, vêm de outros estados do país e migram para a cidade, devido ao trabalho dos pais. Por isso não possuem uma ligação de afeto com essa cidade.

O movimento punk local é formado pelos filhos da classe-média, tendo acesso direto às novidades da produção internacional, através das diversas viagens de seus pais ou de amigos. Enquanto alguns chegaram a morar na Inglaterra ou nos EUA, onde tiveram contato

²¹⁷ Vamos deixar para analisar melhor o pensamento punk paulista quando formos analisar as representações jovens e seus choques, no próximo capítulo.

com as bandas punks e os primeiros instrumentos musicais, outros aproveitavam a viagem de amigos e pediam para trazerem discos e revistas importadas. Por ser uma cidade com alta rotatividade, ainda havia o contato com estrangeiros que também traziam as novidades musicais.

O primeiro local, e o mais conhecido, de reunião desses punks foi a Colina. Destinado a funcionários e professores da UNB, a Colina é um conjunto de prédios cercado por matos e isolado do centro da cidade. Nesse lugar os jovens se reuniam para beber, trocar informações musicais e discutir assuntos de seus universos: relação com os pais, futuro, namoros, formas de mudar o mundo etc. Seu caráter isolado dava a esse grupo a sensação de possuir um espaço sem a intervenção de pessoas que não faziam parte de seu meio. É na Colina onde as primeiras bandas surgem. Com o tempo esses jovens mudam seu principal local de reunião para o 104 Sul, onde houve um aumento de membros, e posteriormente para bares e pequenos espaços, onde se realizavam os shows.

Eles se autodomavam como "A Turma", cujos membros ainda frequentavam o ensino médio, e parte se conhecia desde a infância. Era um grupo extremamente fechado; novos membros precisavam ter uma aprovação de parte da Turma para entrar no grupo. Até mesmo os relacionamentos tinham que ter a aprovação dos membros. Havia outros grupos ligados à ideologia punk na cidade, como os "Cowboys", mas que não tiveram o destaque musical da "Turma".

Como punk é um gênero musical que prega uma crueza estética, onde qualquer pessoa poderia tocar mesmo sem domínio do instrumento, alguns membros da "Turma" resolveram montar bandas. Enquanto algumas não passam dos ensaios, outras conseguem realizar shows e seguir carreira no meio musical. As iniciais foram o Aborto Elétrico e a Blitx 64, ambas com vida curta (entre 1978-1982), sendo que a dissidência da primeira deu origem a duas das principais bandas de rock da década de 1980: Legião Urbana e Capital Inicial. A ideia dos jovens formarem bandas não era mercadológica; a princípio não havia o desejo de viverem da música. "Era uma válvula de escape para falarmos o que estávamos afim" ²¹⁸.

Os shows costumavam ser ao ar livre e abertos ao público, por isso as bandas não recebiam por tocar. A divulgação era feita pelos membros do grupo, através de pichações, boca-a-boca, roupas com o nome das bandas feitas por alguém da "Turma" ou de fanzines. A

²¹⁸ Pedro Ribeiro, citado por MARCHETTI, Paulo. Op. Cit. Pág.119.

própria organização ficava sob a responsabilidade dos jovens, o que gerou alguns problemas, principalmente com a polícia, devido à presença de drogas. Havia um revezamento entre instrumentos, locais de ensaios e músicos entre as bandas, muitas vezes com pessoas tocando em mais de uma banda ao mesmo tempo, o que aumentava a troca de influências musicais.

Era necessário um reconhecimento de outros membros do grupo para que uma banda fosse aceita dentro desse meio. Muitas vezes, a dificuldade de se obter informação ou até mesmo o fato de ser fechado num grupo dificultava a troca de influências entre algumas bandas. "O que rolava de som em São Paulo? Eu não sabia. Até 1982, para nós só existia a galera de Brasília" ²¹⁹.

Com o crescimento da atuação do jovem na cultura brasileira, algumas dessas bandas só começaram a ter sucesso nacional, principalmente, partir da segunda metade da década de 1980, onde lançam discos pelas grandes gravadoras e fazem shows fora da cidade. Tendo que sair do Distrito Federal para alcançar sucesso, essas bandas buscam no Rio de Janeiro (principal centro difusor da cultura nacional) e em São Paulo, onde também havia uma cena punk consolidada.

Chegando a São Paulo as bandas encontram uma cena punk consolidada, apresentando dificuldades a quem vem de fora. A Legião Urbana em seu começo de carreira ao realizar algumas apresentações em casas de shows paulistas, onde sofreram preconceito por serem do Distrito Federal e por virem da classe-média, a banda chegou a ser hostilizada durante esses shows.

A verdade é que o público da casa foi hostil conosco. Enquanto tocávamos, havia em frente ao palco uns punks virados de costa; e a plateia, no geral, formada por umas trintas pessoas (ou nem isso), parecia não estar gostando. Houve até mesmo um cara que logo começou a gritar, com aquele sotaque paulistano carregado: "Mais forte, filho de general, mais forte." Que situação... Não satisfeitos ainda roubaram o meu casaco!²²⁰

²¹⁹ Dado Villa Lobos em VILLA-LOBOS, Eduardo Dutra, DEMIER, Felipe Abranches, MATTOS, Rômulo Costa. Op. Cit. Pág.32.

²²⁰ Dado Villa-Lobos, citado por VILLA-LOBOS, Eduardo Dutra, DEMIER, Felipe Abranches, MATTOS, Rômulo Costa. *Dado Villa-Lobos: Memórias de um legionário*. Rio de Janeiro, Maud Editora, 1º Edição, 2015. Pág.56

Para ser reconhecido como punk e ser aceito pelos outros indivíduos era necessário possuir certas características políticas, econômicas e sociais. Vindo de Brasília e possuindo uma melhor situação social do que seu público em São Paulo, a Legião não foi aceita inicialmente neste meio, para os paulistas a banda não poderia nem se denominar como punk.

Eles [o grupo Legião Urbana] se consideravam punk. É que em Brasília você gostar de punk-rock já era o suficiente para você se considerar punk. Aqui em São Paulo, você era punk se viesse do subúrbio. As tentativas de algumas pessoas se dizerem punks foram reprimidas pelos punks²²¹

As identidades grupais podem ser bastante segregadoras. Caso um membro estranho não seja aceito pela maioria do grupo, os poucos que o aprovaram podem rejeitá-lo para manter o espírito comunitário. Por isso algumas bandas, mesmo falando sobre os problemas jovens em geral, obtiveram dificuldades para conseguir espaço em certos meios. Se reduzirmos nossa pesquisa a apenas uma desses estados veremos que mesmo assim ainda há disputas internas. Em Brasília os membros da Turma desvalorizam os outros grupos punks, como os Caubóis. Em diversas entrevistas os membros da Turma vão amenizar suas atitudes hostis de violência, afirmando que apenas os Caubóis eram a favor da violência, arranjando brigas nas festas que apareciam²²².

A própria diferença de regiões dentro de um mesmo estado em grupos que frequentam os mesmos shows e ouvem o mesmo gênero de rock é visível. Em São Paulo havia uma grande rixa entre os Punks da capital e da região do ABC. "Os punks do ABC se julgavam "engajados" e tratavam os equivalentes da "city" por "boys". Já os punks da capital julgavam os vizinhos uns trogloditas desinformados"²²³. Ocorriam casos de brigas entre as gangues punks quando se encontravam nos shows, além das constantes ameaças de ataques. Em vários shows foram necessárias intervenções policiais para controlar o confronto entre os dois grupos²²⁴.

²²¹ Alex Antunes, citado por MAGI, Érica Ribeiro. *Op. Cit.* Pág. 153.

²²² MARCHETTI, Paulo. *Op. Cit.* Págs.37-40.

²²³ ALEXANDRE, Ricardo. *Op. Cit.* Pág.57.

²²⁴ BRYAN, Guilherme. *Op. Cit.* Pág.154.

Para Santuza Naves, a partir da década de 1980 a noção de comunidade, ligada a um plano determinada pela trajetória de vida dos membros, ganha espaço e desloca o conceito de nação²²⁵. Essa reinterpretação estimula essa rixa entre as identidades grupais, já que com esse deslocamento tais identidades possuem um status mais elevado que antes, sendo necessária uma maior afirmação dentro da sociedade.

Assim, a música possui duas funções contrárias, sendo ao mesmo tempo tanto uma "cola social" quanto um "solvente social". É o próprio rock que une diversas identidades grupais jovens no Brasil, formando uma grande comunidade, levando-os a ganhar um espaço na cultura nacional, ao mesmo tempo em que o estilo estimula disputas dentro dessa comunidade, ao favorecer os debates de qual rock deve ser o principal representante dessa comunidade, ganhando um destaque maior. O BRock torna-se com isso essencial para entendermos a sociedade brasileira na década de 1980 e como o jovem a via e se relacionava com ela.

3.2"Que país é este?": O jovem brasileiro, a política e a ideia de nação.

Ao focarmos nossa análise em um estudo sobre rock, devemos ter em mente que também falamos também da visão política de um grupo. Segundo John Street²²⁶, música e política não podem ser vistas como entidades separadas, mas sim como extensões de si. Na música temos embutidos valores e experiências políticas, ao mesmo tempo ela é uma forma de organização da ação e do pensamento políticos. O autor defende a tese de que por isso a música não deve ser visto apenas como um veículo de expressão política, ela é a própria expressão. Street nos lembra que a música foi pensada assim da antiguidade até o século XVIII, mas, devido às mudanças de visão dentro das ciências humanas, ela acabou sendo negligenciada, voltando timidamente a ser discutida no século XX.²²⁷

Essa revalorização da música como expressão política está ligada à grande exposição que os músicos tiveram como ativistas políticos e do uso das canções como ação e disseminação das ideais pelos movimentos sociais. Devemos destacar que os jovens tiveram uma forte influência nesse processo, pois são eles os principais atores que associam as

²²⁵ NAVES, Santuza Cambraia. Op. Cit. Pág.130.

²²⁶ STREET, John. *Op. cit.*

²²⁷ STREET, John. *Ibidem.* Pág.1.

diversas formas de pensamento e atuação política com música. No Brasil, a partir do final da década de 1950 e ao longo de 1960, é na canção popular que encontraremos o principal locus dos debates estéticos, culturais e políticos do país, levando os compositores populares a serem considerados formadores de opinião²²⁸.

Isso acontece devido às fortes tensões políticas do período, o que nos leva a pensar como o Estado influencia, de certa forma, na criação das músicas. Tal fator é importante para pensar as diferentes formas musicais que ganham destaque numa época específica. Com isso, temos o conhecimento que adotar um gênero musical passa a ser uma importante atitude política. Ao escolher o rock ao invés de seguir com a MPB, esses jovens da década de 1980 mostram uma atitude de ruptura com a geração anterior e apresenta novos questionamentos.

O BRock surge como uma importante fonte para entendermos a forma que a juventude estudada atuava e pensava a sociedade em que vivia. Veremos em algumas letras uma desqualificação das formas de ação e questionamentos políticos tradicionais feitas pela "geração coca-cola", ao mesmo tempo em que são colocados novos questionamentos e exigidos novas formas de atuação, buscando uma nova possibilidade de transformação social, visto que, para esses jovens, as antigas formas estavam desatualizadas e foram falhas em sua época. Na letra abaixo vemos a síntese dessa situação.

Quando nascemos fomos programados
A receber o que vocês
Nos empurraram com os enlatados dos USA, de 9 às 6.

Desde pequenos nós comemos lixo
Comercial e industrial
Mas agora chegou nossa vez
Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês.

Somos os filhos da revolução
Somos burgueses sem religião
Somos o futuro da nação
Geração Coca-Cola.

Depois de vinte anos na escola
Não é difícil aprender
Todas as manhas do seu jogo sujo
Não é assim que tem que ser?

²²⁸ NAVES, Santuza. Op. Cit. Pág.19.

Vamos fazer nosso dever de casa
E aí então, vocês vão ver
Suas crianças derrubando reis
Fazer comédia no cinema com as suas leis.

Somos os filhos da revolução
Somos burgueses sem religião
Somos o futuro da nação
Geração Coca-Cola²²⁹.

Nessa música, Renato Russo atenta para a forma passiva como os jovens recebiam a cultura, principalmente os programas de TV norte-americanos, e como a educação servia para ajudar a justificar a política da época. O letrista convoca o jovem de sua geração para ter uma atitude ativa perante a condição dessa realidade. O próprio começo da música é um sinal do choque geracional, afinal denominando-se "filhos da revolução", ou seja, a geração pós-golpe de 1964, esses jovens estão lutando contra práticas do próprio regime militar. A letra se utiliza de características do discurso punk - o discurso rebelde dirigido às classes dominantes, o uso da palavra "cuspir" simbolizando o desprezo a atual sociedade, junto de um andamento acelerado e um vocal crescente - fazendo um discurso agressivo de ruptura que é associado tanto no campo sonoro quanto no verbal.

Essa ruptura vem da reelaboração do comportamento dessa geração, aproveitando o espaço disponibilizado pela reabertura política, ao buscar uma coletividade que tome a dianteira nas mudanças que estavam ocorrendo. Porém, diferente das gerações anteriores, esses jovens trazem uma nova forma de interferência, assim, veremos à utilização de um discurso mais irônico e da associação de influências externas que os fazem destoar dos movimentos jovens da década de 1960. Ao se autodenominar como "geração coca-cola" e de crescer vendo as séries americanas (os chamados "enlatados") o jovem apresenta a importância da cultura externa para a construção de sua identidade, mesmo sendo negativa e alienante.

O BRock começa a valorizar certos assuntos que antes não estavam entre as principais discussões na música brasileira, como a sexualidade e as drogas. No primeiro caso, essencial para entendermos o pensamento desses jovens, a descoberta e a busca pela sexualidade - tanto

²²⁹RUSSO, Renato Russo. Geração Coca-cola. In: Legião Urbana. **Legião Urbana** EMI, 1985. 1 Disco sonoro. Lado A, faixa 6.

heterossexual quanto homossexual - é tratada diretamente pelas bandas. Era uma afronta a moralidade que havia na sociedade brasileira, representada principalmente pela censura, que muitas vezes criticava o ataque aos "bons costumes" e esquecia-se das questões sociais que estavam a sua volta, como dito na música abaixo.

Hoje vai passar um filme na TV que eu já vi no cinema
Êpa!? Mutilaram o filme, cortaram uma cena
E só porque aparecia uma coisa que todo mundo conhece
E se não conhece ainda vai conhecer
E não tem nada de mais
Se a gente nasceu com uma vontade que nunca se satisfaz
Verdadeiro perigo na mente dos boçais
Corri pro quarto, acendi a luz,
olhei no espelho, o meu tava lá
Ainda bem que eu não tô na TV, senão iam ter que cortar!

(Ui!) Sexo! Como é que eu fico sem sexo!
Eu quero sexo! Me dá sexo!
Sexo! Como é que eu fico sem sexo!
Eu quero sexo! Vem cá sexo!

Bom, vá lá, vai ver que é pelas crianças
Mas quem essa besta pensa que é pra decidir?
Depois aprende por aí que nem eu aprendi
Tão distorcido que é uma sorte eu não ser pervertido
Voltei pra sala, vou ver o jornal
Quem sabe me deixam ver a situação geral
E é eleição, é inflação, corrupção e como tem ladrão
e assassino e terrorista e a guerra espacial!
Socorro!

Sexo! Como é que eu fico sem sexo!
Eu quero sexo! Senta Sexo! Solta Sexo!²³⁰

A faixa-título do segundo LP do Ultraje a Rigor não tem como objetivo falar explicitamente sobre sexo, “mas de censura e daquele moralismo besta tão comum em nossa cultura” ²³¹. Essa questão antimoralista é explícita na música, sendo utilizada para ridicularizar a opinião conservadora ao tratar o sexo como uma coisa natural do ser humano, através do uso de uma linguagem irônica. Não há um teor erótico na letra. A canção critica a forma como esse assunto é tratado com as crianças, alertando para o risco produzido pelo

²³⁰ RODRIGUES, Maurício; MOREIRA, Roger. Sexo!!. In: Ultraje a Rigor. **Sexo!!** : WEA,1987. 1 Disco sonoro.Lado B, faixa 1.

²³¹ MOREIRA, Roger citado por ASCENÇÃO, Andréa. Op.cit. pág. 110.

moralismo ao continuar evitando esse assunto, podendo levar à criação de adultos pervertidos ao invés de pessoas que lidam com o assunto com naturalidade.

A partir da terceira estrofe, a música assume sua atitude contra a política institucional e os problemas sociais, ao questionar a censura a cenas de sexo, mas não consegue ver as mazelas do país. Para o artista, enquanto casos de corrupção estão acontecendo no país e o mundo vive uma crise política devido a Guerra-Fria, os censores só se preocupavam com casos de menor importância.

A banda tem uma facilidade de trabalhar esse tema já que a comédia não é vista como algo “sério”; os artistas que conseguiram tratar explicitamente desse tema durante a década de 1980 adotaram a linguagem cômica e utilizaram palavras de duplo sentido, até mesmo para escapar da ação dos censores, como veremos mais a frente. A comédia passa a ser usada por algumas bandas como linguagem para atacar a ditadura militar.

Mesmo sendo uma forte característica do Punk, a questão do confronto aparece em diversas canções do BRock, até mesmo nas produzidas por bandas ligadas à *New Wave*. Estamos analisando uma juventude estritamente urbana, para ela a cidade se apresenta como um imenso campo de batalha, onde convivem diversas realidades conflitantes, assim em diversas letras vamos notar situações conflitos.

A polícia apresenta suas armas
Escudos transparentes, cassetetes
Capacetes reluzentes
E a determinação de manter tudo
Em seu lugar
O governo apresenta suas armas
Discurso reticente, novidade inconsistente
E a liberdade cai por terra
Aos pés de um filme de Godard
A cidade apresenta suas armas
Meninos nos sinais, mendigos pelos cantos
E o espanto está nos olhos de quem vê
O grande monstro a se criar
Os negros apresentam suas armas
As costas marcadas, as mãos calejadas
E a esperteza que só tem quem tá
Cansado de apanhar²³².

²³² RIBEIRO, Bi; VIANNA, Herbert Selvagem. In: Os Paralamas do Sucesso. **Selvagem?**: EMI, 1986. 1Disco sonoro. Lado B, faixa 1.

A música "Selvagem", que dá nome ao terceiro disco dos Paralamas do Sucesso, entrega o que seria a mudança musical adotada pela banda. Com forte influência da música negra, o grupo nesse disco faz um trabalho com as principais canções voltadas para a questão social, sendo a cidade o principal local de violentas disputas²³³. Nesse caso específico há a citação de vários casos de violência cotidianos: a corrupção e mentira feita por políticos, resquícios velados da escravidão, desigualdade social e força abusiva da polícia. Antigas características negativas que não foram exorcizadas da sociedade, nem possuem políticas para que cessem num curto prazo.

A violência é apresentada tanto como ação de cima, através da praticada por policiais e governo, como uma forma de defesa da cidade e das classes afetadas como uma resposta/consequência dessa violência sofrida, levando a um ciclo vicioso. A violência acaba sendo uma ação social descontrolada, o que leva a criação de um medo generalizado.

Os jovens se apresentam muitas vezes como vítimas dessa violência, principalmente a policial. Em várias letras de BRock há um discurso de aversão à polícia, retratada como uma força opressora que trata os jovens como marginais, dificultando seu acesso à shows, deslocamento e a utilização desnecessária de força bruta. É importante frisar que diversos músicos de BRock tiveram problema com a polícia, desde prisões devido à posse de entorpecentes - Tony Belloto e Arnaldo Antunes, da banda Titãs e o músico Lobão - até a apreensão de instrumentos - Ultraje a Rigor – o que acabou estimulando esse discurso contra a polícia. Mesmo não sofrendo explicitamente com essas situações, outras bandas adotam um discurso de desvalorização da força policial, afinal, isso está ligado ao choque geracional, onde o jovem quer se impor na sociedade através da crítica de diversas instituições conservadoras, da família ao Estado.

Cuidado, pessoal, lá vem vindo a Veraneio
Toda pintada de preto, branco, cinza e vermelho
Com números do lado, dentro dois ou três tarados
Assassinos armados, uniformizados

Veraneio vascaína vem dobrando a esquina

²³³ Isso pode ser visto em outras músicas desse mesmo álbum, como "Alagados" e "Teerã"

Porque pobre quando nasce com instinto assassino
Sabe o que vai ser quando crescer desde menino
Ladrão pra roubar, marginal pra matar
Papai, eu quero ser policial quando eu crescer

Cuidado, pessoal, lá vem vindo a Veraneio
Toda pintada de preto, branco, cinza e vermelho
Com números do lado, dentro dois ou três tarados
Assassinos armados, uniformizados

Veraneio vascaína vem dobrando a esquina

Se eles vêm com fogo em cima, é melhor sair da frente
Tanto faz, ninguém se importa se você é inocente
Com uma arma na mão eu boto fogo no país
E não vai ter problema, eu sei, estou do lado da lei

Cuidado, pessoal, lá vem vindo a Veraneio
Toda pintada de preto, branco, cinza e vermelho
Com números do lado, dentro dois ou três tarados
Assassinos armados, uniformizados

Veraneio vascaína vem dobrando a esquina

Veraneio vascaína vem dobrando a esquina

Veraneio vascaína vem dobrando a esquina²³⁴ .

Apesar de essa música ter sido escrita na época do Aborto Elétrico, ela será nacionalmente conhecida a partir da gravação feita pelo Capital Inicial, mostrando que mesmo

²³⁴ RUSSO, Renato; LEMOS, Flávio. Veraneio vascaína. In: Capital Inicial. **Capital Inicial**: Polydor, 1986. 1Disco sonoro. Lado A, faixa 6.

feita no final da década de 1970, ainda havia certas questões que permaneciam na realidade jovem. A Veraneio citada se refere ao automóvel tradicionalmente usado pela polícia de Brasília, indicando que toda vez que o carro era avistado o jovem deveria fugir, pois era sinal de que a polícia estava chegando.

Aqui a força policial é apresentada com os resquícios da ditadura militar, ou seja, como uma força violenta e extremamente autoritária, que se utiliza da sua condição de força legal para abusar do seu poder, revelando um traço negativo de convivência com o jovem. O policial é desqualificado ao ser taxado de "assassino" e "tarado", devido aos diversos conflitos que os jovens de Brasília tinham com a polícia, principalmente após a Rockonha.

Pensado como um festival que misturava o uso de drogas e rock num sítio isolado em Brasília, o evento não chegou a ocorrer devido à atuação da polícia, que ao descobrir o dia e o local fez uma escolta prendendo os jovens antes de chegarem ao festival. Apesar deste ser o maior caso, em diversos shows houve conflitos entre os jovens e a polícia, resultando em algumas detenções. A polícia então passa a ser considerada uma ameaça constante e fonte potencial de humilhação.

Mesmo assim, as músicas do BRock tendem a desafiar a força policial, sempre desqualificando-a. Isso está ligado diretamente as críticas feitas pelos jovens às forças repressivas do Estado, com o fim da ditadura militar e começo da abertura política, a música pôde adotar um discurso mais direto e explícito a essas instituições. Dentre elas, houve uma que sempre interferiu na música, porém agora será ridicularizada pelo BRock: a censura.

A censura promovida pela ditadura militar tinha como um dos seus principais alvos a música. Desde sua imposição, diversos artistas tiveram que readaptar trechos ou canções inteiras e utilizar metáforas para que sua mensagem não fosse censurada. Obviamente isso não impedia que artistas ficassem marcados e sofressem uma perseguição especial dos censores, como o caso de Chico Buarque, que chegou a assinar algumas músicas como Julhinho da Adelaide visto que, as composições cujas letras tinham sua assinatura já estavam marcadas para serem censuradas.

Diferente dos tempos áureos da repressão, na década de 1980 esses órgãos já estavam enfraquecidos, apesar de continuarem ativados. Teremos censuras em diversas músicas do BRock, porém ocorrerá aqui um efeito contrário, mesmo censurada essas canções chegam a ser reproduzidas em certas rádios (que depois eram multadas), em shows e cantadas pelos

jovens, levando à uma maior divulgação das composições. "Vendi muito graças à censura federal, de modo que não tenho nada contra ela. Acho que é necessário, porque podemos ridicularizá-la, combatê-la, enfrentá-la."²³⁵

Para Street, a música é o local onde o ser humano declama sua liberdade²³⁶, assim lutar e ridicularizar a censura foi uma forma encontrada pelos jovens de se impor dentro da sociedade através dos ideais surgidos com a abertura política. Ao mesmo tempo que a "vitória" sobre um órgão que seus pais não conseguiram derrotar representava que o jovem tinha ganho a batalha, na disputa geracional, pela liberdade de expressão. Por isso devemos ter um olhar mais atento ao analisar a ação da censura e a resposta da juventude.

Outro fator que devemos ter em mente nessa análise é de que, diferente do que prega o censo comum, a censura visa mais a moral e os bons costumes do que a política, tal qual foi explicitado na música "Sexo!!", citada acima. Partindo desse princípio, notamos que as principais bandas de São Paulo e de Brasília não sofreram tanto com os censores quanto as bandas cariocas, afinal, esses músicos estão focando suas composições mais na questão comportamental, como as relações sexuais, do que na política institucionalizada. Como exemplo podemos citar a banda Blitz, que teve duas músicas censuradas em seu primeiro álbum ("Ela quer morar comigo na lua" e "Cruel, cruel, esquizofrênico blues") devido às insinuações ao consumo de drogas, sexuais e a utilização de palavras de baixo calão, além da inutilização das duas faixas, o disco ainda teve sua venda proibida para menores de 18 anos, o que não impediu as altas vendas e do LP ter aberto espaço para o BRock no cenário musical.

A resposta da banda foi uma gravação bem humorada no fim do disco, por Evandro Mesquita, expondo a violência de impedir a reprodução das músicas pela censura. A comédia será uma importante arma dessas bandas à ação dos censores, seja através do exagero ou da ironia, com o objetivo de ridicularizá-los, diferente das ações adotadas pelos jovens da década de 1960²³⁷. Lutar contra a censura, transformando-a em ridícula e escrachada é uma característica importante da geração 1980; uma nova forma de atuação baseada em seu

²³⁵ Marcelo Nova, cantor da banda punk baiana Camisa de Vênus, citado por BRYAN, Guilherme. Op. Cit. Pág.171.

²³⁶ STREET, John. Op. Cit. Pág.10.

²³⁷ Podemos comparar com a música "Cálice" de Chico Buarque e Gilberto Gil, onde a visão a censura é visto como algo "séria".

momento histórico e apresentando todas as influências externas desses jovens, como veremos abaixo.

Eu tinha tanto pra dizer
Metade eu tive que esquecer
E quando eu tento escrever
Seu nome vem me interromper

Eu tento me esparramar
E você quer me esconder
Eu já não posso nem cantar
Meus dentes rangem por você

Solange, Solange
É o fim Solange

Eu penso que vai tudo bem
E você vem me reprovar
E eu já não posso nem pensar
Que um dia ainda eu vou me vingar

Você é bem capaz de achar
Que o que eu mais gosto de fazer
Talvez só dê pra liberar
Com cortes pra depois do altar

Solange, Solange, Solange
É o fim, Solange
Solange, ah! Ah! Solange
Para de me censolange
Ye ye ye
I feel so lonely
Ye ye ye
So so so, lan lan lan
Solange, Solange, Solange
É o fim Solange²³⁸.

A paródia, escrita em cima da canção "So lonely" de Sting, faz uma referência direta a

²³⁸ JAIME, Leo; LEONI. Solange. In Jaime, Leo. **Sessão da tarde**: Epic, 1985. 1 Disco sonoro. Lado B, faixa 3.

diretora da censura na época, Solange Hernandez²³⁹, responsável por diversas censuras às músicas do BRock, executada no disco em conjunto com a banda Os Paralamas do Sucesso, que eram acusados de copiar o The Police, antiga banda de Sting. A música se transformou na principal referência de memória sobre a atuação do BRock contra a censura²⁴⁰, utilizando tanto um discurso direto - afinal, usa o nome da censora e faz referências aos cortes - quanto a linguagem cômica para ridicularizar tal instituição e sua representante, "censolange".

É importante observamos a trajetória do artista e sua relação com a censura, entendendo os motivos que o levaram a escrever tal música. Leo Jaime já tinha sofrido cortes dos censores antes mesmo de ganhar fama como artista solo, em conjunto com a banda João Penca & Seus Miquinhos Amestrados, havia feito uma parceria com o cantor Eduardo Dusek de ter suas canções gravadas num projeto de reinvenção do pianista. Oito das dez faixas do disco foram censuradas, sendo liberadas paulatinamente, num processo que demorou alguns meses, dificultando o lançamento do LP. Já em carreira solo, Leo Jaime teve seu primeiro álbum impedido de ser lançado pela censura, devido aos versos com conotações sexuais contidas em várias canções do disco. Após um processo que durou quatro meses, a gravadora conseguiu a liberação, mesmo assim a venda havia sido proibida aos menores de dezoito anos²⁴¹. Porém isso acabou dando ao disco um destaque na imprensa.

Em resposta a esses atos, o cantor faz essa paródia, que chega a ser uma das canções de sucesso do seu segundo LP, "Sessão da tarde". Com isso, podemos afirmar que a censura para o BRock ajudou mais na venda e aceitação das músicas do que as impediu de circular, como acontecia nas gerações de 1960 e 1970. Reproduzir uma música censurada passa a ser uma forma do jovem lutar contra a ditadura, transformando-se numa atitude política de igual intensidade à crítica da polícia.

Como nos alerta Abramo²⁴², ao estudarmos a juventude durante a década de 1980, devemos ficar atentos para as diversas crises pelas quais passavam esses jovens. Devido ao lento processo de transição para o regime democrático, foram se intensificado no Brasil as crises econômicas, políticas e sociais, ao mesmo tempo, elas se combinam com diversas

²³⁹ ALEXANDRE, Ricardo. Op. Cit. Pág.219.

²⁴⁰ Devemos alertar que existiram diversas formas diferentes das bandas retratarem a censura, seja através da linguagem cômica, como o caso da Blitz, ou de um ataque mais direto e ofensivo, como a música "Censura", da Plebe Rude. Entretanto, "Solange" foi a canção que mais ganhou destaque nas fontes utilizadas (Ver BRYAN e ALEXANDRE, que dão uma visão mais geral do período analisado)

²⁴¹ ALEXANDRE, Ricardo. Ibidem. Pág.135.

²⁴² ABRAMO, Helena Wendel. Op. Cit. Pág.81.

questões, relacionadas ao ciclo das transformações, que haviam sido pautas durante a década de 1960 e que começam a ser sentidas de modo mais intenso por esses jovens, tais como a crise de valores, dos modelos políticos e das utopias. Essas mudanças estão relacionadas ao que alguns autores chamam de pós-modernidade²⁴³, que influencia diretamente o modo como o jovem brasileiro se relaciona com o mundo. É a partir daí que o BRock repensa a sua visão política, criando algo mais próximo dessas mudanças mundiais do que das utopias pregadas pelas gerações anteriores.

O rock brasileiro, comparado com outros gêneros musicais nacionais que também fizeram sucesso na década de 1980, cria um relacionamento próprio com a ideia de nação, onde o orgulho nacional dá espaço ao desencanto, desprezo e horror. Uma excelente discussão sobre o tema foi feita por Hermano Vianna ao comparar as músicas do BRock com o axé baiano e o pagode, que também estavam surgindo e começando um processo de consolidação, atingindo seu auge no começo da década de 1990. O autor nota que enquanto os dois gêneros possuem uma forte característica de exaltação as tradições, incluindo aí a nação, o BRock opta muitas vezes por uma visão comunitária, algumas vezes preferindo romper com a ideia ser brasileiro²⁴⁴.

Essas crises são mais visíveis nas canções punks de São Paulo e de Brasília. Na primeira, cidade devido à forte concentração de jovens trabalhadores que sofriam diretamente com a crise econômica e, conseqüentemente, com a "crise do futuro". Vendo-se desempregado e sem a perspectiva de um futuro melhor, o jovem começa a expressar uma visão negativa de mundo, promovendo um sentimento de frustração com o sistema político partidário²⁴⁵, promovendo um conceito de nação, cujas fronteiras deixam de ser geográficas (como o Brasil) para um limite ligado às experiências de vida em comum²⁴⁶ - que estamos chamando aqui de comunidades ou identidades grupais. Sendo essas crises globais, diversas partes do mundo vão senti-las, o que leva a ressignificações dos conceitos de democracia e cidadania e por extensão, o conceito de política - a partir de suas próprias experiências

²⁴³ Para uma melhor discussão sobre o que é a pós-modernidade ver ABRAMO e HALL.

²⁴⁴ VIANNA, Hermano. *Op.Cit.* Págs.136-138.

²⁴⁵ No caso da cidade de São Paulo, no ABC ainda não havia esse rompimento total, pois os jovens se associaram á partidos que lutavam para que situações de desigualdade ligadas a essa ordem fosse alteradas, como o PT.

²⁴⁶ Vemos esse mesmo fator no Hip-Hop, um estilo musical também forte na periferia paulista e que está ligado ao movimento punk. NAVES, Santuza Cambraia. *Op. Cit.* Pág.130.

regionais²⁴⁷. Isso ocorre em Brasília, pois sendo uma cidade que cria uma cultura desterritorializada para os jovens punks - afinal eles viveram apenas parte de sua vida na cidade e a maioria não nasceu no Distrito Federal, sua "crise do futuro" está mais ligada à política do que à economia, absorvendo questões mais filosóficas sobre o que é ser jovem, e levando-os a uma relação diferente com a ideia de nação, não tão radical quanto à dos paulistas.

Apesar das relações com a crise estar mais ligada ao punk, elas aparecem também em alguns artistas ligados a *New Wave*. A derrota nas Diretas Já e a demora na retomada das eleições diretas, associadas às experiências de vida de alguns artistas, os levaram a mudar sua visão sobre o país e a política institucional, de uma maneira negativa. Até entre eles, antes relacionados às músicas mais festivas, há um sentimento de desencanto e derrota.

São essas relações baseadas nas crises que levaram a década de 1980 a ser erroneamente acusada de ser a "década perdida" e de sua juventude ser considerada durante anos como alienada. Devemos levar em conta que, mesmo não produzindo uma alternativa política-social à ordem vigente, esses jovens lutam de uma maneira própria contra ela. A partir da denúncia do que está errado e da negação do que não se quer, tais jovens vão reinventar, a partir de suas intervenções culturais, a forma de luta política, trazendo novos questionamentos.

Para entendermos a intensidade das crises é necessário que analisemos como o sentimento de utopia foi sendo minado dentro dessa sociedade. Veremos como algumas questões políticas²⁴⁸ sofreram mudanças no decorrer da década, principalmente as mudanças ligadas à ideia de nação. Vamos começar com a música abaixo, já rompendo com uma utopia política pregada por várias gerações anteriores.

O avanço da história

Me deixa nervoso

É um ritmo tão lento

²⁴⁷ ALVAREZ, Sônia; DAGNINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo. *Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos*. MG, UFMG, 2000.

²⁴⁸ A partir daqui vou me referir à definição clássica de política, ligado às ideias e instituições.

Cadê o socialismo?

As voltas do mundo

Me deixam tão tonto

Eu perco o equilíbrio

Cadê o socialismo?

Meu bom comportamento

Me deixa confuso

Sou um mal elemento

Cadê o socialismo?

Qualquer coisa que eu faça

Revela inteligência

Revela competência

Cadê o socialismo?²⁴⁹

Lançado pela Baratos Afins, tradicional loja punk de São Paulo, o único disco dos Voluntários da Pátria, banda formada por alguns importantes nomes da década de 1980 (Nasi, Gaspa, Akira S, Guilherme Isnardi, entre outros) chegou a obter relativo sucesso dentro e fora de São Paulo²⁵⁰. Na música escolhida, que também dá nome ao LP, há vários pontos de crítica, como a lentidão das mudanças históricas e as formas de comportamento idealizadas, sempre se utilizando de um discurso irônico. Nessa análise, eu irei me focar no refrão, visto que é onde está a principal questão que desejo apontar. Vemos que o tempo todo é questionado onde está o socialismo, defendido durante décadas por parte da esquerda como alternativa ao capitalismo. Os jovens que estamos analisando já se apresentam como

²⁴⁹ Autor não identificado. Cadê o socialismo? . In: Voluntários da pátria. **Voluntários da pátria:** Baratos Afins, 1984. 1 Disco sonoro. Lado B, faixa 3.

²⁵⁰ BRYAN, Guilherme. Op. Cit. Pág.220.

desacreditados dessa mudança política, afinal o próprio socialismo já apresentava sinais de que estava desgastado.

Na década de 1980, tanto o socialismo quanto o capitalismo se encontravam em graves crises, o que levou ao agravamento das tensões entre EUA e URSS nesse final de Guerra-Fria. Enquanto o capitalismo se recuperava de uma crise econômica, levando a uma reestruturação interna do sistema, o neoliberalismo, capitaneado por políticos conservadores - Margaret Thatcher e Ronald Reagan -, a partir de políticas que estimulavam a individualização do cidadão, o socialismo se encontrava numa crise tanto econômica quanto política, que levaria a queda do Muro de Berlim no final dessa década e ao fim da URSS no começo dos anos 1990. Por esses motivos, a juventude começa a buscar novas formas de intervenção no mundo, fugindo dessa luta ideológica. É a partir da década de 1980 que se intensificam as demandas ecológicas, por exemplo, fruto desses novos questionamentos que surgiam no final da Guerra-Fria.

Outra questão crucial para entendermos não só a juventude, mas toda a sociedade brasileira da década de 1980 é o direito ao voto para presidente. Perdido desde a implantação da ditadura militar em 1964, sendo exercido pela última vez em 1960, a luta pela retomada desse direito foi uma das principais exigências surgidas com a Anistia, em 1979. Com os militares acenando uma retirada - mesmo que lenta e gradual - o Executivo se tornou um local de intensas disputas nesse processo. O rock não tinha como se afastar dessa questão, diversas músicas foram lançadas sobre a retomada desse direito, mas nenhuma com tamanha intensidade quanto "Inútil".

A gente não sabemos escolher presidente
A gente não sabemos tomar conta da gente
A gente não sabemos nem escovar os dente
Tem gringo pensando que nós é indigente

Inútil
A gente somos inútil
Inútil
A gente somos inútil
Inútil
A gente somos inútil
Inútil
A gente somos inútil

A gente faz carro e não sabe guiar
A gente faz trilho e não tem trem pra botar
A gente faz filho e não consegue criar

A gente pede grana e não consegue pagar

Inútil

A gente somos inútil

A gente faz música e não consegue cantar

A gente escreve livro e não consegue publicar

A gente escreve peça e não consegue encenar

A gente joga bola e não consegue ganhar²⁵¹

A música formada através da sonoridade da palavra “inútil,” uma declaração de Pelé afirmando que os brasileiros não estavam preparados para votar, a frase “a gente somos” vindo de uma pessoa rica e de uma reportagem dizendo que 90% dos brasileiros tinham cárie²⁵² se transformou num dos principais hinos político da época. O jovem da década de 1980 ouviu durante sua infância sobre o crescimento do país, porém ao amadurecer não conseguiu desfrutar do que era anunciado, já se passavam cinco anos do anúncio da transição, mas a falta de liberdade política continuava, tais fatores levaram-nos a formação de um sentimento de contestação ao país. “Inútil é a música mais expressiva em termos de protesto político. Não há figuras de linguagem: é tudo seco, direto, objetivo e claro... Este era o foro de debate estético e político desta época”²⁵³.

Ao utilizar a metalinguagem (ênfase do não saber através da conjugação errada do verbo “saber”), a personagem se faz porta-voz da coletividade que é o povo brasileiro, o que facilitou a sua aceitação pela população e a sua utilização no meio político. Através de uma linguagem cômica e negativa, a música explora as frustrações do Brasil desde o campo político ao dos esportes. A música é tão emblemática, que será adotada como um dos hinos no principal movimento popular do período: As Diretas Já.

As "Diretas Já", foi um movimento popular iniciado em 1983, adentrando o ano seguinte, que envolveu vários nichos da sociedade brasileira. Artistas, políticos de várias

²⁵¹ MOREIRA, Roger. Inútil. In: *Ultraje a Rigor. Nós vamos invadir sua praia*: WEA, 1984. 1 Disco sonoro. Lado B, faixa 1.

²⁵² ASCENÇÃO, Andréa. Op.Cit. pág.38.

²⁵³ Leo Jaime, citado por ROCHEDO, Aline. Op .cit. pág.132.

correntes ideológicas, jovens, classe-média, populares, ricos, jogadores de futebol, associações civis, entre outros se reuniam em diversos comícios para apoiar à aprovação da Emenda Dante de Oliveira, que retomava a eleição direta pra presidente. Apesar de ser negligenciado em seu início por alguns jornais²⁵⁴, o movimento conseguiu unir milhares de pessoas nos principais centros urbanos do país, através da união entre políticos e personalidades da música, cada comício continha um show, precedendo uma passeata, aumentando o clima festivo.

O adiantamento da votação fez com que as "Diretas Já" conseguissem um apoio cada vez maior da população, levando a novas formas de manifestações como "buzinaços" e "panelaços" ²⁵⁵. Diversas bandas se uniram nessa luta, seja através da participação nos comícios ou divulgando a campanha nas rádios quando eram entrevistados²⁵⁶. Todavia, nenhuma canção ou banda do BRock conseguiu levar a mensagem das "Diretas" tão longe quanto "Inútil". A força política da música era tão grande que foi criado uma história onde um dos líderes do movimento na Câmara dos Deputados, Ulisses Guimarães, teria dito que enviaria ao colega Carlos Atila, porta-voz da presidência, uma cópia da música "Inútil", quando este deslegitimou as "Diretas". Essa lenda - e suas versões - está tão forte no imaginário popular que praticamente toda publicação que fala sobre a banda cita tal fato como verídico²⁵⁷. Apenas na recente publicação da biografia da banda há uma entrevista com Roger onde esse caso é desmentido²⁵⁸.

A derrota da Emenda em 19 de abril de 1984 trouxe uma profunda decepção em relação à abertura, aumentando o sentimento de descrença e desesperança. A forma como a votação foi tratada aumentava essa sensação. "Eu havia composto "Proteção" para uma namorada, porém, não consegui escrever a letra. O que passou em Brasília e o projeto Dante de Oliveira rejeitado no Congresso foi uma forte inspiração..."²⁵⁹

Será verdade, será que não
Nada do que eu posso falar
e tudo isso pra sua proteção

²⁵⁴ CARMO, Paulo Sérgio do. Op. Cit. Págs. 143-144.

²⁵⁵ CARMO, Paulo Sérgio do. Ibidem. Pág.145.

²⁵⁶ BRYAN, Guilherme. Op. Cit. Pág.246.

²⁵⁷ Ver DAPIEVE, ALEXANDRE, MIDANI, BRYAN e ROCHEDO.

²⁵⁸ ASCENÇÃO, Andréa. Op. Cit. Pág. 62.

²⁵⁹ Philipe Seabra, citado por ROCHEDO, Aline. Op. Cit. Pág.131.

Nada do que eu posso falar

A PM na rua, a guarda nacional

Nosso medo sua arma, a coisa não tá mal

A instituição está aí para a nossa proteção

Pra sua proteção

Tanques lá fora, exército de plantão

Apontados aqui pro interior

E tudo isso pra sua proteção

Pro governo poder se impor

A PM na rua nosso medo de viver

O consolo é que eles vão me proteger

A única pergunta é: me proteger do que?

Sou uma minoria mais pelo menos falo o que quero apesar repressão

...é para sua proteção...

...é para sua proteção...

Tropas de choque, PM's armados

Mantêm o povo no seu lugar

Mas logo é preso, ideologia marcada

Se alguém quiser se rebelar

Oposição reprimida, radicais calados

Toda angústia do povo é silenciada

Tudo pra manter a boa imagem do Estado!

Sou uma minoria mais pelo menos falo o que quero apesar da RAM!

...é para sua proteção...

...é para sua proteção...

Armas polidas e canos esquentam

esperando pra sua função

Exército brabo e o governa lamenta

que o povo aprendeu a dizer "Não"

Até quando o Brasil vai poder suportar?

Código Penal não deixa o povo rebelar

Autarquia baseada em armas - não dá!

E tudo isso é para sua segurança.

para sua segurança.²⁶⁰

A música reflete todo o esquema de segurança armado pelo governo militar para a votação da emenda. Os manifestantes foram impedidos de se aproximarem do Congresso, fortemente guarnecido pela polícia. A canção faz uma crítica ao uso da violência justificado pelo discurso de proteção, mas na verdade ela é utilizada como repressão, impedindo as mudanças no país. Mesmo mostrando o poder que o governo militar ainda tinha, a votação da emenda abriu espaço para o aumento da participação popular. Afinal, as manifestações populares mostravam que, por mais que os militares ainda tivessem uma coerção pela força, o regime estava desgastado com a população.

Foi a partir desse processo que no ano seguinte houve o retorno dos civis à presidência. Nas eleições de 1985, Tancredo Neves, candidato da oposição, vence Paulo Maluf, candidato ligado aos militares, retomando a esperança no processo de abertura política, que havia sido enfraquecido com o resultado das "Diretas". Nesse mesmo dia, 15 de janeiro de 1985, ocorria o festival Rock in Rio, onde os jovens manifestaram o sentimento de vitória, através da apresentação do Barão Vermelho, com a música "Pro dia nascer feliz".

Todo dia a insônia me convence que o céu

Faz tudo ficar infinito

E que a solidão é pretensão de quem fica

²⁶⁰ SEABRA, Philippe. Proteção. In: Plebe Rude. **O Concreto já rachou:** , 1985. 1 Disco sonoro. Lado A, faixa 2.

Escondido fazendo fita

Todo dia tem a hora da sessão coruja

Só entende quem namora

Agora "vão bora"

Estamos meu bem por um triz

Pro dia nascer feliz

O mundo acordar e a gente dormir, dormir

Pro dia nascer feliz

Essa é a vida que eu quis

O mundo inteiro acordar e a gente dormir

Todo dia é dia e tudo em nome do amor

Essa é a vida que eu quis

Procurando vaga uma hora aqui, a outra ali

No vai-e-vem dos teus quadris

Nadando contra a corrente só pra exercitar

Todo o músculo que sente

Me dê de presente o teu bis

Pro dia nascer feliz

O mundo inteiro acordar e a gente dormir, dormir

Pro dia nascer feliz

O mundo inteiro acordar e a gente dormir

Todo dia é dia e tudo em nome do amor

Essa é a vida que eu quis

Procurando vaga uma hora aqui, a outra ali

No vai-e-vem dos teus quadris

Nadando contra a corrente só pra exercitar

Todo o músculo que sente

Me dê de presente o teu bis

Pro dia nascer feliz

O mundo inteiro acordar e a gente dormir, dormir

Pro dia nascer feliz

O mundo inteiro acordar e a gente dormir²⁶¹

A música é ressignificada pela banda, que transforma a sua característica amorosa em política, mostrando a retomada do sentimento de esperança com as mudanças promovidas com a volta dos civis na presidência do país. Cazuza vai cantar essa música envolvido com a bandeira do Brasil e alterando o refrão final para "O Brasil nascer feliz".

Nesse dia, o festival muda de significado ao ganhar uma conotação política. Diversos artistas aproveitaram o RIR para comemorar a vitória de Tancredo, como Eduardo Dusek e Kid Abelha, que também entraram com a bandeira do Brasil, e Os Paralamas do Sucesso, que citaram as eleições antes de tocarem "Inútil", no dia 16 de janeiro. Após 21 anos de governo militar, o Brasil voltou a ter esperanças com o retorno da república e tornou-se um dos símbolos desse sentimento ao evocar, através dos jovens roqueiros, a renovação que o país precisava, seja na música, na política ou na geração de brasileiros. "... sabíamos que, dali em diante, as coisas melhorariam" ²⁶².

O sentimento de euforia dura pouco, pois Tancredo Neves não consegue assumir. Na véspera de sua posse, é internado por motivos de saúde, que posteriormente levariam a sua morte, assumindo o seu vice, José Sarney. Em seu governo, a inflação volta a crescer, derrotando diversos planos econômicos, e a desigualdade social aumenta com a perda do

²⁶¹ FREJAT, Roberto; CAZUZA. Pro dia nascer feliz. In: Barão Vermelho. **Barão Vermelho 2: Som Livre**, 1983. 1 Disco sonoro. Lado B, faixa 2.

²⁶² Roberto Frejat, citado por BRYAN, Guilherme. Pág.262.

poder de compra da população. A partir da segunda metade da década de 1980, o jovem começa a sentir cada vez mais as crises e suas letras absorvem essa temática.

Mesmo com o BRock crescendo em público, artistas e vendas, as principais bandas começam a adotar, aos poucos, uma visão bastante negativa sobre a nação, produzindo um retrato pessimista sobre o futuro. As crises retornam mais intensas sob a juventude, Hermano Vianna²⁶³ defende que há um pessimismo sem sutileza nessas letras, ignorando qualquer exaltação possível, trocando-a por um discurso irônico sobre a nação. Mesmo que em muitos momentos esses roqueiros ainda mantenham a consciência que também fazem parte do Brasil, surgem algumas bandas que começam a questionar se realmente pertencem, ou se vale a pena pertencer, ao país.

É importante notar como cada região encara essa questão de modo diferente. Apesar de que algumas identidades individuais de uma região possa se identificar mais com a coletiva de outra região do que a qual pertence, nos principais roqueiros vamos notar uma proximidade regional na hora de se expressar sobre a questão nacional. A lenta transição para a Nova República²⁶⁴ significou o continuísmo da sensação de crise utópica, levando ao resgate de antigas interpretações sobre o Brasil. Abaixo temos uma das mais significativas músicas dessa geração, que ainda é usada em manifestações sobre instituições políticas, escrita ainda no final da década de 1970, mas só gravada em 1987.

Nas favelas, no Senado

Sujeira pra todo lado

Ninguém respeita a Constituição

Mas todos acreditam no futuro da nação

Que país é este?

Que país é este?

Que país é este?

²⁶³ VIANNA, Hermano. Op. Cit. Págs.136-137

²⁶⁴ A transição começa com a Anistia em 1979, mas só se completa de fato em 1990, quando assume Collor, o primeiro presidente eleito por voto popular.

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

Que país é este?
Que país é este?
Que país é este?
Que país é este?

Terceiro mundo
Se for piada no exterior
Mas o Brasil vai ficar rico
Vamos faturar um milhão
Quando vendermos todas as almas
Dos nossos índios num leilão²⁶⁵

Uma das mais famosas músicas do BRock e símbolo até hoje de música política, a canção produz uma forte crítica ao futuro para qual o Brasil se encaminha. Corrupção, violência velada, abuso de poder, destrato com os índios e a classificação de terceiro mundo - transformando o país em chacota internacional - levam o jovem a questionar que caminho o Brasil está tomando. Na música notamos um discurso discriminador diante da condição social vigente, graças à atuação de políticos corruptos. Também há uma sensação de desesperança,

²⁶⁵ RUSSO, Renato. Que país é este. In: Legião Urbana. **Que país é este: 1978/1987**: EMI, 1987. 1 Disco sonoro. Lado A, faixa 1.

disfarçada pela ironia, ao falar do futuro do país, ao defender que a solução para se recuperar da crise econômica era vender parte de sua população de excluídos; os índios.

O LP que continha essa música apresentava um texto não assinado de Renato Russo, explicando sobre o porquê de gravar essas canções²⁶⁶. Produzida ainda na primeira formação do Aborto Elétrico e sucesso absoluto tanto nas apresentações do Aborto quanto nas da Legião, havia certo receio do cantor gravar essa composição, para ele "sempre havia a esperança de que algo iria realmente mudar no país, tornando-se a música totalmente obsoleta"²⁶⁷. Partimos do princípio então que se a banda resolveu gravar essa música, foi porque perderam a esperança²⁶⁸ de uma melhora no Brasil. Infelizmente, essa ainda é uma letra bastante atual.

Ainda não temos aqui um desencanto total com a nação. Além de não negá-la, o eu-lírico abre espaço para a interpretação de que ele ainda faz parte desse país, mesmo que ainda não saiba como defini-lo. Com a volta das eleições diretas em 1989, algumas bandas chegam a participar diretamente - através dos comícios e declarando em qual candidato votariam - ou indiretamente - através do incentivo ao voto - e a Legião não se abstém. Durante o festival Alternativa Nativa, a banda declarava no palco "Exija eleição. É só votando que a gente pode mudar alguma coisa"²⁶⁹. Entretanto, a banda - e principalmente Renato Russo - já mostrava certo desgaste em relação a essa esperança, levando a uma mudança das temáticas de suas composições. Retoma-se um niilismo que afetava os jovens no final da década de 1970, e que havia sido deixado de lado no começo dos anos 1980.

Vocês esperam uma intervenção divina
Mas não sabem que o tempo agora está contra vocês
Vocês se perdem no meio de tanto medo
De não conseguir dinheiro pra comprar sem se vender
E vocês armam seus esquemas ilusórios
Continuam só fingindo que o mundo ninguém fez
Mas acontece que tudo tem começo
Se começa, um dia acaba, eu tenho pena de vocês

²⁶⁶ DAPIEVE, Arthur. Op. Cit. Pág.52.

²⁶⁷ Renato Russo, citado por DAPIEVE, Arthur. Ibidem. Pág.52.

²⁶⁸ Ou ao menos ela se tornou ínfima o bastante.

²⁶⁹ BRYAN, Guilherme. Op. Cit. Pág.431

E as ameaças de ataque nuclear
Bombas de nêutrons não foi Deus quem fez
Alguém, alguém um dia vai se vingar
Vocês são vermes, pensam que são reis
Não quero ser como vocês
Eu não preciso mais
Eu já sei o que eu tenho que saber
E agora tanto faz

Três crianças sem dinheiro e sem moral
Não ouviram a voz suave que era uma lágrima
E se esqueceram de avisar pra todo mundo
Ela talvez tivesse um nome e era: Fátima
E de repente o vinho virou água
E a ferida não cicatrizou
E o limpo se sujou
E no terceiro dia ninguém ressuscitou²⁷⁰.

Outra canção recuperada do repertório do Aborto Elétrico, dessa vez pela banda Capital Inicial, a letra faz uma analogia entre a questão religiosa, a respeito dos milagres de Fátima²⁷¹ e o comportamento do homem, realizando um discurso apocalíptico. Nessa música há críticas aos valores morais e crenças da época, através de um discurso irônico sobre a religião. Há também uma analogia entre a narrativa católica e crianças marginalizadas ("sem dinheiro e sem moral") que seriam frutos das desigualdades sociais²⁷². A música ainda retoma uma questão internacional que voltava a ser discutida nesse final de Guerra Fria, a guerra atômica ("E as ameaças de ataque nuclear / Bombas de nêutrons não foi Deus quem fez"), dentro do cenário internacional, através do programa "Guerra nas Estrelas" de Reagan.

²⁷⁰ LEMOS, Flávio; RUSSO, Renato. Fátima. In: Capital Inicial. **Capital Inicial**: Polydor, 1986. 1 Disco sonoro. Lado B, faixa 5.

²⁷¹ Santa que apareceu para três crianças em Portugal, revelando um segredo para cada uma.

²⁷² ANAZ, Sílvio. Op. Cit. Págs.124-128.

Nessa interpretação, o mundo torna-se vítima de seu próprio produto, afinal, as crianças assassinas só surgiram devido à hiperindividualização, na qual as pessoas pensam cada vez mais em si, aumentando os índices de desigualdade. A própria violência é gerada e sofrida por essa sociedade, sendo assim uma resposta aos atos dela mesma. O jovem passa a se questionar qual a sua função dentro dessa sociedade e como ele vai conseguir ser inserido dentro dela sem perder seus valores e sonhos, ou será que no final ele será cooptado por ela, tendo que vender sua ideologia?

Meu partido

É um coração partido

E as ilusões

Estão todas perdidas

Os meus sonhos

Foram todos vendidos

Tão barato que eu nem acredito

Ah! Eu nem acredito

Que aquele garoto

Que ia mudar o mundo

Mudar o mundo

Frequenta agora

As festas do "Grand Monde"

Meus heróis

Morreram de overdose

Meus inimigos

Estão no poder

Ideologia!

Eu quero uma pra viver

Ideologia!

Eu quero uma pra viver

O meu prazer

Agora é risco de vida

Meu sex and drugs

Não tem nenhum rock 'n' roll

Eu vou pagar

A conta do analista

Pra nunca mais

Ter que saber

Quem eu sou

Ah! Saber quem eu sou

Pois aquele garoto

Que ia mudar o mundo

Mudar o mundo

Agora assiste a tudo

Em cima do muro

Em cima do muro!

Ideologia!

Eu quero uma pra viver

Ideologia!

Pra viver

Ideologia!

Eu quero uma pra viver²⁷³

A música-síntese desse momento niilista que os jovens estavam vivendo, "ideologia" simboliza a transformação do jovem em tudo que ele desprezava, ao vender seus sonhos pra conseguir um lugar na sociedade. A letra mostra a desilusão com a política institucional ("Meu partido/ é um coração partido"), a consequência das drogas ("meu prazer/agora é risco de vida") e o fim dos seus sonhos ("E as ilusões/estão todas perdidas/ meus sonhos foram todos vendidos"). É a imagem do jovem que, ao se deparar com a vida adulta, perde suas convicções e perspectivas, desiludido por seus ídolos e referências heroicas.

Nessa época, Cazuza descobrirá que é soropositivo, levando a uma mudança radical em sua forma de pensar e interagir com o mundo, com consequências diretas em suas letras. Devido ao preconceito e o despreparo da medicina para lidar com essa doença, os portadores acabavam isolados devido ao medo da contaminação. Nesse período as suas composições passam a demonstrar sentimentos como medo e impotência, gerados devido à proximidade de uma morte iminente, mostrando como as experiências de vida afetam diretamente a produção do artista.

As músicas de cunho político ele passou a fazer não por causa da ditadura. Antes de saber que estava doente ele cantava os amores dele e depois que ele soube que estava doente ele passou a cantar o país. Ele parou de olhar o próprio umbigo e passou a cantar o país²⁷⁴.

As músicas felizes e bem humoradas dão lugar as reflexivas e críticas, com ênfase maior no social no que no individual. A própria postura de Cazuza se altera durante os shows, devido a sua condição debilitada, levando-o a se aproximar da MPB, que não exigia uma postura mais ativa no palco. A partir dessas mudanças, Cazuza apresenta uma relação com o Brasil e o futuro muito diferente da apresentada no Rock in Rio.

Não me convidaram

Pra esta festa pobre

²⁷³ FREJAT, Roberto Frejat; CAZUZA. Ideologia. In: Cazuza. **Ideologia**: Polygram, 1988. 1 Disco sonoro. Lado A, faixa 1.

²⁷⁴ Lucinha Araújo, mãe de Cazuza, citada por ROCHEDO, Aline. Op. Cit. 128.

Que os homens armaram
Pra me convencer
A pagar sem ver
Toda essa droga
Que já vem malhada
Antes de eu nascer

Não me ofereceram
Nem um cigarro
Fiquei na porta
Estacionando os carros
Não me elegeram
Chefe de nada
O meu cartão de crédito
É uma navalha

Brasil!
Mostra tua cara
Quero ver quem paga
Pra gente ficar assim
Brasil!
Qual é o teu negócio?
O nome do teu sócio?
Confia em mim

Não me convidaram
Pra essa festa pobre
Que os homens armaram
Pra me convencer
A pagar sem ver

Toda essa droga
Que já vem malhada
Antes de eu nascer

Não me sortearam
A garota do Fantástico
Não me subornaram
Será que é o meu fim?
Ver TV a cores
Na taba de um índio
Programada
Prá só dizer "sim, sim"

Brasil!
Mostra a tua cara
Quero ver quem paga
Pra gente ficar assim
Brasil!
Qual é o teu negócio?
O nome do teu sócio?
Confia em mim

Grande pátria
Desimportante
Em nenhum instante
Eu vou te trair
Não, não vou te trair²⁷⁵.

²⁷⁵ CAZUZA; ISRAEL, George; ROMERO, Nilo. Brasil. In: Cazuza. **Ideologia**: Polygram, 1988. 1 Disco sonoro. Lado A, faixa 6.

Na música, Cazuzza se utiliza da ironia para expor diversos problemas do país: suborno, corrupção, preconceito, desigualdade, alienação, drogas etc. Ao ser barrado na festa nacional, o cantor faz uma referência aos diversos jovens que se encontram excluídos dessa sociedade. Apesar da crítica ferina, Cazuzza ainda declama que mantém os laços com o país ("Grande pátria/Desimportante/Em nenhum instante/Eu vou te trair"), reafirmando seu nacionalismo, apesar de todos os seus problemas. Isso denota que ainda há esperanças, mesmo que poucas, de se mudar o país, ao pertencer a ele, diferente da música da Legião Urbana, que apenas não nega sua inclusão, entretanto, mesmo a solução para que o país se salvasse seria algo abominável. Não só Cazuzza, devido à sua doença, mas outros grupos cariocas acabam deixando de lado as questões comportamentais, adotando uma visão mais social - caso dos Paralamas - ou mais niilista - caso de Leo Jaime. Devemos ter em mente que nessa época eles já estão saindo da juventude e entrando na fase adulta de suas vidas, o que também os leva a repensar sua forma de ver e interagir com o mundo.

Todavia, com o agravamento da doença a visão negativa e sem esperança do cantor se intensifica, afastando-o da ideia de nação. Ainda em 1988, na segunda turnê do show *Ideologia*, no Canecão, famosa casa de espetáculos do Rio de Janeiro, sua prima joga uma bandeira do Brasil no palco e, diferente do que aconteceu em 1985, ele dessa vez cospe no símbolo nacional, simbolizando que não reconhecia aquela nação com grave crise econômica, ainda sem direito um presidente escolhido pelo voto direto e que acabara de matar o ativista Chico Mendes²⁷⁶.

O gesto do artista causou um imenso alvoroço na imprensa. O Jornal do Brasil fez uma discussão com diversas pessoas sobre o ato, gerando uma imensa polêmica²⁷⁷. Numa carta-resposta às declarações que apareceram no jornal, Cazuzza defende que "Vamos ama-la e respeita-la [a bandeira] no dia em que o que está escrito nela for uma realidade. Por enquanto, estamos esperando"²⁷⁸. Cazuzza se sentiu excluído e desiludido devido a sua doença, porém esse tipo de pensamento - de afastamento da nação - já era sentido por outros grupos de jovens.

Em relação às crises, quem vai senti-las com mais frequência são os jovens paulistas, principalmente os ligados ao punk. Em suas músicas vamos notar que o sentimento de

²⁷⁶ ARAÚJO, Lucinha. Op. Cit. Pág.243.

²⁷⁷ *Jornal do Brasil*, 18 de outubro de 1988.

²⁷⁸ *O Globo*, 16 de julho de 1990.

exclusão social²⁷⁹ intensificou o seu afastamento da ideia de pertencer ao Brasil. Até mesmo o RPM, banda voltada para um sucesso mercadológico, apresentava em suas canções uma forte influência do niilismo que assolava São Paulo.

Sinto um imenso vazio e o Brasil

Que herda o costume servil

Não serviu pra mim

Juventude

Aventura e medo

Desde cedo

Encerrado em grades de aço

E um pedaço do meu coração é teu

Destroçado com as mãos

Pelas mãos de Deus

E as imagens

Transmissões divinas

E o cinismo

E o protestantismo europeu

Parte o primeiro avião

E eu não vou voltar

E quem vem pra ficar

Pra cuidar de ti

Terra linda

Sofre ainda a vinda de piratas

Mercenários sem direção

²⁷⁹ Devemos lembrar que diferente da maioria dos outros grupos de BRock, pertencentes a classe-média, os punks paulistas eram em sua maioria da classe trabalhadora.

E eu até sei quem são, sim eu sei
E você sempre faz confusão, diz que não
E vem, vem chorando
Vem pedir desculpas
Vem sangrando
Dividir a culpa entre nós ²⁸⁰.

Mesmo sendo uma banda voltada para o sucesso massivo, o que não exigiria o uso de músicas com letras complexas, o RPM apresenta diversas músicas com características niilistas, mostrando a aceitação que esse tema tinha entre os jovens da década de 1980, pois se reconheciam nas letras ao falar de um problema em comum. Vemos que a questão da insegurança ao visualizar seu destino, a analogia com a religião e as brigas amorosas estão presentes na música, como medos que assolam o eu-lírico. A canção trata assim das principais características que levam à "crise do futuro".

O cenário mundial, a condição de ser jovem e o lento processo de reabertura política geram uma sensação de angústia e insegurança que afeta diretamente o modo de pensar do jovem. Graças a essa visão negativa, a juventude cria novos laços para viver em sociedade, reimaginando sua interação com a nação, que é deixada de lado. Eles passam a valorizar uma ligação através das identidades em comum, que começam a interagir de forma mundial com o advento da globalização. A união desses jovens através do BRock, um gênero norte-americano que foi adaptado à realidade brasileira, é um exemplo de como as influências externas ganharam espaço como "cola social".

Para Hall, as nações não são apenas uma unidade política, mas sim um sistema de representação cultural onde os cidadãos participam da ideia da nação, sendo assim as identidades nacionais são coisas formadas e transformadas com o tempo. A cultura nacional seria um discurso que visa construir sentidos, com o objetivo de influenciar e organizar tanto nossas ações quanto a concepção que temos de nós mesmo²⁸¹. Hall defende que por mais que as identidades nacionais continuem fortes, o processo de globalização estimulou o

²⁸⁰ RICARDO Paulo; SCHIAVON, Luiz. Juvenília. In: RPM. **Revoluções por minuto**: Sony Music, 1985.1 Disco sonoro. Lado B, faixa 3.

²⁸¹ HALL, Stuart. Op. Cit. Págs.48-50.

fortalecimento de identidades locais, comunitárias e regionais, em detrimento da nacional, ao reinventa-las²⁸². O BRock aparece então como uma identidade comunitária que engloba diversas identidades jovens que se sentem excluídas da identidade brasileira, sendo assim uma forma de defesa contra a sensação de medo e insegurança pelo qual o jovem está passando no período.

Pátria Amada, é pra você esta canção
Desesperada, canção de desilusão
Não há mais nada entre eu e você
Eu fui traído e não fiz por merecer
Pátria Amada, cantei hinos em seu louvor
Mas tudo o que fiz de nada adiantou
Na boca amarga ainda resta esse refrão
Que diz pra morrer por ti e não importa a razão

Pátria Amada, como pude acreditar
Em palavras vazias e promessas soltas no ar
Pátria Amada, você me decepcionou
Quando eu lhe pedi justiça você me negou

Pátria Amada

Pátria Amada, de quem você é afinal
É do povo nas ruas ? Ou do Congresso Nacional
Pátria Amada, idolatrada, salve, salve-se quem puder²⁸³.

Na canção da banda punk paulista “Inocentes”, vemos que o eu-lírico queria fazer parte da pátria brasileira, porém esta, ao permanecer com seus problemas sociais e explorar o jovem, acaba afastando-o e levando-o a negá-la até que seus problemas sejam resolvidos. A ruptura aqui, por mais que exista, o que já a diferencia das outras músicas analisadas anteriormente, não é total, havendo no final uma possibilidade de retorno. Sendo uma ideia, a identidade nacional pode ser questionada e enfraquecida, levando a um afastamento do sujeito da sua nação ao não se ver representado nela, isso acontecia com diversos jovens ao não conseguirem se considerar inseridos na sociedade.

²⁸² HALL, Stuart. *Ibidem* Págs. 73-78

²⁸³ CLEMENTE. Pátria amada. In: *Inocentes. Adeus carne*: WEA, 1987. 1 Disco sonoro. Lado A, faixa 1.

Não sou brasileiro

Não sou estrangeiro

Não sou brasileiro

Não sou estrangeiro

Não sou de nenhum lugar

Sou de lugar nenhum

Não sou de nenhum lugar

Sou de lugar nenhum

Não sou de São Paulo

Não sou japonês

Não sou carioca

Não sou português

Não sou de Brasília

Não sou do Brasil

Nenhuma pátria me pariu

Eu não tô nem aí, eu não tô nem aqui

Eu não tô nem aí, eu não tô nem aqui

Não sou brasileiro

Não sou estrangeiro

Não sou brasileiro

Não sou estrangeiro

Não sou de nenhum lugar

Sou de lugar nenhum

Não sou de nenhum lugar

Sou de lugar nenhum²⁸⁴

No fim da década de 1980, os jovens passam a questionar cada vez mais o sentido do conceito de identidade brasileira, devido ao agravamento desse niilismo. O caso mais radical será o da banda Titãs que, diferente de todas as outras músicas analisadas anteriormente, rompe completamente com a ideia de pertencer a uma nação e renega sua identidade nacional nessa canção. Ao se negar pertencer a qualquer lugar, podemos nos questionar então em qual tipo de identidade seus integrantes se consideravam como pertencentes?

Apesar do teor extremamente radical da música, deve-se levar em conta que a banda ainda se apresentava como uma banda brasileira no exterior, ou seja, tal qual como defende Hall, as identidades nacionais não foram completamente suprimidas, porém outras passam a ser fortalecidas no período, como resposta ao sentimento de exclusão. As comunidades formadas por gostos e experiências em comum passam a ter um valor cada vez maior nesse cenário, se apresentando como um importante elemento nas novas maneiras de pensar a democracia que surgia na década seguinte e na reestruturação social do Brasil.

²⁸⁴ ANTUNES, Arnaldo; FROMER, Marcelo; BRITTO, Sérgio; GAVIN, Charles; BELLOTO, Tony. Lugar nenhum. In: Titãs. **Jesus não tem dentes no país dos banguelas**., 1987.1 Disco sonoro. Lado J, faixa 4.

“Outrora pirado e louco, agora poucos insistem em negar-lhe o lugar.”

A juventude brasileira finalmente consegue consolidar sua cultura na década de 1980. Depois de sofrer com intensas disputas internas e passar por um momento de afastamento, a cultura jovem se renova, realizando um diálogo entre os seus vários ramos que proporcionam esse momento. Ao comparar a sua geração com a geração 1980, o cineasta Lael Rodrigues, responsável por diversos filmes voltados à juventude roqueira do período, mostra-nos a diferença de atitude assumida por nosso objeto de estudo: "a gente pegou uma fase de curtir o bode, sofrer era mais importante, mas esse pessoal de hoje procura enfrentar as dificuldades de uma forma mais pra cima, essa rapaziada não está precisando mostrar nada, está fazendo"²⁸⁵.

O BRock, ao ser o principal símbolo dessa geração, representa o momento de renovação pelo qual passava o país. Entretanto, a alegria da esperança foi dando espaço para o niilismo distópico, graças à manutenção de certas estruturas políticas-sociais e ao agravamento da crise econômica com o passar da segunda metade da década de 1980. A perda nas “Diretas Já” representou a manutenção de certos vícios autoritários do auge da Ditadura Militar, simbolizando que o processo de redemocratização ainda passaria por barreiras e dificuldades para se consolidar. A morte do presidente civil eleito após o golpe de 1964, ainda que de forma indireta, Tancredo Neves, e a posse de José Sarney, minaram a esperança de renovação política, devido à histórica associação entre este último e os militares.

A economia também representava as crises do período. Houve um breve sucesso do Plano Cruzado, em 1986, que proporcionou um aumento do consumo, acarretou em uma procura maior pelos LP's das bandas do BRock e favoreceu a popularização do gênero. No entanto, em pouco tempo a inflação voltaria a crescer em níveis galopantes e a tentativa de promover uma política de redistribuição da renda mostrou-se insatisfatória. A política de congelamento de preços levou a diminuição de diversos itens das prateleiras e incentivou um mercado negro que adotava uma política de preços abusivos. Devido ao insucesso dessa política econômica, outros planos foram postos em prática para diminuir a crise – por

²⁸⁵ Lael Rodrigues em entrevista a FRANÇA, Jamari. *Jornal do Brasil*, 15 de julho de 1984.

exemplo, o Plano Bresser em 1987 e o Plano Verão em 1989 - adotando diversas táticas, como manter a política de congelamento de preços e a criação de uma nova moeda, porém tais práticas não conseguiram recuperar a situação econômica brasileira.

Tais fatores incentivaram a descrença no futuro, levando a desconsiderar os rumos que o país estava tomando como algo positivo. Até mesmo a Constituição de 1988, que implantara o retorno do voto direto para o Executivo, dando fim a Ditadura Militar e proporcionando o surgimento da Nova República, não foi visto como um sistema que correspondesse às necessidades e às demandas brasileiras. O sufrágio universal e os novos partidos passam a ser atacados por alguns roqueiros como a Banda Camisa de Vênus na canção "O Adventista"²⁸⁶ e Lobão em "Quem quer votar (o sofisma)"²⁸⁷. Mesmo com a participação de alguns artistas do BRock nas eleições de 1989, seu resultado gerou uma insegurança maior para essa geração. "E aí na primeira eleição veio o Collor, aumentava a sensação de angústia, de insegurança"²⁸⁸.

O governo Collor foi marcado por práticas econômicas impopulares, que não conseguiram amenizar a crise econômica, como o confisco da poupança, e por casos de corrupção que levaram ao seu impeachment em 1992, assumindo a presidência seu vice Itamar Franco. A sensação niilista se agrava no começo da década de 1990, só diminuindo com o começo da estabilização da economia e política no governo de Fernando Henrique Cardoso.

A era Collor também simbolizou um novo momento para a música brasileira. A época do BRock chega seu fim em 1989, abrindo brechas para que outros gêneros musicais ocupem um lugar de destaque no país, como o sertanejo - símbolo do novo governo -, o axé - surgido também na década de 1980, mas que alcança seu apogeu a partir dos anos 1990 - e o pagode. Tais estilos musicais já trazem outras formas de identificação e se relacionam diferente com a nova realidade política-social do país.

As bandas do BRock também passaram por sérias transformações que as impediram de seguir as mesmas ideologias e ações que tomaram durante a década anterior. Os grupos acabam tendo problemas internos, que levam a saída de alguns membros, descaracterizando o

²⁸⁶ Letra de Karl Hummer e Marcelo Nova.

²⁸⁷ Letra de Lobão, Tavinho Paes e Arnaldo Brandão.

²⁸⁸ Arthur Dapieve, jornalista e crítico musical, citado por Rochedo, Aline. Op. Cit. Pág.141.

som proposto, e até mesmo ao fim de algumas (como o RPM e a Blitz), enquanto outras (como Ultraje a Rigor) ainda se mantêm na ativa, mas sem alcançar o sucesso de outrora.

Devido ao sucesso do BRock, algumas bandas brasileiras ganham destaque em outros países, onde já havia uma cena roqueira consolidada. Assim, tais grupos se lançam em turnês mundiais, onde são gravados discos fora do Brasil com o intuito de expandir a reprodução dessas bandas pelo mundo, como o "*D*" (1987) dos Paralamas do Sucesso e "*Go Back*" (1988) dos Titãs, ambas gravados no Festival de Montreux, na Suíça, e álbuns onde as músicas brasileiras são traduzidas para outros idiomas, como a coletânea dos Paralamas do Sucesso em espanhol (1991, 1994, 1996 e 1998). Logo, alguns grupos acabam se afastando da cena musical ao se lançarem no cenário internacional.

Outro fator fundamental para o fim da época do BRock foi a morte dos seus dois principais ídolos: Cazuza e Renato Russo. Figuras de destaque durante a década de 1980, ambos faleceram na década seguinte, vitimados pela mesma doença: a AIDS. Cazuza passou anos lutando publicamente contra a doença, tentando vários tipos de tratamento, o que interferiu diretamente no modo como suas músicas eram produzidas, mas veio a falecer em 1990. Já Renato evitou expor sua doença publicamente, levando-o a se afastar de seu público, priorizando a gravação dos álbuns de estúdio, mesmo após diversas internações, ele não consegue sobreviver ao ano de 1996. Como consequência de sua morte, Dado Villa-Lobos e Marcelo Bonfá resolvem dissolver a Legião Urbana. A partida dos dois letristas do BRock, que chegaram a alcançar o status de poetas por causa de suas músicas, foi um baque muito grande para seu jovem público, vimos no final do segundo capítulo a reação de estudantes do ensino médio após a morte de Cazuza, já Dado lembra que com a notícia do falecimento de Renato Russo vários fãs cometeram suicídio²⁸⁹.

Apesar de todos esses fatores terem sido fundamentais para pensarmos o fim da Era BRock, creio que o mais importante está ligado a questão etária. Não devemos esquecer que, desde seu surgimento, o rock é um estilo musical feito por e para os jovens, onde as letras reproduzem o universo jovem; todas as diversões e os dilemas da juventude. Ora, passado uma década, a mocidade de 1980 encontra-se envelhecida e pertencente ao mundo dos adultos, com preocupações que já não pertencem mais ao universo jovem.

²⁸⁹ VILLA-LOBOS, Eduardo Dutra, DEMIER, Felipe Abranches, MATTOS, Rômulo Costa. Op. Cit. Pág.244.

Ao analisarmos os discos produzidos por algumas bandas de sucesso do BRock durante o final da década de 1980²⁹⁰, já notamos uma mudança de temática e de musicalidade, ligadas a questão da idade. Certos grupos abandonam o ritmo pesado e cru do Punk e buscam desenvolver uma sonoridade mais elaborada, enquanto outros focam suas mudanças nas letras e no seu comportamento durante as apresentações. É necessário lembrarmos que com a idade, novas responsabilidades vão surgindo e que há a alteração dos antigos hábitos. Em seu diário, escrito durante a sua internação em 1993 numa clínica de reabilitação, Renato Russo expressa a importância de acabar com seu vício em diversas drogas para poder construir um relacionamento com seu filho²⁹¹. Essa geração deixa de ser a "rebelde sem causa" para ser os novos pais e adultos, cujos filhos entrarão em atrito.

Todavia, o rock não é excluído totalmente das rádios, mesmo não alcançando o sucesso da geração 1980. O BRock consolida o rock como um importante gênero brasileiro, abrindo espaço para que as gerações futuras de roqueiros encontrassem um caminho onde não houvesse tantas dificuldades para apresentarem os seus trabalhos. No começo dos anos 1990, aparecem diversos grupos que unem o rock brasileiro com ritmos regionais, como o Manguebeat de Chico Science & Nação Zumbi e o Forrócore dos Raimundos. A entrada da MTV no Brasil, em 20 de outubro de 1990, apresentou uma nova cena roqueira internacional que também terá forte influência nas futuras gerações de roqueiros brasileiros.

A Era BRock teve seu fim em 1989, mas sua influência e seus artistas ainda continuam fazendo sucesso. O Rock in Rio encontra-se atualmente (2016) em sua sexta edição nacional²⁹², já passando por mais três países, sendo ainda o principal festival de pop-rock do país. Segundo Dapieve, em 2000, quatro anos após o seu fim, a Legião Urbana ainda era a maior vendedora de sua gravadora, EMI-ODEON²⁹³. Das bandas que destacamos, todas tiveram seus álbuns antigos remasterizados e lançados em cd, além de, excluindo a Legião, ainda se manter em atividade, com alguns pequenos intervalos para o desenvolvimento de trabalhos solos de seus músicos²⁹⁴. Em 2012, o Circo Voador promoveu diversos shows com essas bandas relembando seus principais discos do período, como "Cabeça de Dinossauro"

²⁹⁰ Se baseando nos dois últimos anos - 1988 e 1989.

²⁹¹ RUSSO, Renato. *Só por hoje e para sempre: Diário do recomeço*. São Paulo, SP, Ed. Companhia das Letras, 2015, 1º edição.

²⁹² Já foi confirmada uma sétima edição para 2017.

²⁹³ DAPIEVE, Arthur. Op. Cit. Pág.169.

²⁹⁴ Bandas que já haviam declarado seu fim como Blitz, Capital Inicial, RPM, Ira! e Plebe Rude, retomaram suas atividades.

do Titãs, "Revoluções por Minuto" do RPM, "Nós vamos invadir sua praia" do Ultraje a Rigor, entre outros.

O BRock, passados trinta anos, ainda é a principal referência histórica sobre o rock brasileiro. Ao analisar a cena roqueira nos anos 2010, que se encontra na cena alternativa, o jornalista Silvio Essinger retorna diversas vezes a década de 1980 para pensar o rumo que o rock havia tomado no país e o porquê de hoje em dia, com uma maior divulgação graças aos meios digitais, as grandes referências de rock nacional ainda serem as bandas de BRock²⁹⁵. Devemos atentar para o fato de que, mesmo com o rock existindo no Brasil desde a década de 1950, a década de 1980 se apresenta como o momento do rock o momento de maior relevância.

Além de ser um modelo musical, o BRock ainda hoje se mostra como uma importante referência política. Durante as Jornadas de 2013²⁹⁶, o site Kibeloco, um dos blogs mais acessados do país, reproduziu a imagem das manifestações com a frase "Jogaram Mentos na Geração Coca-cola. Agora aguentem..."²⁹⁷, essa frase foi reproduzida em diversos meios e a música se transformou em um dos símbolos dos atos, chegando a se transformar num funk²⁹⁸. O rock é reapropriado por outro momento histórico onde a juventude apresenta uma nova forma de ação política, tal qual ocorrera em 1980.

Percebemos então que, mesmo com a diferença temporal, diversas questões reproduzidas nas letras de BRock ainda se mantêm, transformando suas músicas em atuais. A partir daí, podemos falar que o rock brasileiro feito na década de 1980 é importante para a sociedade brasileira dos anos 2010, que ainda o utiliza como forma de expressão seja lembrando "Geração Coca-cola" nas manifestações políticas ou celebrando o ser jovem através de "Pro dia nascer feliz". "Outrora só cabeludos", "mera fumaça" e "arraia miúda", o rock brasileiro muda a cena cultural nos anos 1980, alcançando finalmente um espaço dentro da música brasileira onde "poucos insistem em negar-lhe o lugar". Tal qual falava Gilberto

²⁹⁵ *O Globo* de 13 de Julho de 2013.

²⁹⁶ Série de manifestações políticas da juventude ocorridas em âmbito nacional, que teve como início impedir o aumento da passagem de ônibus. Caracterizou-se pelo modo de organização através das redes sociais.

²⁹⁷ <http://www.kibeloco.com.br/2013/06/19/explodiu/> acessado em 06 de janeiro de 2016.

²⁹⁸ "Jogaram mentos" de MC Garden.

Gil em 1985, foi deixando tocar o rock que a juventude brasileira mostrou, através do choque da guitarra, um novo santo padroeiro para a música jovem²⁹⁹.

²⁹⁹ "Roque Santeiro, o rock", letra de Gilberto Gil.

Anexo I

As bandas e artistas do BRock.

1 – Blitz.

A banda que deu início ao sucesso do BRock foi a Blitz, após sua apresentação no Circo Voador, ainda no Arpoador, em 1982. Formada em 1981, com uma mistura de membros do grupo teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone com a banda de apoio da cantora Marina³⁰⁰, que se encontravam no Teatro Ipanema, onde ambos se apresentavam³⁰¹. Inicialmente a banda foi formada por Evandro Mesquita como cantor, Ricardo Barreto e Guto Barros nas guitarras, Lobão na Bateria, Zé Luiz no saxofone e Júnior Ramirez no baixo. No decorrer do ano, alguns músicos saíram enquanto novos entraram, até chegar a formação definitiva, com Evandro, Lobão, Ricardo Barreto, Antônio Pedro (baixo), Billy Forghieri, Márcia Bulcão e Fernanda Abreu (*backing vocals*). Nessa época, seus membros possuíam entre 17 e 20 anos, com exceção de Evandro Mesquita, já com 29 anos.

A banda possuiu uma influência muito forte do teatro, o que é notado desde o seu primeiro show - "a banda entrava pela plateia, com lanternas, e subia no palco provocando uma puta confusão" ³⁰² - que será ainda mais forte com a entrada de Márcia e Fernanda como *backing vocals* ao fazer um constante diálogo com o vocalista Evandro Mesquita. Essa será também a grande inovação musical gerada pela Blitz, ao fazer uma música dialogada, baseada em situações do cotidiano jovem, ela apresenta um diferencial em relação às músicas que estavam sendo produzidas até então no Brasil.

A banda alcançou rapidamente o sucesso, lançando seu primeiro single em julho de 1982. O disco foi lançado com a música "Você não soube me amar", uma pérola do pop nacional, com direito a um refrão poderoso, que sintetizava tudo o que a banda pregada: um discurso da rua; com situações do cotidiano e repleto de gírias - "Garçom uma cerveja /Só tem chope/Desce dois /desce mais/ Amor, pede uma porção de batata frita/ OK, você venceu, batata frita". Enquanto do outro lado, não havia música, mas a palavra "nada" repetida em eco por Evandro. A banda pegou os executivos de surpresa, que esperavam vender em torno de 20

³⁰⁰ Mariana foi uma cantora de sucesso na década de 1980, fazendo uma ponte entre MPB e BRock.

³⁰¹ ALEXANDRE, Ricardo. Op. Cit. Págs.87

³⁰² Evandro Mesquita, citado por ALEXANDRE, Ricardo. Ibidem. Pág.88.

mil unidades desse disco, ao chegarem a marca de quase 1 milhão de unidades vendidas em poucos meses³⁰³.

Era um discurso direto, nada a ver com a poética universitária tão comum na época [...] Um humor brasileiríssimo de Noel Rosa e Stanislaw Ponte-Preta, algo verdadeiramente carioca... Era samba de breque, mas era Jimi Hendrix, Beatles, Bob Marley também. E era verdadeiro, era a música que a gente tocava em volta da fogueira em Saquarema³⁰⁴.

Com o enorme sucesso da gravação e os shows lotados, rapidamente foi providenciado para esse mesmo ano um álbum de estúdio, "As aventuras da Blitz", que teve uma venda tão impressionante quanto a do compacto. No LP havia um vale brinde, que seria trocado por uma revista em quadrinhos da banda, isso nos mostra que havia uma interação entre as várias formas de cultura da juventude. O disco também continha um aviso de "venda proibida a menores de 18 anos" na contra capa e houve a alteração na impressão das duas últimas faixas do lado B - "Ela quer morar comigo" e "Cruel, cruel, esquizofrenético Blues" - censuradas por conterem palavrões e referências a sexualidade. Obviamente, isso acabou sendo mais um chamariz para impulsionar a venda do disco.

Após a gravação desse LP, o baterista Lobão resolve sair do grupo, devido a exclusão das músicas de sua autoria, e fundar uma nova banda - Lobão e os Ronaldos - sendo substituído por Juba, ex-integrante do Joelho de Porco³⁰⁵. Antes de sair, Lobão ainda aproveitara e saiu na capa da revista *Isto é*, que estava fazendo uma reportagem sobre o fenômeno Blitz. O sucesso da banda era tamanho que chegou a recepcionar o Papai Noel no Maracanã em 2 de novembro de 1982, recebeu uma grife da Mesbla e teve seu próprio álbum de figurinhas.³⁰⁶

No ano seguinte a banda já estava lançando seu segundo álbum, "Radioatividade", e se lançou em uma turnê nacional concluída no dia 11 de abril de 1984, na casa de shows carioca Canecão, reduto consagrado da MPB³⁰⁷, mostrando que o BRock começa a alcançar um

³⁰³ ALEXANDRE, Ricardo. Ibidem. Págs.89.

³⁰⁴ Evandro Mesquita em ALEXANDRE, Ricardo. Ibidem. Pág.89.

³⁰⁵ BRYAN, Guilherme. Op. Cit.Pág.114.

³⁰⁶ BRYAN, Guilherme. Ibidem.Pág.113.

³⁰⁷ ROCHEDO, Aline. Op. Cit. pág. 51.

espaço significativo nos espaços de divulgação cultural. Nesse mesmo ano a banda grava o musical especial "Blitz contra o Gênio do Mal" com Oswaldo Loureiro e Patricya Travassos, onde eram executadas algumas músicas dos primeiros dois discos da banda. Em dezembro de 1984 a banda lança seu terceiro álbum, "Blitz 3", mas que não emplaca sucessos como os anteriores e não consegue vendas tão boas.

O intenso ritmo de trabalho, a superexposição e a competitividade acabaram desgastando o relacionamento entre os membros e a banda entre em crise. O casal Márcia Bulcão e Ricardo Barreto sai da banda em março de 1986, pouco antes do começa da gravação do quarto álbum, tal fator acabou levando a dissolução da banda.

2 - Os Paralamas do Sucesso.

Apesar de ser uma banda carioca, Os Paralamas do Sucesso tem seu começo em Brasília. Herbet Vianna e Bi Ribeiro faziam parte da "Turma", o grupo de jovens punks da capital federal, na década de 1970, onde tiveram seus primeiros contatos com o rock. Porém, ambos saem da cidade devido à carreira itinerante de seus pais - Herbert é filho de militar e Ribeiro de diplomata - eles partem da cidade e se reencontram em 1979, no Rio de Janeiro.

O contato entre os dois acaba virando uma forte amizade graças ao isolamento nessa nova cidade, "quando eu cheguei no Rio, só tinha eu e Herbert, nós não conseguimos nos enturmar por lá"³⁰⁸. Vianna, que já tocava guitarra, estimulou Bi a aprender a tocar baixo e junto de Vital Dias, na bateria, começaram a ensaiar em um sítio na cidade de Mendes e na casa da avó de Bi, a Vovó Ondina. Por causa da faculdade o grupo foi se afastando paulatinamente, até meados de 1981, quando se reuniram para uma apresentação no festival amador da UFRRJ, universidade na qual Bi Ribeiro estudava. Na hora do show Vital Dias não apareceu, entrando em seu lugar o aluno de zootecnia João Barone, com o sucesso este passa a integrar definitivamente a banda.

A banda começa a se apresentar em algumas casas de shows, como a Western, onde tocavam músicas próprias, com temáticas mais cômicas, e algumas canções dos amigos de Brasília. É necessário ressaltar que Os Paralamas do Sucesso realizaram uma importante

³⁰⁸ Bi Ribeiro, citado por MARCHETTI, Paulo. Op. Cit. Pág.21.

ligação entre as bandas de Brasília e o Rio de Janeiro, ajudando-as quando estas buscam se lançar profissionalmente, ao abrir as portas em sua futura gravadora, EMI-ODEON.

Com o sucesso dos seus shows a banda juntou dinheiro e resolve gravar uma fita-demo no estúdio Tok, que continha as músicas "Vital e sua moto", "Patrulha Noturna", "Encruzilhada Agrícola-Industrial" e "Solidariedade Não!". Graças a interferência de Hermano Vianna, irmão de Herbet, a fita chega às mãos de Maurício Valadares, da rádio Fluminense FM³⁰⁹. A música "Vital e sua moto" acaba sendo uma das mais tocadas da rádio, aumentando a divulgação da banda e levando-a a fazer sua estreia no Circo Voador, abrindo o show do Lulu Santos em 8 de março de 1983.

Em julho de 1983 o grupo lança seu primeiro compacto pela EMI-ODEON, com as músicas "Vital e sua moto" e "Patrulha noturna". No mesmo ano ainda lançaram seu primeiro LP, Cinema Mudo, contando com a participação de Lulu Santos ("O que eu não disse") e a primeira gravação de uma música de Renato Russo ("Química").

Em 1984 lançam seu segundo álbum, O Passo do Lui, onde eles começam a dialogar com ritmos caribenhos, que teve seu ápice quando foi apresentado no festival Rock in Rio, onde Os Paralamas tiveram seus dois shows bastante elogiados. A partir do terceiro álbum - Selvagem? - a influência com ritmos caribenhos (Ska, Dub e reggae) e africanos se tornam mais intenso, também devido à influência de Hermano, onde a banda deixa de lado o tema das relações amorosas (a única música ligado a esse tema é a regravação de "Você") para dar espaço à crítica social.

O disco abre espaço para o grupo alçar uma carreira internacional ao proporcionar uma turnê pela Europa e América. Dessa turnê nasce o primeiro disco ao vivo da banda, D, gravado no Festival de Montreux de 1987, na Suíça. A partir daí a banda começa a fazer diversas experiências sonoras nos seus discos seguintes, como valorizando os metais em Bora-Bora, de 1988. No final da década de 1980, os Paralamas passam a apostar mais em sua carreira internacional lançando dois discos no começo da década de 1990 na América Latina.

³⁰⁹ FRANÇA, Jamari. Op. Cit. Págs.36-38.

3 - Barão Vermelho.

A banda foi fundada por Flávio Augusto (Guto) Goffi Marquesini e Maurício Carvalho de Barros, em 1981, amigos no Colégio Imaculada Conceição que tinham em comum o gosto pelo rock. Adotam o nome Barão Vermelho em homenagem ao famoso avião alemão da primeira guerra mundial.³¹⁰ Mesmo fazendo alguns shows, os amigos acreditaram que a banda ainda não estava completa e começaram a buscar novos membros, nesse processo apareceram o baixista André (Dé) Palmeira Cunha, o guitarrista Roberto Frejat e o vocalista Leo Góes. Infelizmente, o timbre de Leo não agradou aos outros membros da banda, mas este indicou um amigo das aulas de teatro, Agenor de Miranda Araújo Neto, o Cazuza.

A banda chega a sua formação definitiva no final de 1981. O Barão terá um diferencial em relação as outras bandas, ao adotar um estilo musical mais ligado ao Blues e a música "dor-de-cotovelo" de Dolores Duran e Ângela Rô Rô. A banda retoma as propostas iniciais de contestação juvenis, através de suas letras que falavam de desencontros adolescentes, através de uma linguagem direta e espontânea. Com destaque para a postura Rock'n'Roll de Cazuza nos shows.

Ezequiel Neves, produtor ligado a Som Livre, apadrinhou o grupo e convence o diretor da gravadora, João Araújo, pai de Cazuza, a lançar a banda. A princípio este nega justificando que o acusariam de favorecimento por gravar o próprio filho³¹¹. Depois de muita insistência João libera a gravação da banda pelo selo Opus-Colúmbia, parceria entre Som Livre e CBS, tentando desvincular seu nome de Cazuza.

O álbum Barão Vermelho é lançado em 27 de setembro de 1982, um dia após o primeiro LP da Blitz e acaba sendo ofuscado por esse, atingindo apenas 12 mil cópias³¹². A banda lança seu disco no dia 4 de dezembro de 1982, num show no Circo Voador. "O ingresso custava, irônica e propositalmente, 1.000 cruzeiros, ou, na gíria da época, um barão".³¹³ Nesse show a presença de artistas consagrados como Emílio Santiago e Marina ajudou a dar uma maior visibilidade à banda.

³¹⁰ NEVES, Ezequiel. *Barão Vermelho: Por que a gente é assim*. SP, Ed. Globo, 2007. Pág.12.

³¹¹ NEVES, Ezequiel. *Ibidem*. Pág.49.

³¹² NEVES, Ezequiel. *Ibidem*. Pág.62.

³¹³ NEVES, Ezequiel. *Ibidem*. Pág.62.

O Barão Vermelho demora a alcançar sucesso, mesmo seu segundo álbum, Barão Vermelho 2, de 1983, não chegou a alcançar 10 mil cópias vendidas. Porém a situação da banda muda quando artistas consagrados da MPB, como Ney Matogrosso e Caetano Veloso, passam a cantar e gravar suas músicas. Outro fator que ajudou na divulgação da banda foi a participação da trilha do sono do filme "Bete Balanço", do diretor Lael Rodrigues. O estouro da música homônima ao filme alavancou a venda do terceiro disco da banda, Menor Abandonado, alcançando 100 mil cópias em 6 meses, que junto da elogiada apresentação no Rock in Rio, consolidou a banda como uma das principais dessa geração.

Entretanto, essa exposição e intensificação dos trabalhos começaram a desgastar o relacionamento entre Cazuza e os outros membros da banda. Quando o cantor quis seguir um caminho mais ligado a MPB a banda discordou dele, querendo se manter no rock, houve a separação, em 1985. A banda segue com seu estilo, enquanto Cazuza parte em carreira solo, unindo a sua forma de rock com outros ritmos nacionais, como a bossa-nova e o samba, produzindo letras que o colocaram como um dos principais poetas do período.

4 - Kid Abelha.

Inicialmente conhecida como Kid Abelha & os Abóboras Selvagens, a banda formada pelo casal Paula Toller (voz) e Leoni (voz e baixo) com os amigos Pedro Farah (guitarra), Carlos Beni (Bateria) e George Israel (saxofone), foi uma das primeiras a estourar nesse novo cenário musical. O grupo se destacará das demais ao apresentar uma mulher como vocalista principal, sendo a única banda que teve um grande sucesso nesse período que deu um destaque tão grande a uma figura feminina³¹⁴. É necessário lembrar que nessa época existiram bandas femininas, como Sempre Livre e Mercenárias, mas que não conseguiram manter um destaque contínuo tão grande quanto o Kid Abelha, que até hoje é lembrado como uma das principais bandas do período³¹⁵. Isso nos leva a analisar o BRock como um estilo ligado à figura do homem (mesmo este sendo homossexual, visto os casos de Cazuza e Renato Russo), onde as mulheres conseguiram pouquíssimo espaço. Por isso, o grupo se diferencia ao propor uma visão feminina em suas músicas sobre relações ("Como eu quero", "Os outros" e

³¹⁴ A Blitz teve um grande sucesso e possuía cantoras, porém estas faziam a função de *backing vocals*, tendo Evandro Mesquita como a principal voz da banda, diferente do Kid Abelha, cuja voz principal era de Paula Toller.

³¹⁵ Ver BRYAN, PICCOLI, FRANÇA e DAPIEVE, por exemplo.

'Garotos', por exemplo), diferente das outras bandas que estou destacando, onde prevalecia a visão masculina.

Obtém sucesso graças a execução de uma fita-demo com a música "distração" e "vida de cão é chata pra cachorro" na Fluminense FM, posteriormente gravando-as no LP "Rock Voador", uma parceria entre a rádio e o Circo Voador, em 1982. Logo depois Pedro Farah sai da banda, entrando em seu lugar Bruno Fortunato. No ano seguinte são contratados pela gravadora Warner, lançando um Compacto com as músicas 'Por que não eu?', parceria com Herbertt Vianna, e "Pintura Íntima", sendo que esta é um sucesso, levando-os ao seu primeiro LP, "Seu Espião", em 1984. Com 150 mil cópias vendidas, a banda saiu da programação da Fluminense - que priorizava dar espaço a bandas nacionais que ainda não conseguiram sucesso -, porém teve dificuldades em tocar nas rádios mais comerciais³¹⁶.

Devido à influência *New Wave*, a banda opta por um som mais ligado ao pop, com suas músicas falando de relações amorosas e situações ligadas ao cotidiano escolar juvenil. Tal opção fez com que a banda fosse associada ao retorno do som pregado pela Jovem Guarda; foi visto como uma espécie de rock inocente, fugindo das questões mais importantes para se focar em assuntos fúteis. Por causa desse preconceito, a banda foi uma das mais atacadas da geração, principalmente em algumas publicações de São Paulo, onde havia um "anticarioquismo"³¹⁷, que iremos desenvolver melhor no próximo capítulo. O Kid Abelha se torna o principal alvo das disputas de identidades ligadas à uma pureza do rock. Quando analisamos o rock temos que ter em mente de que há entre os estudiosos e o público (principalmente este) uma discussão sobre o que é o "falso" e o "verdadeiro" rock, baseado num discurso para legitimar sua identidade. Ou seja, há um discurso de autenticidade, onde um grupo tenta reafirmar sua identidade sobre o outro a partir do seu subgênero de rock preferido. O maior exemplo se deu no Rock in Rio.

Já com um sucesso considerável, o grupo é convidado para participar do Rock in Rio, porém foi posto para tocar no dia 15 de janeiro, onde as bandas internacionais prioritárias eram as de *Heavy Metal*, cujos fãs eram contrários ao tipo de música pop tocado pela banda. Ao abrir esse dia, e ser prejudicada pelos problemas de iluminação e som, ainda foi agredida por diversos objetos lançados pelo público. Leoni admite que a escalação do grupo para tocar

³¹⁶ BRYAN, Guilherme. Op. Cit. Pág.231.

³¹⁷ BRYAN, Guilherme. Ibidem. Pág.224.

nesse dia foi infeliz, "... o pessoal não tinha noção do que eram os movimentos e Kid Abelha para *Heavy Metal* é o fim da picada" ³¹⁸.

Participar do Rock in Rio foi uma forma de divulgar o trabalho da banda, que passou a participar de diversos projetos, tanto de artistas ligados ao BRock, cantando e gravando com Os Paralamas do Sucesso, Léo Jaime e Titãs, e com artistas consagrados - Paula Toller participou de um especial do Chico Buarque para a TV Bandeirantes, teve uma banda com Jorge Mautner e os Titãs e participou da gravação do disco "Rita e Roberto" da cantora Rita Lee. Em 1985 também lança o álbum "Educação Sentimental", já sem o baterista Carlos Beni, que saiu logo após a gravação do primeiro LP.

O disco, apesar de buscar um som mais maduro, ainda mantém a mesma temática do anterior, dando ênfase às relações amorosas e questões colegiais, alcançando 200 mil cópias vendidas³¹⁹. Aqui o número de parceiros ligados ao BRock aumenta, com coautorias de Leo Jaime ("A Fórmula do Amor" e "Uniformes") e Herbert Vianna ("Educação Sentimental II"). Para Paula Toller "É um LP mais elaborado, com uma música pesada - "Lágrimas e chuva". Teve cinco hits de rádio e rendeu nosso primeiro giro pelo país" ³²⁰.

Apesar do sucesso a banda já começava a mostrar sinal de desgastes. Leoni e Paula Toller, já estavam separados e ele já havia anunciado que sairia da banda após a turnê desse disco para dar prioridade ao seu novo grupo, Heróis da Resistência, quando num show em fevereiro de 1986 do cantor Leo Jaime, este ao convidar a banda para cantar sua música "A Fórmula do Amor", esqueceu-se de mencionar o Leoni. Nos bastidores os dois cantores do Kid Abelha começaram a discutir, levando a uma confusão que envolveu ambos, seus namorados (Herbert Vianna e Fabiana Kherlakian) e Leo Jaime. Com a confusão, que gerou uma agressão em Leoni, este sai da banda definitivamente, que abandona o complemento "& os Abóboras Selvagens" e passa a se chamar somente Kid Abelha³²¹,

O grupo segue fazendo sucesso e lançando mais dois LPs - "Tomate" em 1987 e "Kid" em 1989. A banda chega a fazer uma breve pausa no final da década de 1980 e início de 1990 devido à gravidez de Paula Toller, mas depois retoma suas atividades, mantendo sua temática (agora mais focada nas relações amorosas) e o sucesso.

³¹⁸ BRYAN, Guilherme. Ibidem. Pág.262.

³¹⁹ BRYAN, Guilherme. Ibidem. Pág.295.

³²⁰ Paula Toller, citada por BRYAN, Guilherme. Ibidem. Pág.295.

³²¹ ALEXANDRE, Ricardo Op. Cit. Pág.259-260.

5 - Leo Jaime.

Leonardo Jaime Góes, vulgo Leo Jaime, foi um artista múltiplo durante a década de 1980, atuando como compositor, cantor, jornalista, ator e articulador. Antes de se lançar como cantor Leo Jaime já era um nome importante na história do BRock, ao indicar Cazuza, seu amigo no grupo de teatro Nossa Senhora dos Navegantes, para substituí-lo na banda Barão Vermelho e ter suas músicas gravadas por artistas que faziam a ponte rock-MPB como Marina Lima e Eduardo Dussek. Este último gravou em 1982 com João Penca e os Miquinhos Amestrados, onde Leo Jaime fazia parte, o disco *Barrados no baile*, que trazia uma sonoridade misturando o som rock'n'roll da banda com o estilo teatralizado de Dussek³²². Nesse disco a música principal era "Rock das Cachorras", escrita por Leo, que fazia uma crítica as pessoas que davam mais valor à um animal de estimação do que seu semelhante.

O disco seguia a proposta do BRock com letras sarcásticas e repletas de bom humor, na capa havia uma estética trash-cinematográfica, com um desenho de Dussek e diversas chamadas desconexas ("Cenas de rock explícito") com alguns textos em inglês. O disco teve alguns problemas com a censura, tendo oito de suas dez faixas inicialmente proibidas, mas que aos poucos foram liberadas.³²³

Em 1983 Leo Jaime se lança em carreira solo com o LP "Phodas C", no qual seu repertório mantinha o teor satírico e bem humorado, investindo em versões de sucessos internacionais ("Sunny" de B. Hebb virou "Sônia" e "Rock and roll music" de Chuck Berry virou só "Rock'n'roll"). O disco sofreu com a censura devido a esse teor satírico e foi lançado lacrado e proibida a venda para menores de 18 anos. É interessante lembrar que as músicas foram censuradas não por questões políticas, mas por questões morais, devido às palavras usadas (como "chapadão" em "Sônia").

O artista passa pelo mesmo problema em seu segundo LP, "Sessão da Tarde", em 1985. Mantendo os mesmos temas do disco anterior, agora Leo Jaime ainda usa seu teor sarcástico para falar também de política ("O regime") e censura ("Solange"). Ao analisarmos os dados do disco vemos como havia uma interação entre as bandas do BRock. Além da parceria com o Kid Abelha ("A fórmula do amor") e a gravação de uma música de Herbert Vianna ("O

³²² Segundo Ricardo Alexandre, apesar da inicial de Dussek era lançar um disco em conjunto com a banda, a Polydor resolveu tirar o nome da banda e mexer em algumas bases feitas por esta. ALEXANDRE, Ricardo. Ibidem. Págs.80-81.

³²³ ALEXANDRE, Ricardo. Ibidem. Pág.81.

pobre"), no disco há a participação da banda Kid Abelha e dos músicos Marcelo Fromer e Tony Bellotto, do Titãs.

É também nessa época que o cantor desenvolve seu lado ator no cinema. A leva de filmes nacionais voltados para a juventude utilizava os artistas de BRock para se promover, sendo através de participações especiais ou como personagens importantes para a trama. Leo Jaime participa dos filmes de Lael Rodrigues "Rock Estrela", em 1985, e "Rádio Pirata", de 1987, e o filme "As sete vampiras", de 1986, de Ivan Cardoso, sendo o responsável pela música tema do primeiro e último filme citados. Também se aventura na TV, participando da novela "Bebê a bordo" da Globo.

A partir de seu terceiro disco, "Vida difícil", de 1986, Leo Jaime muda um pouco o teor das suas músicas. Segundo a crítica da *Veja*, "... Leo restringe ao mínimo a sátira e a irreverência que eram a tônica do seu trabalho e a substitui por imagens mais reflexivas ligadas a seu próprio dia-a-dia" ³²⁴. As letras falando de relações amorosas ainda continuam, mas a sexualidade das letras dá espaço as desilusões e perda. Curiosamente, é o seu disco de maior vendagem, com 200 mil cópias³²⁵. Até mesmo a estrutura de seu show muda, deixando de lado a estrutura roqueira e o jeito teatralizado, passando a priorizar pequenas plateias e trocando as roupas de ar mais juvenil por terno.

Esse amadurecimento musical está ligado à questão da idade, nascido em 1960, o cantor já próximo dos 30 anos começa a perder sua ligação com o universo jovem e entra numa fase adulta, onde questões ligadas ao ambiente do colégio ("A vida não presta", "amor colegial" ou "já foi papai") não são mais a realidade. Esse afastamento fez com que seu disco seguinte, "Direto do meu coração", de 1988, não alcançasse o sucesso dos demais.

6 - Ultraje a Rigor.

No começo do ano de 1980 os amigos Roger (vocal, guitarra e autor das músicas) e Leôspa (bateria) formam uma banda de cover dos Beatles e música de desenhos animados que tocava em bares e festas. Em 1982 a banda tem sua primeira formação inicial com a entrada de Maurício (baixo) e Edgar Scandurra (guitarra). O nome "Ultraje a Rigor" surge ao acaso e

³²⁴ *Veja*, 10 de dezembro de 1986.

³²⁵ ALEXANDRE, Ricardo. Op. Cit. Pág.260.

de um modo cômico e desprezioso, característica principal da banda, quando numa das mudanças de nome antes de tocarem numa festa Roger sugere que passem a se chamarem de “Ultraje” e Edgar, sem ter entendido direito, pergunta “Que traje? O traje a rigor?”. Esse mal entendido acabou tendo a simpatia dos integrantes da banda, que passaram a adotá-lo como nome³²⁶.

A banda começou a investir em um marketing próprio, pichando nos muros as palavras “Vem aí, Ultraje a Rigor.” em lugares estratégicos como paredes de boates ou ruas sem saídas, o que gerou um reconhecimento do nome da banda e uma identificação pelas pessoas, mesmo sem saberem o que era Ultraje a Rigor, Roger lembra que “o logotipo Ultraje a Rigor ficou famoso antes da gente”³²⁷. A procura por novos nomes para a reformulação da gravadora WEA, dirigida por André Midani³²⁸, leva o produtor Pena Schmidt a um dos shows da banda no teatro Lira Paulista em 1983. Nesse dia, sabendo que o produtor estaria assistindo ao espetáculo o grupo toca covers e músicas de sua autoria, o que acabou gerando um contrato para gravação do primeiro disco.

O primeiro compacto sai no mesmo ano com as músicas “Inútil” e “Mim quer tocar”, sendo que a primeira se torna mítica na década de 1980, sendo apropriada politicamente no movimento das “Diretas Já”, que iremos analisar no próximo capítulo, em 1983-84, fazendo parte do folclore político nacional.

O presidente da WEA toca a gravação dessa música numa festa com uns amigos para promover a banda, porém acabou não tendo a recepção positiva esperada, apenas o publicitário Washington Olivetto se interessou, pedindo uma cópia da música. No dia seguinte, Olivetto manda a cópia para o radialista Osmar Santos, um dos porta-vozes das “Diretas”, que resolve adotar a música como um dos hinos do movimento³²⁹. A força política era tão grande que foi criada uma lenda, onde um dos líderes do movimento na Câmara dos Deputados, Ulisses Guimarães, teria dito que enviaria ao seu colega Carlos Atila, porta-voz da presidência, uma cópia da música “Inútil”, quando este deslegitimou as “Diretas”. Esse folclore está tão forte no imaginário popular que praticamente toda publicação que fale sobre

³²⁶ ASCENSÃO, Andréa. *Nós Vamos Invadir sua Praia*. Belas Letras, 1º edição, 2011. Pág.23

³²⁷ Roger, citado por ASCENSÃO, Andréa. *Op. Cit.* Pág.27

³²⁸ MIDANI, André. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. RJ, Nova Fronteira, 2008. Págs.199-202

³²⁹ MIDANI, André. *Op. Cit.* Págs. 201-2

a banda cita esse fato como verídico³³⁰. Apenas na recente publicação da biografia da banda há uma entrevista com Roger onde esse caso é desmentido. Ao comentar de um encontro entre Ulisses e os músicos, estes questionaram se o ato havia realmente acontecido, tendo recebido uma resposta negativa do deputado³³¹.

O compacto foi um sucesso e no ano seguinte, 1984, eles lançam seu segundo disco, outro compacto, com as músicas “Rebelde sem causa” e “Eu me amo”. Por causa do compromisso com as outras bandas e o aumento do número de shows do Ultraje o guitarrista Edgar Scandurra deixa a banda dando lugar a Carlinhos, indicado por Peninha, outro importante produtor da WEA, que já possuía experiência de ter tocado em outras bandas.

O segundo compacto acaba gerando uma polêmica no meio musical. Roger é acusado pelo produtor da banda Blitz de que sua música “Eu me amo” era uma cópia de “Egotrip” de Evandro Mesquita, com isso o Ultraje estaria se aproveitando da fama da banda carioca para se promover. Como a música da Blitz ainda não havia sido lançada e Roger havia dado uma declaração afirmando que desconhecia a nova composição da banda, Evandro acabou alterando o refrão de sua música. Esse problema atraiu os olhos do público do Rio de Janeiro para a banda paulista, que agora se aventurava em shows fora do estado de São Paulo.

Em 1985 o Ultraje já era reconhecido em todo o Brasil, a ponto da banda ser lembrada pelos Os Paralamas do Sucesso em suas duas apresentações no Rock in Rio ao tocarem sua música “Inútil”, sendo que na segunda vez a utilizaram em homenagem a vitória de Tancredo Neves como primeiro presidente civil desde 1964, o que representava a abertura política do país. Considerada a “aposta principal da gravadora”³³² em julho desse ano eles lançam seu primeiro LP.

Gravado no estúdio Nas Nuvens, de Liminha, considerado um dos melhores do país, o Ultraje a Rigor optou por ser aproximado de seus fãs, liberando para o público na boate Radio Clube a escolha do repertório a ser gravado pela banda³³³. O LP “Nós vamos invadir sua praia” foi o primeiro disco de rock brasileiro a obter discos de ouro e platina, além de que nove das onze faixas foram amplamente executadas nas rádios³³⁴, mesmo com a proibição da

³³⁰ Ver DAPIEVE, ALEXANDRE, MIDANI, BRYAN ou ROCHEDO.

³³¹ ASCENÇÃO, Andréa. Op. Cit. Pág. 62.

³³² ALEXANDRE, Ricardo. Op. Cit. Pág. 223

³³³ ASCENÇÃO, Andréa. Op. Cit. Pág. 64

³³⁴ ASCENÇÃO, Andréa. Ibidem. Pág. 76

censura de tocar algumas faixas em público. Nesse disco também surgiu o famoso periscópio com olhar malicioso e duplo sentido, que acabou virando uma marca da banda.

“Marylou” uma de suas músicas mais populares, que era tocada em ritmo de marchinha de carnaval, sofreu com a censura por conter palavras de baixo calão, todavia seu sucesso era tremendo que as rádios preferiam tocar a música mesmo com a proibição e pagar uma multa. Esse sucesso acabou abrindo a oportunidade da banda gravar um compacto triplo chamado “Liberdade para Marylou” que era puxado por essa música, substituindo-se os palavrões por trombones³³⁵. Nesse compacto também foi gravada uma versão remix da música “Nós vamos invadir sua praia”, do primeiro LP, focado nas danceterias e uma inédita, “Hino dos Cafajestes”.

Infelizmente com a fama começam a surgir problemas. Em 1986 a relação da banda começa a desgastar, principalmente depois de uma viagem de férias aos Estados Unidos onde ocorre desentendimento entre os membros, chegando ao ponto deles estarem hospedados no mesmo local, não se comunicarem e voltarem em dias diferentes. No dia 5 de março daquele ano, Maurício é pego com 25 gramas de maconha em seu apartamento em São Paulo, causando um desconforto entre os membros do grupo.

Nesse ambiente complicado o grupo se reúne para gravar seu segundo LP, “Sexo”, mas acaba tendo que adiar, pois Carlinhos resolve sair do grupo para ir estudar em Los Angeles. O carioca Serginho Serra, que já havia tocado no Barão Vermelho, se torna o guitarrista da banda. O disco sai em 1987, porém o grupo acabou não gostando do resultado final, que sofreu com o choque de influências musicais entre os membros e as imposições da gravadora³³⁶.

Para promover o novo disco, a banda aproveita que o prefeito de São Paulo, Jânio Quadros, não estava na cidade e improvisam um show gratuito na marquise do Shopping Top Center em plena Avenida Paulista, as 11:30h, inspirados no show *Let it be* dos Beatles. O show acaba atraindo uma multidão o que causou um caos imenso na cidade, já que engarrafou todo o trânsito. O disco teve boas vendas, com a música “Pelado” sendo abertura de novela da Rede Globo. No dia 17 de julho eles immortalizam a marca de suas mãos na Calçada da Fama do Rio de Janeiro, alcançando um nível de respeito para além do público jovem. O LP

³³⁵ Outras músicas do Ultraje também vão ser lançadas também com versões famílias, substituindo os palavrões por outros sons, pois ganhavam a simpatia de crianças e menores de idade.

³³⁶ ASCENÇÃO, Andréa. *Ibidem*. Pág.116.

também consegue os discos de platina e de ouro fazendo “cair por terra o costume da indústria fonográfica de esperar que depois de um primeiro sucesso arrebatador... o segundo trabalho não consiga atingir o mesmo patamar”³³⁷.

A banda volta a se envolver em polêmicas. Devido a uma declaração atribuída a Roger, de que o equipamento do Ultraje ter sido comprado nos EUA e ao passarem na alfândega subornaram os guardas para não declara-los, a polícia federal confisca o equipamento da banda e só devolve quando os impostos foram pagos. Outro caso aconteceu em um show em Araçatuba, quando um homem de 22 anos é esfaqueado por um menor, apesar da banda não ter envolvimento o acontecimento acabou ficando “pelo ar a explicação de que tudo fora coisa de jovens drogados”³³⁸. Esse tipo de acusação se espalhou para diversas bandas, cujas desgraças aconteciam em seus shows promovidos por alguém da plateia e a culpa recaía sobre a banda. O pior acontecimento foi após um show em Chapecó, Santa Catarina, quando Roger foi acusado de ter estuprado e corrompido uma garota de 15 anos pela mãe, Ana Maria Stinghen. Mesmo sendo provado que as acusações eram falsas, a imagem do cantor ficou manchada.

No final da década de 1980, o Ultraje a Rigor já não estava mais conseguindo manter o alto número de vendagem, deixando de ser um dos astros de sua gravadora. Em 1989 a banda ainda chega a gravar um disco de inéditas, dialogando com o punk na música "laços de família", mas não consegue boas vendas. No ano seguinte é lançado um álbum de covers onde a banda grava suas principais referências musicais. O fracasso de vendas começa a formar atritos entre o Ultraje e a gravadora, o que acaba levando ao desligamento da banda com a WEA no final dos anos 1990, depois do lançamento de dois discos. O grupo também volta a sofrer com crises internas, levando a saída de vários membros durante a década de 1990. Roger acaba sendo o único membro original que se mantém no grupo.

7 - Ira!

Das bandas que estamos analisando, o Ira! é a que tem maior ligação com o movimento punk paulista, afinal o grupo surge desse movimento, fazendo seus primeiros shows nas boates voltadas para esse gênero e tocando com outras bandas punks. O Ira!

³³⁷ ASCENÇÃO, Andrea. Ibidem. Pág.123

³³⁸ DAPIEVE, Arthur. BRock: *Rock brasileiro dos anos 80*. SP, Editora 34, 1995 Pág.112

também possui uma forte ligação com a periferia paulista, chegando a realizar a ponte entre o movimento Hip-Hop nacional e as gravadoras. Com o passar do tempo a banda alcança um sucesso e passa a dialogar com outros gêneros musicais, principalmente o *mod*³³⁹, e logo é atacado pelos punks, que buscavam uma pureza de seu movimento a partir de membros que seguissem estritamente os códigos do estilo, hostilizando os que não o seguiam. No segundo semestre de 1982 ao analisar um show do Ira!, Callegari, editor da fanzine SP Punk, escreve que "quem foi nesse show para curtir um punk rock perdeu seu tempo, por que eles não tem nada haver com punk" ³⁴⁰. Edgard Scandurra se lembra dos problemas com os punks:

Eu e o Nasi tivemos acesso ao punk praticamente assim que ele surgiu e nos identificamos de pronto com o visual... Perto das bandas punks que tinham na época, soávamos como uma profissional e, por esse lado, éramos criticados pelo circuito que não admitia solo de guitarras numa música³⁴¹.

O surgimento do Ira! se deu no final da década de 1970 e início de 1980, quando os amigos Edgard Scandurra (guitarrista), Dino Nascimento (baixo) e Marcos Valadão, também conhecido como Nasi, (vocal) formam a banda punk Subúrbio para um festival escolar. Entretanto, Scandurra é convocado para servir no exército e a banda acaba. Em 1981, Nasi resolve participar de um festival universitário promovido pela PUC paulista, retornando sua parceria com Scandurra, junto de Fabio Scattone (bateria) e Adilson Fajardo (baixo), fundando assim a banda Ira (ainda sem o ponto de exclamação).

Por ser uma banda amadora, os músicos não tocavam exclusivamente no Ira, pertencendo a diversas bandas, assim grupos de amigos se uniam através da música. Edgard Scandurra tocava ao mesmo tempo no Ira, Ultraje a Rigor, Mercenárias e Smack. Tal fator também acarretava de trocas de músicos entre as bandas, passando pela banda Charles Gavin (que também tocara no RPM e se firmaria no Titãs) e o retorno de Dino, até a consolidação da formação clássica com Nasi, Scandurra, André Jung (bateria) e Ricardo Gaspa (baixo).

³³⁹ Estilo musical surgido na Inglaterra durante a década de 1960 que retoma a influência da música negra norte-americana no rock. Graças a grupos como The Who e The Jam, o gênero é recuperado nos anos 1980, voltando a se tornar moda.

³⁴⁰ Callegari, citado por BRYAN, Guilherme. Op. Cit. Pág.79.

³⁴¹ Edgard Scandurra, citado por BRYAN, Guilherme. Ibidem. Pág.79.

O grupo é escolhido pela WEA como uma tentativa da gravadora de apostar em bandas jovens para escapar da crise. Em 1983 é lançado um compacto com as músicas "Pobre paulista" e "Gritos na multidão", porém ocorre um problema de divulgação e distribuição do disco, que não consegue alcançar uma boa vendagem.

Apesar disso, seus shows continuavam sendo elogiados pela crítica, o que estimulava o grupo a sair da cena *underground* e buscar uma expansão de seu público. As músicas passam a tratar de temas mais existenciais, mas sem perder a ligação com as questões da juventude urbana. A banda pensa em trocar de nome, afinal, devido às críticas do movimento punk, ela começa a se afastar desse, abraçando cada vez mais a influência *mod*, e o nome estava diretamente ligado à proposta punk, tal opção foi repudiada por Nasi, a banda então opta por acrescentar um ponto de exclamação, tornando-se Ira!³⁴²

Graças a intervenção da empresária Leninha Brandão, o Ira! sai da geladeira e consegue gravar seu primeiro LP, "Mudança de comportamento", em 1985. As músicas passavam por vários temas desde preocupações do jovem ("Núcleo Base", "Ninguém precisa de da guerra", "Sonhar com o que?") até relações amorosas ("Tolices" e "Coração"), unindo músicas da época punk com as escritas depois das novas influências musicais da banda. O disco não foi visto como potencial pela gravadora, que não investiu em sua divulgação, levando-o a demorar em fazer sucesso, alcançado primeiro no Rio Grande do Sul, graças a música Núcleo Base.³⁴³

O disco teve boa aceitação da crítica, escolhido como um dos discos analisados na primeira edição da revista Bizz, foi eleito por ela o segundo melhor disco do ano e ficou entre os três melhores nos jornais O Globo, Jornal do Brasil e Folha de São Paulo.³⁴⁴ O disco chegou a marca de 60 mil cópias vendidas, mudando o olhar da WEA sobre a banda³⁴⁵.

No ano seguinte a banda lançaria seu segundo disco "Vivendo e não aprendendo", com a produção de Liminha. Apesar de sua participação ter sido uma exigência dos músicos, ocorreram diversas tensões, pois o produtor queria um som mais sofisticado, enquanto os artistas buscavam um minimalismo em suas canções, tais problemas levaram a separação do

³⁴² BETING, Mauro e PETILLO, Alexandre. *A Ira de Nasi*. RS, Belas Letras, 1º edição, 2012. Pág.106.

³⁴³ BETING, Mauro e PETILLO, Alexandre. *Ibidem* Págs.110-111.

³⁴⁴ BETING, Mauro e PETILLO, Alexandre. *Ibidem* Págs114.

³⁴⁵ BETING, Mauro e PETILLO, Alexandre. *Ibidem* Págs120.

Ira! com Liminha, assumindo em seu lugar Paulo Junqueira. O disco tinha uma pegada mais urbana que o primeiro, tendo "Envelheço na cidade" como a música de abertura. Mesmo com as duas músicas de seus compactos, que passaram por uma mudança instrumental, o disco se apoia mais na questão existencial ("Quinze anos", "Tanto quanto eu"). O disco alcançou mais de 250 mil cópias vendidas³⁴⁶.

Nessa época a banda começa a participar mais de programas de TV, tendo sua música "Flores em você" escolhida como abertura da novela da TV Globo 'O outro', de 1987. Outra situação célebre do período foi o episódio no qual o grupo boicotou o especial de Natal de 1986 do programa Cassino do Chacrinha, se recusando a fazer playback usando gorro de Papai Noel, o Ira! abandona o programa antes de se apresentar. Tal atitude mostra que ainda havia uma herança da atitude punk entre os membros da banda.

O terceiro álbum da banda, "Psicoacústica", de 1988, foi um disco autoral do Ira!. Passando a fazer turnês nacionais e com o sucesso dos dois últimos discos, a banda resolveu fazer uma nova experiência musical com influências do rock, funk, hip-hop e rap, chegando a ter choques musicais entre os membros. O LP não conseguiu uma boa vendagem, menos de 50 mil cópias, nem conseguiu emplacar músicas nas rádios, além do forte ataque da crítica ao disco³⁴⁷. Como o investimento da gravadora havia sido alto, o Ira! acaba perdendo seu status dentro da WEA. Curiosamente, hoje em dia esse disco é considerado um dos melhores já feitos no país³⁴⁸.

A banda entra na década de 1990 diminuindo seu ritmo de trabalho e sofrendo desgastes devido a problemas com o uso de drogas por alguns de seus membros. Também passa por tensões entre Nasi e Edgard, que irá buscar realizar trabalhos solos e produzirá alguns artistas.

8 - RPM, o fenômeno.

O RPM foi o grande fenômeno do BRock. A banda foi pensada pelos amigos Paulo Ricardo, jornalista, crítico musical e cantor, e Luiz Schiavon, tecladista, no final do anos 1970 como um grupo para alcançar o sucesso comercial. Eles conseguiram. O RPM obteve um enorme triunfo, batendo recordes que perduram até hoje, o que levou a banda a ser

³⁴⁶ BETING, Mauro e PETILLO, Alexandre. *Ibidem* Págs130.

³⁴⁷ BETING, Mauro e PETILLO, Alexandre. *Ibidem* Págs148.

³⁴⁸ *Rolling Stone Brasil*, outubro de 2007, edição nº 13.

considerada os "Beatles brasileiros". Pensada como rock progressivo a banda sofreu mudanças ao longo dos anos, aliando o conhecimento musical dos integrantes, as jogadas de marketing do empresário e da gravadora e o conhecimento sobre montar espetáculos das pessoas envolvidas nos shows, o que não havia nas outras bandas, que eram pensadas como diversão amadora.

Foi algo planejado, sem dúvida... Tínhamos uma cultura musical muito sólida, conhecíamos pessoas do meio. Sabíamos como a máquina funcionava por trás, e foi tudo meticuloso: "precisamos de um guitarrista assim, um baterista assim, as músicas têm de ter esse formato para funcionar". Não era aquela banda de moleques que cresceram na mesma rua e ensaiaram na garagem³⁴⁹.

Depois de um período morando na Inglaterra, de onde escrevia uma coluna para a revista "Som Três" ("Via Aérea"), sobre as novidades musicais do começo da década de 1980, Paulo Ricardo retorna ao Brasil e forma uma dupla musical com Schiavon chamada S.A. (Sociedade Anônima). Apresentaram uma fita-demo com suas músicas ao diretor artístico da gravadora CBS, Marcos Maynard, e ouviram como justificativa da recusa que suas músicas não eram um produto para tocar nas rádios FM, a dupla então decidiu se reinventar³⁵⁰.

O duo resolveu se transformar em banda, agregando um baterista, um guitarrista e um baixista. Convocaram Guto Marialva para a bateria, Fernando Deluqui para a guitarra, mas não conseguiram achar um baixista que seguisse a proposta da banda, por isso Paulo Ricardo assumiu o instrumento. O nome também foi alterado, virando RPM (Revoluções por Minuto), o grupo começou a seguir uma roupagem *New Wave* e tocar nas danceterias do *underground* paulista. Devido a idade de Guto (quinze anos) e aos seus focos no estudo, ele abandona o RPM, entrando em seu lugar Charles Galvin (que tocava também no Ira e se firmaria nos Titãs)

³⁴⁹ Luiz Schiavaon, citado por ALEXANDRE, Ricardo. Op. Cit. Pág.255.

³⁵⁰ MORAES, Marcelo Leite de. *RPM: Revelações Por Minuto*. SP, Companhia Editora Nacional, 2007, 1º edição. Págs.85-86.

Essa cena abriu espaço para a banda participar da coletânea "Os intocáveis" junto com outras bandas paulistas, uma parceria da gravadora CBS com a rádio paulista Jovem Pan FM e a Fluminense FM, do Rio de Janeiro. Ao reenviar a fita-demo com as músicas que seriam tocadas na compilação ("Louras Geladas", "Juvenília" e "Olhar 43", agora com uma roupagem menos progressiva e mais pop) Maynard oferece ao RPM um single e, se as vendas fossem boas, um LP. Entretanto a EMI soube dessa oferta e, de olho no sucesso da banda, oferece aos músicos um disco inteiro caso assinassem com eles, levando a um leilão da banda. A CBS ganha ao oferecer um LP e total controle da gravação pelos integrantes do RPM³⁵¹.

O disco é lançado em 1985, "Revoluções por minuto", porém quem grava é o trio Paulo Ricardo, Luiz Schiavon e Fernando Deluqui. Charles Galvin havia saído do grupo para integrar o Titãs, assim a bateria utilizada no LP é eletrônica, uma forma de sanar esse problema, sem perder a essência tecno-pop do RPM. As músicas tratavam de diversos assuntos, desde situações amorosas ("Olhar 43", "Louras Geladas"), política internacional ("Liberdade/Guerra Fria"), a crise do futuro ("Estação do inferno", "Juvenília") os problemas políticos e sociais do Brasil ("Revoluções por Minuto") e até mesmo uma crítica às rádios nacionais que ainda priorizavam as músicas internacionais em detrimento das nacionais ("Rádio Pirata"). O disco também foi pensado de forma a ser dividido em um lado A voltado ao pop, enquanto o lado B traria músicas mais autorais e sombrias. Segundo Moraes, esse lado B mais sombrio mostra a identidade paulista da banda, fugindo do rock de bermudas do Rio de Janeiro³⁵².

O disco foi um sucesso de crítica e público, chegando a 600 mil cópias vendidas³⁵³. Isso os fez se aproximarem do empresário Manoel Poladian, que já trabalhava com grandes astros da música (como Roberto Carlos), ao notar o potencial da banda, o empresário resolve tornar os shows do RPM em um grande espetáculo. Foi chamado para ser diretor dos shows o cantor Ney Matogrosso, que costumava unir interpretações teatrais às suas apresentações musicais, dando uma noção de posicionamento e mostrando como os músicos deveriam se portar durante os shows, além de incluir duas músicas no repertório dos shows, "Londo, London" e "Flores Astrais". Também foi trocado todos os instrumentos da banda, atualizando-os. A banda realizou uma turnê nacional de 15 meses, entre 1985 e 1986, chegando a 270 apresentações.

³⁵¹ MORAES, Marcelo Leite de. *Ibidem*. Págs.98-104.

³⁵² MORAES, Marcelo Leite de. *Ibidem*. Págs.146.

³⁵³ ROCHEDO, Aline. Op. Cit. Pág.75

No início de 1986 começou a circular nas rádios uma versão pirata de "London, London" - música que a banda nunca havia gravado, mas tocava em suas apresentações - de um show realizado em Porto Alegre, rapidamente se tornando uma das mais pedidas, chegando a marca de 85 execuções por dia³⁵⁴. Aproveitando a oportunidade, a CBS decide gravar um disco ao vivo da banda. A ideia gravar dois ou três dias de shows e vender entre 150-200 mil cópias, dando mais tempo para a banda produzir seu terceiro disco³⁵⁵.

O disco Rádio Pirata - Ao vivo foi gravado nos dias 26 e 27 de maio de 1986, no Palácio de Convenções do Anhembi, em São Paulo. O LP trazia algumas músicas do primeiro disco, as inéditas "Naja" e "Alvorada Voraz" e as duas regravações que Ney havia sugerido para a banda tocar nos shows. Indo contra todas as expectativas da gravadora, o álbum já tinha 500 mil cópias vendidas - obtendo disco de platina - antes mesmo de ser lançado e alcançaria a marca de 2,5 milhões de cópias vendidas em menos de um ano, sendo até hoje o disco mais vendida da história da indústria fonográfica brasileira³⁵⁶.

Nesse momento a banda atinge seu ápice, sendo o grande "pop star" do BRock. Segundo Dapieve, "Era uma idolatria louca. Paulo Ricardo num pedestal, a banda toda num pedestal, mas sobretudo o Paulo Ricardo"³⁵⁷. A concentração na imagem do cantor, o rápido sucesso, as drogas e o dinheiro mal administrado levaram a atritos entre os membros da banda. Mesmo assim a banda chegou a lançar um compacto com o cantor Milton Nascimento em 1987.

O maior problema foi quando durante a gravação do terceiro disco em 1987, "Os Quatro Coiotes" Luiz Schiavon, sentindo-se preterido pelo grupo, que dava mais importância às canções escritas por Paulo Ricardo, procura secretamente o diretor da CBS, Cláudio Condé, para gravar um disco solo com suas composições. Ao descobrirem a atitude do tecladista, os outros membros sentem-se ofendidos, também devido aos diversos atritos que estavam acontecendo, e resolvem dissolver a banda em 1988.

³⁵⁴ MORAES, Marcelo Leite de. *Op. Cit.* Pág.193.

³⁵⁵ MORAES, Marcelo Leite de. *Ibidem.* Pág.193.

³⁵⁶ MORAES, Marcelo Leite de. *Ibidem.* Págs.198 e 218.

³⁵⁷ Arthur Dapieve, citado por ROCHEDO, Aline. *Op. Cit.* Pág.76

9 – Titãs.

Para entendermos os Titãs é necessário explicar o Colégio Equipe. Local onde estudavam os filhos da militância esquerdista paulista e da intelectualidade no pré-abertura, o Equipe centro foi um centro de referência da resistência cultural nos anos 1970 e início de 1980. O diretor do seu centro cultural era Sérgio Groisman, que conseguia a realização de diversos shows de artistas consagrados - Caetano Velos, Clementina de Jesus e Novos Baianos - no auditório do colégio, com algumas táticas pra fugir da censura³⁵⁸. Nesse ambiente surgiram diversas bandas jovens que dialogavam com vários ritmos musicais, os membros do Titãs estavam espalhados entre esses grupos, até que em 1981 há um evento chamado "A Idade da Pedra jovem", onde é apresentado o grupo Titãs do Iê-Iê, uma união de vários grupos jovens do colégio.

Formado por André Jung (baterista), Marcelo Fromer, Tony Belloto (guitarras), Sérgio Britto (Teclados, baixo e voz), Nando Reis e Paulo Miklos (baixo e voz), Arnaldo Antunes, Branco Mello e Ciro Pessoa (voz) a banda se destaca no cenário musical devido ao grande número de integrantes - nove pessoas, sendo 6 vocalistas - e a sua proposta de misturar coreografias com *New Wave*, MPB, Jovem Guarda e Vanguarda Paulista, destoando completamente do cenário *underground* de São Paulo. Mais do que a música, a ideia deles era defender seus conceitos; "aprendemos a tocar instrumentos na prática, todos juntos, porque o que nos movia era o desejo de mostrar nossas composições" ³⁵⁹.

Sua estreia profissional foi no dia 15 de novembro de 1982, no Sesc Pompéia, era um show planejado com cenário, luz e figurino. A partir de 1983, o grupo passa a frequentar as danceterias alternativas da cidade e chegam a se apresentar em alguns programas de TV. Isso chamou a atenção de Pena Schimidt, que contratou a banda para lançar um disco pela WEA. Devido á alguns problemas, Ciro Pessoa sai da banda um pouco antes deles lançarem seu primeiro *single*, com a música "Sonífera Ilha", que encurtam seu nome, sendo chamada apenas de Titãs.

Seu primeiro LP, "Titãs", foi lançado em agosto de 1984, seguindo a tradição musical da banda. No disco havia música pop ("Sonífera Ilha", um sucesso radiofônico), críticas sociais ("Marvin"), um poema musicalizado de Torquato Netto ("Go Back") e algumas

³⁵⁸ ALEXANDRE, Ricardo. Op. Cit. Pág.167.

³⁵⁹ Arnaldo Antunes, citado por ALEXANDRE, Ricardo. Ibidem. Pág.168.

versões ("Querem o meu sangue", "Balada para John e Yoko"), unindo choque e provocação. O estouro de "Sonífera Ilha", que chegava a ser tocada mais de um vez nos shows, levando à banda a se apresentar em diversos programas consagrados de TV, como Cassino do Chacrinha e Clube do Bolinha. No final do ano, André Jung é substituído por Charles Galvin, que possuía uma proposta musical mais parecida com a banda, formando a formação clássica do Titãs.

No ano seguinte lançam seu segundo LP, "Televisão". Com a ideia de que o disco soasse como uma pessoa trocando de canais, cada música seguiria um estilo diferente da anterior. Infelizmente, a ideia não teve uma aprovação popular, que não entendeu a proposta, "Era muito frustrante para a banda notar que o ecletismo e o não-convencionalismo não revertiam numa linguagem musical... era uma ideia estruturada fragilmente, porque ninguém está numa danceteria com o mesmo espírito com que fica em casa vendo TV" ³⁶⁰.

Entretanto, em novembro de 1985, a polícia prende Tony Belloto por estar portando heroína e Arnaldo Antunes por tráfico da mesma droga, enquanto o guitarrista pode pagar a fiança, o cantor fica um mês preso. O grupo sentiu esse baque, "sutilmente, vimos todas as portas se fecharem..., não fizemos mais nenhum programa de televisão, tivemos um monte de shows cancelados... e a banda quase acabou" ³⁶¹. Esse baque será sentido nos shows da banda, que começam a abandonar essa proposta experimental, por um som mais básico e irada, aproximando-se do punk.

Em 1986 o grupo lança "Cabeça de Dinossauro", o disco mais influente do BRock, segundo a revista Rolling Stones³⁶². Mesmo mantendo um flerte com o funk e o reggae, a banda abraça a sonoridade punk, com suas músicas cheias de críticas sociais ("Porrada"), à instituições tradicionais ("família", "Igreja"), sociológicas ("Homem primata") e políticas ("Dívidas"), fechando o disco com uma música que mesclava um poema de Arnaldo com elementos eletrônicos, como bateria eletrônica e *samplers*. "O espírito do disco era todo relacionado com o fato de Arnaldo ter sido preso" ³⁶³, Graças à ajuda do produtor Liminha, o Titãs conseguiu colocar num disco todo a ideia de som que a banda trazia dos palcos.

³⁶⁰ Nando Reis, citado por citado por ALEXANDRE, Ricardo. Ibidem. Págs.262-263.

³⁶¹ Nando Reis, citado por citado por ALEXANDRE, Ricardo. Ibidem. Págs.262

³⁶² *Rolling Stone Brasil*, outubro de 2007, edição nº 13

³⁶³ Charles Galvin, citado por citado por ALEXANDRE, Ricardo. Op. Cit. Págs.263

A gravação do disco passou por momentos de tensões. Os músicos e o produtor chegaram a discutir diversas vezes sobre quais músicas deveriam entrar no LP, tendo que Pena Schmidt servir de intermediário entre os dois. Também houve problemas entre os músicos sobre as canções apresentadas, Paulo e Arnaldo eram contrários à inclusão da música "Igreja", sendo que o último se retirava do palco quando esta era executada. Mesmo com todos os problemas, o LP saiu sem muito alarde, mas causou curiosidade nos críticos, que questionavam o motivo da mudança drástica da banda³⁶⁴.

A estreia do show "Cabeça de Dinossauro" se deu em 23 de agosto de 1986, já com o LP tendo vendido mais que os dois anteriores juntos, mesmo negando ser um disco punk, adotado deste apenas a fúria, o Titãs abandonam as coreografias e os sucessos pop dos álbuns anteriores, priorizando as canções de sonoridade agressiva. O disco ultrapassa rapidamente a marca de 100 mil discos vendidos e a banda passa a lotar ginásios e casa de shows.³⁶⁵

Em novembro de 1987 a banda continua com suas músicas agressivas no seu quarto LP, "Jesus não tem dentes no país dos banguelas". Unindo a atitude direta do punk ("Lugar Nenhum", "Desordem", "Nome aos Bois") com mais novidades eletrônicas ("Corações e mentes", "Todo mundo quer amor", "Comida"), a banda promove uma inovação sonora. Os lados A e B do disco foram batizados de Lado J e Lado T, logo o público não ouviria automaticamente o lado onde estariam apenas os grandes sucessos, forçando-os a ter contato com todo o trabalho.

O grupo mantém o sucesso de vendas obtido anteriormente, se consolidando no cenário nacional, levando-os a se arriscar no internacional. No dia 8 de julho de 1988 se apresentam no festival de Montreux, na Suíça, misturando seus novos sucessos com os antigos repaginados. Esse show é gravado e lançado em 1988, virando o primeiro disco ao vivo da banda, "Go back". De volta ao Brasil, o grupo vive uma fase áurea, lançando mais um disco no final de 1989, "*Õ Blésq Blom*"

10 - Legião Urbana.

A banda de Brasília de maior sucesso e um dos principais nomes da história do rock nacional, a Legião Urbana foi uma banda de destaque nessa geração ao adquirir uma mítica e

³⁶⁴ ALEXANDRE, Ricardo. *Ibidem*. Págs.264.

³⁶⁵ ALEXANDRE, Ricardo. *Ibidem*. Págs.265-267.

ter seu vocalista, juntamente com Cazuza, elevado ao patamar de grande poeta da juventude brasileira, graças aos temas apresentados pela banda. É até hoje uma das mais lembradas, cujas músicas se tornaram atemporais.

O grupo tem sua origem a partir da dissolução do Aborto Elétrico. Ao sair da banda, Renato Russo aposta na carreira de cantor solo, abandonando a influência punk, passando a se apresentar com um violão e adota um estilo mais ligado ao *Folk*, deixando de ser o artista principal para abrir os shows das outras bandas punks em Brasília. Em 1982, ao ter notícias de outras bandas jovens ligadas ao rock estarem fazendo sucesso no Rio de Janeiro, Renato (vocal e baixo) junto com o amigo baterista Marcelo Bonfá, resolvem montar uma banda na qual passaram diversos músicos - Paraná, Paulista, Iko Ouro Preto - até a entrada de Dado Villa-Lobos na guitarra, fechando a formação clássica da Legião Urbana.

Dividindo shows, salas de ensaio e equipamentos, as bandas da cidade possuem relações comunitárias que advém da "Turma", onde além da troca de influências musicais, há um sentimento de acolhimento e ajuda entre os membros. Claro que existiam problemas e discussões entre tais membros, ocasionando em separações de bandas ou afastamento temporário, mas esses conflitos acabavam sendo resolvidos, retornando a amizade³⁶⁶. Tal ligação era tamanha que as bandas costumavam se apresentar juntos, até mesmo quando saíram da cidade.³⁶⁷ Outro fator que mostra essa ligação foi que todas as três bandas de Brasília que analisaremos foram apadrinhadas pelos Paralamas do Sucesso.

Os nossos padrinhos eram os Paralamas porque o Bi era amigo de todo mundo. Eles gravaram "Química" e sempre tocavam nos shows. Foram eles que apresentaram uma fita acústica minha para o George Davisson, da Odeon, que quis saber quem eu era. Só que nessa época eu já estava com a Legião e eles não sabiam. Quando nos viram, tomaram um susto porque era mais um trio de Brasília com vocalista de óculos³⁶⁸.

³⁶⁶ MARCHETTI, Paulo. *Ibidem*. Pág.87.

³⁶⁷ DAPIEVE, Arthur. *Renato Russo: O Trovador Solitário*. RJ, Relume Dumará, 2000. Pág.69.

³⁶⁸ RUSSO, Renato, *Conversações com Renato Russo*. MT, Letra Viva, 1996. Pág.218.

Apesar de uma dificuldade inicial, uma fita-demo com "Geração Coca-Cola" e "Ainda é cedo" faz sucesso na Fluminense FM, acarretando na banda ser contratada pela gravadora EMI-Odeon em 1984 para lançar seu primeiro disco, entretanto Renato passa por uma crise de depressão e corta os pulsos, levando-o a perder alguns movimentos das mãos e impedindo-o de tocar baixo³⁶⁹. Em seu lugar entra o baixista Renato Rocha, vulgo Negrete, um membro de uma dissidência da "Turma" mais ligado ao *Heavy Metal* do que ao punk, e diferente dos outros membros negro e de classe-média baixa.

A banda ainda teve problemas com a gravadora que não entendia a proposta do grupo. Rick Ferreira, que havia sido guitarrista de Raul Seixas, foi chamado para produzir o primeiro compacto da banda, entretanto este queria gravar "Geração Coca-Cola" como um *country rock*, ao invés da batida punk original da música, tal fato desagradou os músicos, que abandonaram a gravação. Ao saírem do estúdio em Botafogo acabaram encontrando outro produtor da gravadora, Mayrton Bahia - que viria a ser produtor dos futuros discos da banda - intermediou as negociações entre a gravadora e a banda. O grupo voltaria a gravar, mas teria o produtor trocado e ao invés do compacto, lançariam um LP³⁷⁰.

O escolhido para produzir o novo disco foi o jornalista José Emílio Rondeu, marido de Ana Maria Bahiana e representando de uma leva de críticos musicais que apostavam numa renovação no mercado musical brasileiro por essa nova geração, auxiliado por Mayrton. Rondeu fez a intermediação entre gravadora e os músicos, enquanto a EMI-Odeon queria evitar a gravação de algumas músicas, como "soldados", devido ao seu estilo soturno, enquanto os jovens não abriam mão dessa canção, o produtor se colocou no lado da banda e conseguiu a sua inclusão no disco³⁷¹.

É interessante notarmos como todo o processo de gravação foi um choque geracional entre a banda e a gravadora e os produtores. Enquanto estes queriam modificar a estrutura de algumas músicas, visando sucessos do passado, a Legião defendia o ritmo original e a necessidade de manter as músicas escolhidas para seu primeiro álbum. Dapieve lembra que a gravação do disco foi um processo de descoberta por parte dos jovens. "Apesar de trazer de casa o repertório, de certa forma os dois Renatos, Dado e Marcelo estavam se apresentando ao

³⁶⁹ DAPIEVE, Arthur. Op. Cit. Pág.68.

³⁷⁰ DAPIEVE, Arthur. Ibidem. Pág.70-71.

³⁷¹ DAPIEVE, Arthur. Ibidem. Pág.74.

mundo ali" ³⁷². Assim, manter a mesma estrutura se torna mais um questão ideológica; de manter sua forma de pensar e interagir com o mundo, do que uma questão apenas musical.

O primeiro LP da banda "Legião Urbana" era majoritariamente político, com músicas como "Soldados", "Petróleo do futuro" e "Geração Coca-cola", com algumas músicas da época do Aborto Elétrico, ao mesmo tempo em que tratavam de diversas outras questões do universo jovem, como crescer sem perder a inocência ("Será"), drogas ("Perdidos no espaço"), das relações sociais dentro dos colégios ("O reggae") e desilusões amorosas ("Por enquanto"). O disco foi lançado no dia 2 de janeiro de 1985, porém não teve uma boa vendagem inicial, já que nesse período estava para começar o festival Rock in Rio, foco de toda a imprensa nacional.

Com o fim do festival, e o foco maior nos grupos de BRock pela imprensa, o disco é redescoberto, surpreendendo a gravadora. Segundo Dapieve a estimativa de cópias vendidas eram em torno de 5 mil, chegando a 10 mil cópias seria algo estupendo, os funcionários chegaram a vender a Legião Urbana como um contrapeso dos Paralamas do Sucesso. Com o sucesso nas rádios de praticamente todas as músicas do disco e a venda de mais de 100 mil LPs a gravadora muda sua visão sobre o grupo³⁷³.

A banda se muda de Brasília e passa a morar no Rio de Janeiro facilitando o acesso aos programas de auditório, meio de comunicações e as viagens pelo país. Logo no ano seguinte, com as músicas do primeiro disco ainda fazendo sucesso na rádio, a gravadora aposta num novo disco de inéditas da banda.

Agora sendo produzida apenas por Mayrton Bahia, a banda volta ao estúdio em 1986 para gravar seu segundo LP, "Dois". Por mais que a gravadora quisesse que a Legião Urbana mantivesse o estilo do primeiro disco, registrando as canções que ficaram de fora, da época do Aborto Elétrico e do Trovador Solitário, a banda e o produtor se negam e apostam num trabalho mais autoral. Diferente do anterior, o grupo se afasta da influência punk e aposta na utilização de violão e teclados, dando um sentido mais intimista à obra, ao se voltar para uma busca da estética privada. Nesse disco há desde questões amorosas ("quase sem querer"; "Eduardo e Mônica") e críticas sociais ("Metrópole"; "Música Urbana II") à músicas que mostravam os problemas emocionais de ser jovem e não ter certeza do que o futuro lhe aguarda ("Tempo perdido") e sobre a desilusão com a sociedade ("Índios")

³⁷² DAPIEVE, Arthur. Ibidem. Pág.74.

³⁷³ DAPIEVE, Arthur. Ibidem. Pág.81.

O disco consegue uma boa vendagem, mantendo transformando a banda como uma das principais desse período e de sua gravadora. Segundo a revista portuguesa especializada em música Blitz, até 2009 esse álbum seria o segundo mais vendido da banda, com mais de 1,2 milhões de cópias³⁷⁴. A Legião Urbana passa a apostar em turnês nacionais, entrando em contato com seu público em todo o país. A banda estava com um crescimento tamanho do número de fãs que surpreendeu os próprios membros, "A excursão de "Legião Urbana" foi em casas noturnas, a de "Dois" em ginásios, a de "Que país é este?" [terceiro disco] em estádios de futebol"³⁷⁵.

A gravadora novamente pressiona a Legião para a gravação de um novo disco em 1987, mas a rotina intensa de shows e participação em programas, associado com a pressão sentida por Renato Russo por ser considerado um porta-voz da juventude, algo que ele não gostava³⁷⁶, fez com que a banda tirasse férias. Em outubro a banda retorna ao estúdio para gravar o terceiro disco, "Que país é este - 1978/87". Foi um disco cuja gravação foi rápida, pois as músicas eram basicamente de trabalhos anteriores da banda - Trovador Solitário e Aborto Elétrico - retornando a influência punk ("que país é este?", "Química", "Conexão Amazônica"). É um disco bem político, devido às músicas terem sido escritas na época que os membros eram jovens de Brasília e estavam no centro do poder político do país. O disco alcança a marca de 240 mil cópias vendidas³⁷⁷.

A banda retorna a turnê nacional, realizando cada vez mais shows e com um público maior, até um fatídico show em sua cidade nata. A Legião Urbana ainda não havia apresentado sua novo turnê em Brasília, por isso haviam marcada um show para as 21:30h do dia 18 de junho de 1988, no estádio de futebol Mané Garrincha. O público estava em torno de 50 mil pessoas e começou a ficar impaciente por causa do atraso de mais de uma hora da banda. A Legião finalmente começa o show, revezando as suas músicas com as de outras bandas e comentários de Renato Russo, um típico show do grupo, porém este é atacado por um doente mental que invade o palco, gerando uma confusão com a plateia, que começa numa discussão entre cantor e público e termina com o público tacando objetos no palco, como bombinhas. A reação dos seguranças é de hostilidade, mesmo Renato tendo pedido para que

³⁷⁴ <http://blitz.sapo.pt/gen.pl?p=artistas&op=detalhe&m=13&fokey=bz.bands/824> acessado em 30 de junho de 2015.

³⁷⁵ Dado Villa-Lobo, citado por DAPIEVE, Arthur. Ibidem. Pág.98.

³⁷⁶ DAPIEVE, Arthur. Ibidem. Pág.98.

³⁷⁷ DAPIEVE, Arthur. Ibidem. Pág.103.

não usassem violência, a banda interrompeu seu show, que ainda sofreu com a intervenção da polícia militar do Distrito Federal³⁷⁸.

Tal episódio afetou significativamente a banda. Eles se afastam de Brasília, já que passam a ser hostilizados por causa desse show, a mudança que a banda estava sofrendo de temática - as letras críticas e agressivas dando lugar as lentas e reflexivas - é intensificado e a tensão entre os músicos piora. Mais voltado à ideologia punk, Renato Rocha deixa a banda em 1989, durante a regravação do quarto álbum. Ele, que sempre se sentiu um estranho na banda, não concordava com essa mudança temática e acaba se desentendendo com alguns membros.

O álbum "As quatro estações" é lançada pela formação clássica do grupo (Renato Russo, Marcelo Bonfá e Dado Villa-Lobos). O disco trata desde bissexualidade ("Meninos e meninas"), a crise do futuro ("Há tempos"), relações parentais ("Pais e filhos", ainda mantendo o olhar do jovem) e religião ("Monte Castelo"), dúvidas que ainda permaneciam com os jovens. É um disco mais emocional e espiritual da banda, mostrando o momento que os músicos estavam passando nessa virada de década.

Esse disco é exatamente o que a Legião faria dada a situação atual da sociedade, da vida da gente. Não faríamos "Que país é este?" agora, como não faríamos "Monte Castelo" em 84... Porque nós também mudamos, estamos mais tranquilos, mais serenos³⁷⁹.

11- Capital Inicial.

O Capital Inicial teve um começo de carreira muito parecida com o da Legião Urbana. Ambos são frutos da separação do Aborto Elétrico, enquanto Renato Russo foi seguir um momento solo, os irmãos Flávio (Baixo) e Fê Lemos (bateria) formaram uma banda em 1982 ao se unirem com o guitarrista Loro Jones e a cantora Heloisa, formando o Capital Inicial. Por ser dissidência do Aborto, o grupo ainda mantém a influência punk, apostando num som mais crítico e pesado e nas músicas de sucesso da antiga banda como "Fátima" e "Veraneio Vascaína".

³⁷⁸ ALEXANDRE, Ricardo. Op. Cit. Págs. 295-297.

³⁷⁹ Renato Russo, citado por ROCHEDO, Aline. Op. Cit. Pág.68.

O fato de Heloísa não fazer parte inicialmente da "Turma" e de não conseguir manter o estilo musical do resto da banda, a faz ser substituída, em 1983. Em seu lugar assume Dinho Ouro Preto, que mesmo trazendo um som mais pop à banda, fazia parte da comunidade punk. A banda excursiona com Legião Urbana e Plebe Rude por Rio de Janeiro e São Paulo, onde participaram de festivais punks e sentiram uma diferença entre a forma de organização da Turma e as comunidades punks paulistas. Diferente das outras duas, o Capital Inicial demorou a emplacar algum sucesso nas rádios.

Em 1985, o grupo participa da coletânea "Os intocáveis", através de uma indicação de João Barone, dos Paralamas, pela EMI e um compacto com as músicas "Descendo o Rio Nilo" e "Leve Desespero", com ajuda de Leoni, pela CBS. Com a primeira sendo incluída na trilha sonora do filme "Areias escaldantes", de Francisco de Paula, a banda consegue uma divulgação maior.

O Capital consegue gravar seu primeiro álbum em 1986, através da gravadora Polygram, e produzido por Bozo Barreti. O disco contou com três músicas do Aborto, sendo que "música urbana" entrou na trilha sonora da novela global "Roda de fogo" e canções próprias que tinham o estilo punk de crítica ácida a sociedade ("Psicopata"), além da angústia jovem ("Leve desespero"). Mesmo sofrendo com a censura, que selou o disco e proibiu a venda para menores de 18 anos, além de impedir nas rádios a reprodução de Veraneio Vascaína, o disco se tornou um sucesso de público e crítica.

Segundo Fê Lemos, "nosso primeiro disco vendeu quase 250 mil cópias - três vezes mais que o primeiro da Legião. Foi extremamente rápido e avassalador"³⁸⁰. Na crítica de Mário Nery, na Ilustrada, a banda foi vista fazendo "Um rock limpo, vigoroso, dançante e sobretudo competente, a quilômetros de distância da mesmice que assaltou a música pop brasileira nos últimos tempos"³⁸¹.

No ano seguinte a banda lança seu segundo disco, "Independência", estrategicamente no dia 7 de setembro de 1987. Com produção de Barreti, que agora também fazia parte como tecladista, o disco emplaca diversos sucessos como "Independência", "Descendo o Rio Nilo" e

³⁸⁰ Felipe Lemos, citado por BRYAN, Guilherme. Op. Cit. Pág.326.

³⁸¹ Folha de São Paulo, 29 de julho de 1986.

"Autoridades", mantendo as letras ácidas do punk. Apesar de vender menos da metade que o alcançado pelo primeiro disco, o disco ainda consegue obter o número de 100 mil cópias³⁸².

O Capital começa a fazer shows em estádios ao abrir a turnê do cantor Sting, mas logo depois perde sua fama ao não emplacar seus dois próximos discos ("Você não precisa entender", de 1988, e "Todos os lados", de 1989). A banda finaliza a década de 1980 enfraquecida e em crise, que levará a saída de Bozo em 1992 e Dinho em 1993, retornando somente no final da década de 1990. O grupo só retorna ao sucesso no início da década de 2000, quando lança seu "Acústico MTV" e é redescoberto por uma nova geração.

12 - Plebe Rude.

A Plebe Rude foi a primeira banda da segunda geração punk a ser formada, em 1981, diferente das duas que analisamos anteriormente, a banda não foi gerada por uma dissidência do Aborto Elétrico, tendo existido e tocado com a mesma. Quando o Aborto se dissolve, a Plebe se transforma no principal grupo punk da capital federal, tendo alguns dos seus shows abertos por Renato Russo na época em que ainda se apresentava como Trovador Solitário.

O grupo é formado pelo americano Philippe Seabra (guitarra), André Muller (baixo) e Gutje (bateria e voz) para disputar um show de talentos na Escola Americana. Gostando do resultado, os jovens resolveram manter essa banda, agregando em 1982 Ameba como cantor, liberando Gutje para focar na bateria, que seria a formação clássica da banda.

Em 1983 a Plebe chega a incorporar duas *backing vocals*, Marta Brener e Ana Galbinski, porém as abandona logo no ano seguinte, quando marcam seu primeiro show no Rio de Janeiro. A banda é, entre as citadas de Brasília, aquela que mais está ligada à ideologia punk, logo, a saída das cantoras está associada à necessidade da banda firmar sua identidade própria, repudiando tudo o que estava ligado ao pop carioca, estilo que não condizia com a atitude punk. Philippe Seabra admite que "como a Plebe estava começando a ficar conhecida, não queríamos parecer com a Blitz, por isso tiramos as meninas"³⁸³.

Tal ligação com o punk implicará em outras características que fizeram a Plebe se diferenciar de suas irmãs Capital Inicial e Legião Urbana. O grupo não flerta com uma

³⁸² BRYAN, Guilherme. Op. Cit. Págs. 376-377.

³⁸³ Philippe Seabra, citado por MARCHETTI, Paulo. Op. Cit. Pág.161.

linguagem mais intimista, busca questões filosóficas ou fala de relações amorosas, suas canções focam em críticas sociais e políticas, o que dificulta a continuação da banda quando o BRock se afasta da mídia.

Todo mundo tem canções de amor. Porém nós nunca conseguimos fazer canções de amor. Não podíamos nos comunicar mais [pós-década de 1980]. Talvez por sermos rebeldes sem causa. Plebe Rude era sinônimo de rock/raiva como nos chamavam...³⁸⁴

Não querendo lançar seu trabalho de forma independente e nem ser lançado em coletâneas (as chamadas pau-de-sebos) a banda só consegue gravar seu primeiro disco, "O concreto já rachou", em 14 de fevereiro 1985, no projeto de mini-LPs lançados pela EMI. O álbum conta com a produção de Herbert Vianna e as participações do mesmo, Fernanda Abreu e George Israel, a capa fica por conta de Claudio Paiva, do Planeta Diário e parte do seu relase foi escrito por Renato Russo. A banda aposta em músicas críticas a sociedade atual, atacando a forma como algumas bandas se vendiam ("Minha renda"), os efeitos da guerra nos jovens ("Johnny vai a guerra"), a desigualdade social ("Até quando esperar") e até mesmo a apatia dos moradores da capital federal ("Brasília").

Mesmo sendo uma banda que mostrava seu real valor nos palcos, a primeira gravação da Plebe se tornou um sucesso. Para Philippe Seabra, o fato das músicas retratarem questões pertinentes a sua adolescência e pregarem uma imagem de uma Brasília corrupta, ajudou na identificação com as situações vividas pelo público.³⁸⁵

A banda se estabelece no Rio de Janeiro, lançando seu disco na casa de show Noites Cariocas nos dias 14 e 15 de fevereiro. A Plebe Rude, que havia criado um público cativo ao tocar em pequenas boates e casas de shows, passou a se apresentar em programas de TV e agora estava ligado a uma gravadora multinacional, tais fatores levaram a acusações de que a banda estava se abandonando a ideologia punk e se vendendo ao sistema. Os músicos tiveram que se defender através da revista Bizz de novembro, afirmando que não era o sistema que os

³⁸⁴ Philippe Seabra, citado por ROCHEDO, Aline. Op. Cit. Pág.65.

³⁸⁵ Philippe Seabra, citado por ROCHEDO, Aline. Ibidem. Pág.64.

estava usando, mas o contrário; eles usavam o sistema para divulgar suas músicas por todo o Brasil³⁸⁶.

Com o sucesso do disco a banda lança seu segundo álbum em 1987, "Nunca fomos tão brasileiros", dessa vez na forma de um LP normal. Mantendo a produção do paralamita Herbert Vianna, o disco junta músicas produzidas na época de Brasília ("Consumo", "48" e "censura", por exemplo) com canções criadas naquele ano ("Nada" e "Mentiras por enquanto"). A ideia era "fazer um apanhado e dar uma geral da banda desde o começo até os dias de hoje"³⁸⁷, assim não se perderia o material antigo dos jovens.

Nesse disco a banda opta por manter a mesma temática nas canções, ou seja, as letras estão repletas de críticas sociais e políticas. O grupo está mais amadurecido, porém ainda enfrenta dificuldades na hora da gravação, mostrando sua força nos shows, que estavam mais bem produzidos. Mesmo assim o disco alcança uma boa vendagem, com 250 mil cópias³⁸⁸. Curiosamente, a música que ganhou mais destaque foi "censura" - que fazia uma crítica à Censura Federal -, que acabou sendo censurada.

O grupo chega a gravar um terceiro álbum, "Plebe Rude", em 1988, mas este não chega ao sucesso dos anteriores, não conseguindo alcançar 40 mil cópias vendidas³⁸⁹. A falta de atualização dos temas cantados fez com que a banda perdesse parte dos seus fãs, que estavam vivendo outras questões. A Plebe Rude termina a década de 1980 retornando aos shows em pequenos locais, entrando em uma crise que levará a separação temporária da banda em 1994.

³⁸⁶ BRYAN, Guilherme. Op. Cit. Pág.150-151

³⁸⁷ Jander Bilaphra, vulgo Ameba, citado por BRYAN, Guilherme. Op. Cit. Pág.378.

³⁸⁸ BRYAN, Guilherme. Op. Cit. Pág.378.

³⁸⁹ ROCHEDO, Aline. Op. Cit. Pág.65.

FONTES

A) Discos:

Barão Vermelho

Barão vermelho. Som Livre, 1982.

Barão vermelho 2. Som Livre, 1983.

Maior abandonado. Som Livre, 1984.

Declare guerra. Som Livre, 1986.

Rock 'n' geral. WEA, 1987.

Carnaval. WEA, 1988.

Ao Vivo. WEA, 1989.

Barão Vermelho: Rock in Rio I. Som Livre, 2007.

Biquíni Cavado

Cidades em torrentes. PolyGram, 1986.

A era da incerteza. PolyGram, 1987.

Zé. PolyGram, 1989.

Blitz

As aventuras da Blitz. Emi-Odeon, 1982.

Radioatividade. Emi-Odeon, 1983.

Blitz 3. Emi-Odeon, 1984.

Capital Inicial

Capital Inicial. PolyGram, 1986.

Independência. Polygram, 1987.

Você não precisa entender. PolyGram, 1988.

Todos os lados. PolyGram, 1989.

MTV Especial: Aborto Elétrico. Sony/BMG, 2005

Cazuza

Exagerado. Som Livre, 1985.

Só se for a dois. PolyGram, 1987.

Ideologia. PolyGram, 1988.

O tempo não para. PolyGram, 1988.

Burguesia. PolyGram, 1989.

Eduardo Dussek

Cantando no banheiro. Polydor, 1982.

Brega chique. Polydor, 1984.

Gilberto Gil

Dia Dorim, Noite Neon. Warner Music, 1985.

Inocentes.

Pânico em S.P. WEA, 1986.

Adeus carne. WEA, 1987.

Inocentes. WEA, 1989.

Ira!

Mudança de comportamento. WEA, 1985.

Vivendo e não aprendendo. WEA, 1986.

Psicoacústica. WEA, 1988.

Kid Abelha

Seu espião. WEA, 1984.

Educação sentimental. WEA, 1985.

Ao vivo. WEA, 1986.

Tomate. WEA, 1987.

Kid. WEA, 1989.

Legião Urbana

Legião Urbana. Emi-Odeon, 1985.

Dois. Emi-Odeon, 1986.

Que país é este 1978/1987. Emi-Odeon, 1987.

As quatro as estações. Emi-Odeon, 1989.

Leo Jaime.

Phodas C. CBS, 1984

Sessão da tarde . CBS. 1985.

Vida difícil. Epic/CBS, 1986.

Lobão

Cena de cinema. BMG, 1982.

Ronaldo foi pra guerra. BMG, 1984.

O rock errou. BMG, 1986.

Vida bandida. BMG, 1987.

Cuidado! BMG, 1988.

Sob o sol de Parador. BMG, 1989.

Lulu Santos

Tempos moderno. WEA, 1982.

O ritmo do momento. WEA, 1983.

Tudo azul. WEA, 1984.

Normal. WEA, 1985.

Lulu. BMG, 1986.

Toda forma de amor. BMG, 1988.

Amor à arte (ao vivo). BMG, 1988.

Popsambalção e outras levadas. BMG, 1989.

Os Paralamas do Sucesso

Cinema mudo. Emi-Odeon, 1983.

O passo do Lui. Emi-Odeon, 1984.

Selvagem? Emi-Odeon, 1986.

D. Emi-Odeon, 1987.

Bora-Bora. Emi-Odeon, 1988.

Big bang. Emi-Odeon, 1989.

Os Paralamas do Sucesso: Ao vivo no Rock in Rio 1985. EMI, 2007

Plebe Rude

O concreto já rachou. Emi-Odeon, 1986.

Nunca fomos tão brasileiros. Emi-1988

Roberto Carlos

É proibido Fumar. CBS, 1964

O inimitável. CBS, 1968.

Roberto Carlos. CBS, 1969.

RPM

Revoluções por minuto. CBS, 1985.

Rádio pirata ao vivo. CBS, 1986.

RPM. CBS, 1988.

Titãs

Titãs. WEA, 1984.

Televisão. WEA, 1985.

Cabeça de dinossauro. WEA, 1986.

Jesus não tem dentes no país dos banguelas. WEA, 1987.

Go back. WEA, 1988.

Õ blésq blom. WEA, 1989.

Ultraje a Rigor

Nós vamos invadir sua praia. WEA, 1985.

Sexo!! WEA, 1987.

Crescendo. WEA, 1989.

Por que Ultraje a Rigor? WEA, 1990.

Voluntários da Pátria

Voluntários da Pátria. Baratos Afins, 1984.

B) Sites:

<http://blitz.sapo.pt/gen.pl?p=artistas&op=detalhe&m=13&fokey=bz.bands/824> acessado em 30 de junho de 2015.

<http://www.kibeloco.com.br/2013/06/19/explodiu/> acessado em 06 de janeiro de 2016.

C) Jornais:

Correio Brasileiro

Folha de S. Paulo

Jornal do Brasil

O Estado de S. Paulo

O Globo

D) Revistas:

Bizz

Isto é

Pipoca Moderna

Roll

Rolling Stones Brasil.

Som três

Veja

BIBLIOGRAFIA

A) Livros

ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. SP, Scritta, 1994.

AFONSO, Luís Felipe Fernandes. "*Nós vamos invadir sua praia*": *Representações da juventude brasileira através do Rock*. Rio de Janeiro, Editora Multifoco, 2014.

AGUIAR, Joaquim Alves de. Panorama da música popular brasileira: da Bossa Nova ao rock dos anos 80 In: SOSNOWSKI, S; SHWARTZ, J. (Orgs.). *Brasil: O trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994.

AIRÈS, Phillipe, *História social da criança e da família*. Rio de Janeiro, Ed. Guanabara, 1981.

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo, DBA Dórea Books and Art, 2002.

_____. *.89FM: A história da rádio rock do Brasil*. SP, Tambor Digital, 1º edição, 2014.

ALTSCHULER, Gleen C. *All shook up: How rock'n'roll changed America*. Nova York, Oxford University Press, 2003

ALVAREZ, Sônia; DAGNINO, Evelina; ESCOBAR, Arturo. *Cultura e política nos movimentos sociais latino-americanos*. MG, UFMG, 2000.

ANAZ, Silvio. *Pop Brasileiro dos Anos 80*. Mackenzie, 1º edição, 2006.

ARAÚJO, Lucinha. *Cazuza: Só as mães são felizes*. São Paulo, SP, Ed. Globo, 1997.

ASCENSÃO, Andréa. *Nós Vamos Invadir sua Praia*. Belas Letras, 1º edição, 2011.

BEEBE, Roger, FULLBTOOK, Denise e SAUNDERS, Ben (org.). *Rock over the Edge: Transformations in popular music culture*. Duke University Press, 2002,

BETING, Mauro e PETILLO, Alexandre. *A Ira de Nasi*. RS, Belas Letras, 1º edição, 2012.

BIVAR, Antônio. *O que é punk*. SP, Brasiliense, 1982.

BLOCH, M. *Para uma História Comparada das Sociedades Européias*. In:

História e Historiadores. Lisboa: Teorema, 1998

BOURDIEU, Pierre. *Questões de Sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

_____. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro, editora Bertrand Brasil, 1989.

_____. *A distinção crítica social do julgamento*. São Paulo, Edusp, 1º edição, 2007.

BRANDÃO, Antonio Carlos e Duarte, Milton Fernandes. *Movimentos culturais da juventude*. SP, Moderna, 2004

BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira nos anos 80*. RJ, Record, 2004.

CARDOSO, Ruth e SAMPAIO, Helena. *Bibliografia sobre juventude*. São Paulo. Edusp, 1995.

CARLOS, Erasmo. *Minha fama de mau*. RJ, Ed. Objetiva, 2008.

CARMO, Paulo Sérgio do. *Culturas da Rebeldia*. São Paulo: Senac, 2001.

CASTRO, Cid. *Metendo o pé na lama: os bastidores do Rock in Rio*. Ed. Tinta Negra, 1º edição, 2010.

CHACON, Paulo. *O que é rock?* São Paulo: Perspectiva, 1982.

CORRÊA, Tupã Gomes. *Rock nos passos da moda: mídia, consumo X mercado cultural*. SP, Papyrus, 1989.

DAPIEVE, Arthur. *BRock: Rock brasileiro dos anos 80*. SP, Editora 34, 1995

_____. *Renato Russo: O Trovador Solitário*. RJ, Relume Dumará, 2000.

_____. (org.). *Antologia do Casseta Popular*. Rio de Janeiro, Ed. Desiderata, 2008.

DINIZ, André e CUNHA, Diogo. *A República Cantada. Do choro ao funk, a história do Brasil através da música*. Rio de Janeiro, Ed. Jorge Zahar, 1º edição, 2014.

ESTRELLA, Maria. *Rádio Fluminense FM: A porta de entrada do rock brasileiro nos anos 80*. Rio de Janeiro, Editora Outras Letras, 2012.

- FORNER, Eric. *The Story of American Freedom*. New York/London, W. W.Norton & Company, 1999.
- FRANÇA, Jamari. *Os Paralamas do Sucesso: vamo batê lata*. São Paulo: 34, 2003.
- FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll: Uma História Social*. 4ºed., RJ, Record, 2006.
- FRITH, Simon. *La Sociologia del Rock*. Madrid, ediciones Jucar, 1980.
- GILROY, Paul. *O Atlântico Negro*. Editora 34/UCAM, São Paulo/Rio de Janeiro, 2001.
- HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Rio de Janeiro, DP&A, 11ª edição, 2006.
- HOBBSAWM, Erick. *Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. 38. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- LEVI, Giovanni e SCHMITT, Jean-Claude. *Historia dos jovens 2: A época contemporânea*. São Paulo, Companhia das letras, 1996.
- LINHARES, Maria Yedda (org.) *História Geral do Brasil*. RJ, Elsevier, 2000, 9ª Edição.
- LOBÃO e TOGNOLLI, Claudio. *Lobão: Cinquenta anos a mil*. RJ, Nova Fronteira, 1ª edição, 2010.
- MAGI, Érica Ribeiro. *Rock and Roll é o nosso trabalho: A Legião Urbana do underground ao mainstream*. Ed. Alameda, SP, 2013, 1ª edição
- MANNHEIM, Karl. *Diagnóstico de nosso tempo*. RJ, Ed. Zahar, 1980.
- MARCELO, Carlos. *Renato Russo: o filho da revolução*. RJ, Ed. Agir, 2012.
- MARCHETTI, Paulo. *O diário da turma 1976-1986: a história do rock de Brasília*. Brasília: Pedra na Mão, 2013, 2ª edição.
- MARTINHO, Francisco Carlos Palomanes (org.) *Democracia e ditadura no Brasil*. RJ, EdUERJ, 1ª edição, 2006.
- MARMO, Hérica; ALZER, Luiz André. *A vida até parece uma festa: toda a história dos Titãs*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

- MATTERN, Mark. *Acting in Concert: Music, Community and Political Action*. New Jersey, Rutgers University Press. 1998.
- MENDONÇA, Sonia Regina de; FONTES, Virginia Maria. *História do Brasil recente: 1964 - 1992*. 5ªed. São Paulo: Ática, 2006.
- MEDOVOI, Leerom. *Rebels: Youth and the Cold War origins of identity*. Duke University Press. 2005.
- MIDANI, André. *Música, ídolos e poder: do vinil ao download*. RJ, Nova Fronteira, 2008.
- MORAES, Marcelo Leite de. *RPM: Revelações Por Minuto*. SP, Companhia Editora Nacional, 2007, 1ª edição.
- MOTTA, Nelson. *Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais*. RJ, Ed. Objetiva, 2001.
- NAPOLITANO, Marcos. *Cultura Brasileira: Utopia e massificação (1950-1980)*. SP, Contexto, 2001.
- _____. *A Síncopa das ideias: a questão da tradição na música popular brasileira*. São Paulo, Ed. Fundação Perseu Abramo, 2001, 1ª edição.
- NAVES, Santuza Cambraia. *Canção popular no Brasil: a canção crítica*. RJ, Civilização Brasileira, 1ª edição, 2010.
- _____, COELHO, Frederico Oliveira, & BACAL, Tatiana. *Entrevistas — a MPB em questão*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, 2006.
- NEVES, Ezequiel. *Barão Vermelho: Por que a gente é assim*. SP, Ed. Globo, 2007.
- PICCOLI, Edgar. *Que rock é esse? : a história do rock brasileiro contada por alguns de seus ícones*. SP, Globo, 2008.
- QUADRAT, Samantha. "El brock y la memoria de los años de plomo en Brasil democrático." IN: JELIN, Elizabeth y LINGONI, Ana (comps.). *Escrituras, imágenes y escenarios ante la represión*. Madrid, SIGLO XXI, 2005.
- REGUILLO CRUZ, Rossana. *Emergencias de culturas juveniles. Estrategias del desencanto*. Grupo Editorial Norma, Argentina, 2000.

- RIDENTI, Marcelo. *Cultura* in REIS, Daniel Aarão (org.) *História do Brasil Nação (1808-2010) Vol.5: Modernização, Ditadura e Democracia (1964-2010)*. Rio de Janeiro, ed. Objetiva, 1º edição, 2014.
- RUSSO, Renato. *Só por hoje e para sempre: Diário do recomeço*. São Paulo, SP, Ed. Companhia das Letras, 2015, 1º edição.
- _____. *Conversações com Renato Russo*. MT, Letra Viva, 1996.
- STREET, John. *Music and Politics*. Cambridge, Polity Press, 1º edição, 2012.
- VENTURA, Zuenir. *1968: O ano que não terminou*. São Paulo, Editora Planeta do Brasil, 3º edição, 2008.
- VEYNE, Paul. *O inventário das diferenças*. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. RJ, J. Zahar, 1995.
- VILLA-LOBOS, Eduardo Dutra, DEMIER, Felipe Abranches, MATTOS, Rômulo Costa. *Dado Villa-Lobos: Memórias de um legionário*. Rio de Janeiro, Maud Editora, 1º Edição, 2015.

B) Dissertações:

- GROPPO, Luís Antonio. *O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil: a participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil e os anos 80*. Dissertação de Mestrado em Sociologia apresentada no Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, 1996, 312 p.
- PAIANO, Enor. *Do berimbau ao som universal*. Dissertação de Mestrado em Comunicação Social, ECA/USP, São Paulo, 1994.
- ENCARNAÇÃO, Paulo Gustavo da. *"Brasil mostra a tua cara": rock nacional, mídia e redemocratização política (1982-1989)*. Dissertação de Mestrado em História. Assis: UNESP, 2009.

RIBEIRO, Júlio Naves. *De lugar nenhum a Bora Bora: identidades e fronteiras simbólicas nas narrativas do “rock brasileiro dos anos 80”*. Dissertação de Mestrado em Antropologia apresentada no Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005, 173 p.

ROCHEDO, Aline do Carmo. *“Os filhos da revolução” : A juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980*. 2011. 153f. Dissertação (Mestrado em história), Instituto de Ciências e Filosofia, Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2011.