



DE LUGAR NENHUM A BORA BORA:
IDENTIDADES E FRONTEIRAS SIMBÓLICAS
NAS NARRATIVAS DO “ROCK BRASILEIRO DOS ANOS 80”

Júlio Naves Ribeiro

2005



DE LUGAR NENHUM A BORA BORA:
IDENTIDADES E FRONTEIRAS SIMBÓLICAS
NAS NARRATIVAS DO “ROCK BRASILEIRO DOS ANOS 80”

Júlio Naves Ribeiro

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, 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 Antropologia.

Área de concentração: Antropologia.

Orientador: Prof. Dr. José Reginaldo Santos Gonçalves

Rio de Janeiro

Junho de 2005

DE LUGAR NENHUM A BORA BORA:
IDENTIDADES E FRONTEIRAS SIMBÓLICAS
NAS NARRATIVAS DO “ROCK BRASILEIRO DOS ANOS 80”

Júlio Naves Ribeiro

Orientador: Prof. Dr. José Reginaldo Santos Gonçalves

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia, 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 Antropologia.

Aprovada por:

Presidente, Prof. Dr. José Reginaldo Santos Gonçalves, IFCS, UFRJ

Prof. Dr. Valter Sinder, PUC-Rio, UERJ

Prof. Dr. Marco Antonio Gonçalves, IFCS/UFRJ

Rio de Janeiro

Junho de 2005

Ribeiro, Júlio Naves

De lugar nenhuma a Bora Bora: identidades e fronteiras simbólicas nas narrativas do “rock brasileiro dos anos 80” / Júlio Naves Ribeiro.- Rio de Janeiro:UFRJ/PPGSA, 2005

x,184f.:il.;31cm

Orientador: José Reginaldo Santos Gonçalves

Dissertação (mestrado) – UFRJ/IFCS/Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia, 2005.

Referências Bibliográficas f.185-195

1 Antropologia. 2. Antropologia Urbana. I. Gonçalves, José Reginaldo Santos. II. Universidade Federal do Rio de Janeiro, Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Programa de Pós-graduação em Sociologia e Antropologia. III. Título.

À Cláudia, o MDC da minha vida

AGRADECIMENTOS

Início com a extensa lista de agradecimentos aos meus familiares. Cada um, à sua maneira, foi importante para a composição desta dissertação. Minha mãe, Santuza Cambraia Naves, e meu padrasto, Paulo Henriques Britto, estudiosos de áreas afins, extrapolaram suas atribuições afetivas de parentesco e contribuíram também intelectualmente através de sugestões preciosas durante todo o processo de escrita. Ao meu pai, Antônio Carlos Bueno Ribeiro, minha madrastra Nádia Chaves Martins, minha avó, Maria Aparecida Bueno Ribeiro, meu irmão, Felipe Naves Ribeiro, Maria das Dores Bernardes de Lara, Daniel Barbosa Ribeiro e Elisa Barbosa Ribeiro, agradeço o apoio afetivo expresso na companhia sempre próxima e necessária. Não poderia deixar de mencionar meus irmãos menores, Lucas Martins Ribeiro e Luísa Martins Ribeiro, que ainda não sabem o que faço ou deixo de fazer na vida.

Diversos amigos contribuíram para a pesquisa. André Alexandre dos Santos, meu principal informante “nativo”, e um dos diversos roqueiros que atuaram nos anos 1980 que seguem “na estrada”, foi de fundamental importância, tanto pelos inúmeros bate-papos sobre o assunto quanto por ter generosamente acompanhado de perto o processo de escrita, com sugestões perspicazes e correções de alguns enganos cometidos pelo escriba. Ao meu caro primo Bruno Freire Naves, outro “nativo” (transita desde os anos 90 com desenvoltura pela “cena de Brasília”), agradeço o interesse e a “pressão” para que este fosse o tema de pesquisa escolhido. Zeca Rodrigues, a quem devo meus parcos conhecimentos de teoria musical, merece créditos pela sua contribuição instrumental, pelas conversas estimulantes sobre música, e também pelo interesse sempre demonstrado. A Christina Oswald, também pesquisadora e “nativa” declarada deste tema, agradeço a contribuição intelectual e o interesse. Queria também expressar minha gratidão a Frederico Oliveira Coelho, que me ajudou no início de pesquisa e manteve sua enorme biblioteca particular sempre disponível.

A Diogo Fontes Pereira e Rafael Soares de Aquino, com quem tenho a sorte de desfrutar sólida amizade “desde os primórdios até hoje em dia”, e Gustavo Solha, amigo recente, agradeço a compreensão pela ausência em algumas festividades e também a prontidão para a leitura deste texto, ainda que não os interessasse diretamente. Meus amigos do PPGSA fazem parte desta dissertação. Leonardo Carvalho Couto, interlocutor em quase todos meus assuntos de interesse, colega desde o início da graduação, merece menção honrosa também pelas sugestões e disponibilização de material de pesquisa. Também Bruno de Vasconcelos Cardoso, que além da amizade constituída, fez diversas contribuições para o

primeiro capítulo, generosamente esquadrihado. Outros colegas não podem deixar de ser mencionados, pela afeição e pelas sugestões durante o período de aulas – influíram inclusive na escolha do objeto de estudo: Tiago Coutinho, Marisol Valle, Carla Ramos, Alexandre Ribeiro, Raphael Jonathas, Jonas Oliveira, Cristina Pedrosa, Luciana Barbio, Ronald Nunes, Vera Lúcia Regina e Carla Rocha. Outros companheiros de IFCS não poderiam faltar nessa lista: Ivan Stibich, Luciano Senna, Ana Cláudia Melo, Maria Raquel Lima e Frederico Policarpo.

Agradeço ao PPGSA pela oportunidade concedida e pela importância fundamental de seu quadro na elaboração deste trabalho, em particular aos professores Elsjé Lagrou, Regina Novaes, Peter Fry e Elisa Reis, que através de suas aulas influenciaram diretamente nesta dissertação. Queria agradecer em especial duas pessoas importantes para minha formação como pesquisador: Lúcia Lippi Oliveira, a quem também tenho enorme carinho, pelo aprendizado, entre outras coisas, das principais ferramentas de pesquisa no estágio do CPDOC/FGV; e Ana Maria Galano, professora da graduação, pela inspiração intelectual, amizade e o apoio sempre expresso. Agradeço também a Ricardo Benzaquen de Araújo por ter permitido frequentar como ouvinte um de seus cursos no IUPERJ – cujo referencial teórico encontra-se representado aqui – e pelos importantes conselhos.

Aos professores com quem tive a sorte de contar em minha banca de qualificação, Marco Antonio Gonçalves – com quem aprendo desde os cursos da graduação – e Valter Sinder, manifesto minha imensa gratidão: esta dissertação seria sensivelmente mais pobre sem suas sugestões certeiras.

Meu orientador, José Reginaldo Santos Gonçalves, desde o período de graduação – foram diversos os seus cursos que frequentei – tem sido fonte permanente de aprendizado. Grande parte do que sei de antropologia se deve à sua influência – o que, aliás, acredito que se deixe notar facilmente pelo referencial teórico adotado. Agradeço, em particular, suas sugestões e intervenções na composição desta dissertação.

Exponho meu reconhecimento às secretárias da “Pós”, Claudinha e Denise, pela disponibilidade, simpatia e pronta solução de quaisquer problemas burocráticos por mim enfrentados. Não posso esquecer de agradecer o apoio financeiro recebido do CNPq e da FAPERJ, fundamental para a preparação do presente trabalho.

Por fim, não poderia deixar de mencionar minha fonte de inspiração diária, Cláudia Valério de Moraes, a quem expresso minha enorme satisfação pelo apoio irrestrito e pela convivência dulcíssima.

RESUMO

RIBEIRO, Júlio Naves. *De lugar nenhum a Bora Bora: identidades e fronteiras simbólicas nas narrativas do “rock brasileiro dos anos 80”*. Rio de Janeiro, 2005. Dissertação (Mestrado em Antropologia), Instituto de Filosofia e Ciências Sociais, Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2005.

O objeto deste estudo é o conjunto de representações produzidas sobre o gênero musical classificado como “rock”, tal como veio a ser difundido no Brasil na década de 1980; mais precisamente, as identidades e fronteiras simbólicas expressas nos discursos de músicos, críticos, aficionados e demais pessoas ligadas ao meio. O trabalho mostra como os discursos nativos caracterizam o surgimento de uma “nova geração” no Brasil, cuja visibilidade é atribuída principalmente ao rock. Esses discursos são construídos com base em uma pretensa solidariedade interna – na afirmação de uma idéia nativa de “cena roqueira”, de laços comunitários estreitos – e por demarcações simbólicas de alteridade com o que associavam a outras gerações, entre elas, a importância conferida à linguagem adotada – inspirada em bandas estrangeiras e escorada em uma “simplicidade” estética e comportamental –, que opõem ao que associavam à “música popular brasileira” (MPB), um construto de importância central na dissertação. Os discursos nativos problematizam os rumos do “rock nacional” a partir do momento em que este gênero ocupa uma posição central na indústria do disco e na mídia brasileira. Analisam-se as diversas categorias acusatórias que são empregadas e rebatidas entre eles nesse momento – relacionadas, de uma maneira ou de outra, a questões como perda de “espontaneidade”, o que remete no contexto nativo à categoria “atitude” e, mais genericamente, a discussões sobre “autenticidade”. Argumenta-se que a aproximação simbólica de muitos roqueiros com a MPB é fundamental para a problematização da idéia nativa de “cena roqueira”.

ABSTRACT

The object of this study is the set of representations of the musical genre “rock” as it was disseminated in Brazil in the 1980s – more precisely, the identities and symbolic boundaries expressed in the discourse of musicians, critics, fans and others in the rock milieu. The study shows how native discourses characterize the rise of a “new generation” in Brazil, whose visibility is said to derive primarily from rock. These discourses are built on a supposed internal solidarity – asserted through the native notion of a “rock scene” marked by close community ties – and on symbolic delimitations of alterity in relation to what was associated with other generations, notably the language used – inspired by foreign bands and based on a notion of aesthetic and behavioral “simplicity” – seen in opposition to what was perceived as “Brazilian popular music,” or “MPB,” a notion of central significance in this thesis. Native discourses begin to question the development of “Brazilian rock” when this genre comes to occupy a central position in the recording industry and in the Brazilian media. The study analyzes the various categories involved in the accusations bandied among them, related in one way or another to such matters as the loss of “spontaneity,” a concept associated in native discourse with the category “attitude” and, more generally, with the debate concerning what is “genuine.” It is argued that the symbolic rapprochement between many rockers and “MPB” is of fundamental importance for a critical view of the native notion of the “rock scene.”

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
1 O DISCURSO DO “ROCK BRASILEIRO DOS ANOS 80” COMO PRINCIPAL FORMA DE EXPRESSÃO DOS “JOVENS” E O CORTE INICIAL COM A MPB	19
<i>1.1 O “rock brasileiro” desde os primórdios</i>	19
<i>1.2 “O rock brasileiro nos anos 1980”: introdução</i>	31
<i>1.3 “Efervescência”, “simplicidade” e “atitude” na abertura política: o discurso do “rock brasileiro nos anos 1980” como principal meio de expressão dos jovens</i>	34
1.3.1 Uma breve exposição do “contexto artístico jovem” nos anos 1980	34
1.3.2 O “rock brasileiro dos anos 1980”	37
<i>1.4 Roqueiros vs. MPB</i>	49
2 A APROXIMAÇÃO DOS ROQUEIROS COM A MPB A PARTIR DA PROBLEMATIZAÇÃO DA IDÉIA NATIVA DE “CENA ROQUEIRA”	58
<i>2.1 Panorama</i>	58
<i>2.2 Plano médio: análise de alguns fenômenos supostamente desencadeadores de mudanças no contexto roqueiro</i>	61
2.2.1 Rock in Rio	61
2.2.2 RPM	63
<i>2.3 Close-up: a aproximação dos roqueiros com a MPB observada através do estudo de algumas trajetórias selecionadas</i>	71
2.3.1 Paralamas do Sucesso	73
2.3.2 Barão Vermelho e Cazuza	81
2.3.3 Legião Urbana	92
2.3.4 Titãs	106

3 A “PASSAGEM DRAMÁTICA” NA “CENA ROQUEIRA” E OS CONTORNOS SEMÂNTICOS ADQUIRIDOS PELA CATEGORIA “AUTENTICIDADE”	125
<i>3.1 Classe, raça, faixa etária e gênero</i>	126
<i>3.2 A “cena roqueira” pelos nativos</i>	130
3.2.1 Período <i>carismático</i> e de <i>communitas</i>: a categoria “autenticidade” como “atitude” neste momento de valorização de um <i>ethos</i> roqueiro	130
3.2.2 Rotinização do carisma e estrutura: as polêmicas internas sobre a “perda de atitude”, a aproximação com a MPB, e os novos contornos semânticos adquiridos pela categoria “autenticidade”	134
CONSIDERAÇÕES FINAIS	160
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS	164

INTRODUÇÃO

O objeto deste estudo é o conjunto de representações simbólicas produzidas sobre uma determinada modalidade de gênero musical classificado como “rock”, tal como veio a ser criado e difundido no Brasil na década de 1980. Em termos mais precisos, o foco análise são as identidades e fronteiras simbólicas expressas nos discursos de músicos, críticos, aficionados e demais pessoas ligadas ao meio (tais como produtores e empresários).

Esse recorte temporal se justifica – afinal, o rock no Brasil não é uma prerrogativa dos anos 80, tendo iniciado nos anos 50 e perdurado até os dias de hoje – pelo fato das narrativas que se referem a esse período conterem uma carga simbólica que associa a década de 80 no país a diversos mitos ligados ao contexto do rock: particularmente o surgimento – e a grande visibilidade adquirida – no meio cultural e nos principais meios de comunicação, através da música, de uma nova “geração” com atitudes em comum e caracterizada por um comportamento “irreverente” com relação às gerações anteriores. Vejamos o texto do crítico Tárík de Souza para a contracapa de um dos livros que versam sobre o assunto:

O rock deu uma blitz na MPB”, trocadilhou Gilberto Gil. Na década de 80, uma virada de mesa radical interrompeu a chamada linha evolutiva da MPB. O BRock [sigla criada pelo jornalista Arthur Dapieve para abarcar o “rock brasileiro” desta década] cresceu, apareceu e amadureceu no espaço de uma década. Em bem mais que os 15 minutos de holofotes profetizados por Andy Warhol, o movimento que instalou Brasília no mapa pop, traduziu para o país do carnaval punks, new waves, góticos e pós-modernos num *aggiornamento* voraz que bagunçou o coreto dos conteúdos antecedentes (Tárík de Souza *apud* DAPIEVE, 2000, contracapa, o trecho entre colchetes é meu).

Portanto, a análise das trajetórias e dos trabalhos desses artistas dentro dos limites simbólicos da década de 80 fez parte de uma opção metodológica: desde já sinalizo que não há aí qualquer tipo de depreciação em relação aos trabalhos veiculados por eles posteriormente.

Muitos destes artistas seguiram – ou retomaram – suas carreiras até os dias atuais, e é claro que não gostam de ser associados somente a essa época.

Optei por analisar as categorias nativas em seus mais diversos contornos semânticos, recorrendo a determinadas fontes da imprensa especializada. Além da pesquisa em periódicos de época, foram consultados alguns livros recentes que abordam o rock produzido no período ou a “cultura jovem dos anos 80” no Brasil. Três deles foram de suma importância pela riqueza em entrevistas e pelo próprio detalhamento da pesquisa empreendida. São eles: *Brock: o rock brasileiro dos anos 80* (2000), de Arthur Dapieve, *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80* (2002), de Ricardo Alexandre, e *Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira nos anos 80* (2004), de Guilherme Bryan. Estes livros fazem levantamentos gerais e retrospectivos, e abordam de modo analítico alguns discursos, tanto os que já eram sedimentados na época quanto os que surgiram depois – por exemplo, as categorias “rock brasileiro dos anos 80”, “BRock” e “Rock Brasil” (as duas últimas são mais recentes), e as narrativas que versam sobre o “conflito de gerações” para singularizar a “geração” abordada. Certos cuidados tiveram que ser efetuados. Como textos jornalísticos, são bastante opinativos, e também por se dirigirem a um “público jovem”, tendem a criar uma relação de cumplicidade com o leitor. Exercem, pois, sem disfarces, um segundo tratamento sobre a “história” contada pelos entrevistados, os recortes de imprensa selecionados e os trabalhos dos artistas. Assim, metodologicamente foi importante isolar os dados empíricos trazidos por esses livros do julgamento de seus autores (encarados também como se fossem discursos nativos), empreender uma comparação entre as narrativas desses trabalhos e confrontá-las com os dados coletados em fontes de época e com a produção dos artistas. Portanto, lidei também com os discos – letras, arranjos, instrumentação, capas – como textos repletos de informações veiculadas pelos artistas, de forma consciente ou não. Desse modo, procurei trabalhar as categorias construídas por esses personagens em diversos níveis de análise.

Como veremos, fizeram parte dos enquadramentos nativos – tanto de época quanto de análises retrospectivas – afirmações de que os roqueiros que surgem a partir dos anos 80 mostram-se bastante sensíveis para captar as novas linguagens e percepções de sua “geração”. Daí o uso constante, na imprensa da época e na literatura atual sobre o assunto, de termos como “jovens”, “cultura jovem” e “espírito jovem” – o que tende a ser corroborado por depoimentos desses artistas desde os anos 80. Alguns teóricos da pós-modernidade manifestam uma visão crítica em relação a esse tipo de generalização discursiva. Sarlo (1997), por exemplo, afirma:

Os meios de comunicação reforçam essa idéia de igualdade na liberdade que é parte central das ideologias juvenis bem pensantes, as quais desprezam as desigualdades reais a fim de armar uma cultura estratificada porém igualmente magnetizada pelos eixos de identidade musical que se convertem em espaços para a identidade de experiências. [...] O impulso igualitário que às vezes se crê encontrar na cultura dos jovens tem seus limites nos preconceitos sociais e raciais, sexuais e morais (SARLO, 1997, pp. 41-42).

Levo em conta esse tipo de proposição no plano analítico, principalmente ao não reificar essas categorias, tratando-as como “naturais” ou como oriundas de uma realidade social pretensamente homogênea. Desde já, posso assinalar que o roqueiro “padrão” desse período é concebido como homem, “jovem”, “heterossexual”, “branco”, de classe social abastada ou remediada, e habitante dos grandes centros urbanos – as exceções são comentadas no terceiro capítulo. Seu público, de modo geral, reconhecidamente tendeu a se concentrar nas camadas médias e altas brasileiras, assim como nos grandes centros – generalizações, no entanto, sempre problemáticas.

Mas, como já foi dito, este trabalho não privilegiará a demarcação de diferenças pela origem social dos participantes, homogênea até certo ponto, e sim a partir das fronteiras simbólicas assinaladas nos discursos. Julgo as narrativas em que estão inseridas essas terminologias – “rock brasileiro dos anos 80”, “cultura jovem” etc. – fundamentais para a

elaboração teórica de minha dissertação. Meu propósito é examinar tais termos como categorias de pensamento que precisam ser qualificadas a partir da teia de relações simbólicas vislumbradas nos discursos proferidos. Para tanto, certos cuidados foram essenciais para a elaboração do texto. Quando estou descrevendo ou analisando os discursos nativos, utilizo aspas em palavras-chave e expressões de gíria para marcar um distanciamento crítico. Essas terminologias nativas – algumas com status de categorias centrais nos discursos proferidos, como “atitude”, por exemplo – são qualificadas e problematizadas no decorrer da dissertação, principalmente através da exploração de seus significados polissêmicos e de suas ambigüidades. Procurei, pois, fazer uma interpretação cuidadosa dessas fontes, no sentido antropológico do termo: tomando-as como discursos e, em alguns casos, como significantes expressivos, evitando abordá-las como dados objetivos, portadores de uma verdade única. Em outras palavras, tomei cuidado para não reificá-las. Também fiquei atento à maneira como os roqueiros incluídos em meu recorte analítico se posicionam no cenário cultural, principalmente à sua concepção da categoria “arte” e do ofício de “artista”. Assim, não lido de modo naturalizado com uma noção monolítica de “vencedor”: analiso as diferentes intenções dos artistas, tratando o “sucesso” comercial eventualmente alcançado, por exemplo, também como fonte de ambigüidades. Acredito que pude interpretar com relativa coerência os dados empíricos levantados, a partir de uma análise hermenêutica que enfocou esses discursos como textos dramáticos que precisam ser decifrados. Portanto, não interpretei esses dados como se aludissem a um passado recuperado como “verdade”; os próprios textos de época pesquisados não foram considerados documentos portadores de verdades factuais.

Maurice Halbwachs (1990) demonstra, neste sentido, que ao contrário do que o pensamento moderno supõe, a memória não tem nada de essencialmente individual, mas é inerentemente coletiva – ou seja, se caracteriza por sistemas simbólicos em construção, em que o passado evocado por cada indivíduo é permanentemente modificado em decorrência da

influência constante das correntes de pensamento, entendidas como sistemas de signos que nos circundam e competem entre si. Embora concorram por legitimidade em um constante esforço por eliminar ambigüidades, as memórias coletivas nunca atingem esse fim de forma definitiva, pois seu trabalho de construção é precário – porque se fundamenta na linguagem, entendida não apenas no sentido formal, mas também como visões de mundo – e sempre corre o risco de ser sobrepujado por outras memórias coletivas. As memórias dos grupos sociais estudados podem ser vistas como constituídas a partir de quadros sociais, ou seja, pontos de referência que são construídos em um processo permanente e inconsciente de eliminação das incoerências narrativas por parte dos grupos na elaboração de discursos que façam sentido para eles. O trabalho principal desta pesquisa, portanto, foi identificar os principais pontos de vista coletivos vislumbrados nas correntes de pensamento deste campo de forças, tarefa em muito facilitada pela análise das categorias nativas, que também sofrem modificações semânticas no tempo e no espaço.

Ao analisar o material empírico coletado, notei que as divergências não podem ser contextualizadas apenas pela posição que assumem os personagens nesse “cenário”: por exemplo, enquanto artistas e críticos, as “vozes” mais presentes no texto. Ao contrário do observado por Santos (2005), quando se refere ao universo da música “caipira” ou “sertaneja” – onde vemos divergências nítidas entre os críticos (que de modo geral valorizam uma pureza desta música como “autenticidade”, o lado “caipira”) e os artistas (que tendem a “atualizar” a música caipira pela incorporação de novas informações adquiridas através dos meios de comunicação de massa, em um hibridismo que resulta na classificação “música sertaneja”) – encontramos no “cenário roqueiro” opiniões as mais diversas, tanto entre músicos quanto entre a crítica especializada, seguindo as lógicas mais variadas, como bairrismos etc. As similitudes encontradas nos discursos também não seguem necessariamente lógicas corporativistas. De fato, havia uma série de discordâncias entre músicos e críticos da época,

mas nada que os possa caracterizar claramente em dois grupos com usos simbólicos distintos. Alguns artistas, como Paulo Ricardo, do RPM, e Júlio Barroso, da Gang 90 & As Absurdettes, trabalharam também como críticos, o que já mostra como essas fronteiras espaciais e simbólicas são bastante borradas no universo estudado.

Por não ter feito entrevistas também com os aficionados, seus pontos de vista aparecem apenas através de algumas descrições e observações de comportamentos nos shows, ou pela própria verificação se o trabalho de tal artista foi bem recebido ou não em termos de vendas; mas de modo geral já surgem filtrados pelos discursos da crítica e dos músicos. Por esse motivo, fui mais cauteloso nas imputações relacionadas a eles.

Um tema recorrente nos discursos nativos é o tipo de relação que estabelecem ao que se convencionou chamar de “MPB” a partir da década de 60. Esta categoria aparece com muita força no “cenário” estudado como a pedra de toque da criação de diferenças, pois os músicos de rock criaram e recriaram suas identidades artísticas por meio de oposições ou alianças a sons e comportamentos que eles associavam à idéia de MPB. Assim, os discursos nativos me levaram a opor analiticamente artistas com trabalhos e trajetórias diferenciadas nos construtos “rock brasileiro dos anos 80” e “MPB”. Não lidei com essas duas concepções como se constituíssem dois sistemas de classificação fechados e estanques; pelo contrário, as classificações que compreendem comportam uma série de ambigüidades e são permanentemente reelaboradas. Por este motivo, são sempre qualificadas no decorrer deste trabalho. Assim, acredito ter vislumbrado, através dessa oposição, os modos como foi usada toda uma série de categorias de pensamento nesse contexto do rock brasileiro – com destaque para a categoria “autenticidade” e os diferentes contornos semânticos que assumiu entre os roqueiros. Como tais categorias estão sempre interligadas umas com as outras nos discursos nativos – as escolhas estéticas nunca estão dissociadas dos planos comportamentais – uma das bases teóricas fundamentais que guiam este trabalho é o conceito de “fato social total”

formulado por Marcel Mauss (2003). Esse procedimento exigiu bastante cuidado, pois essas classificações (totais) se revelam extremamente impuras e fluidas; por estarem em permanente processo de construção assumem significados variáveis, de diversos matizes, por vezes conflitantes.

Início o primeiro capítulo com um histórico do rock no Brasil (e suas principais influências do exterior) e de algumas vertentes do que se convencionou chamar de “música popular brasileira”. Em seguida, mostro como os discursos nativos caracterizam o surgimento de uma “nova geração” no país na década de 80, e sua visibilidade principalmente através do rock. Demonstro que esse discurso é construído com base em uma pretensa solidariedade interna – na afirmação de uma idéia nativa de “cena roqueira”, de laços comunitários estreitos – e por demarcações simbólicas de alteridade (compreendida sob aspectos estéticos e comportamentais) com o que associavam a outras gerações – por exemplo, a importância que conferem à linguagem roqueira adotada, inspirada em bandas estrangeiras e escorada em uma “simplicidade” estética e comportamental. Ao finalizar este capítulo, exponho cuidadosamente as principais divergências com o principal “inimigo” apontado: o que era classificado como MPB, tal construto abarcando inclusive músicos brasileiros de outras gerações que haviam adotado também uma linguagem roqueira.

No segundo capítulo, mostro como os discursos nativos problematizam o rock nacional a partir do momento – simbolicamente associado ao Rock in Rio e ao sucesso do RPM, em meados da década – em que este gênero passa a ocupar uma posição central na indústria do disco e na mídia brasileira. Exponho as diversas categorias acusatórias que são empregadas e rebatidas entre eles nesse momento – relacionadas, de uma maneira ou de outra, a questões como perda de “espontaneidade”, o que remete no contexto nativo à categoria “atitude” e, mais genericamente, a discussões sobre “autenticidade”. Argumento também neste capítulo que a aproximação simbólica de muitos roqueiros com a MPB adquire uma

importância central para a implosão da idéia nativa de “cena roqueira”. As inflexões narrativas, a mobilidade de suas demarcações e suas contradições vêm à tona também nas análises mais detalhadas das trajetórias de quatro bandas de grande repercussão que tiveram de alguma forma, nos anos 80 ou nos dias de hoje, suas carreiras associadas à MPB.

No terceiro capítulo, retomo o fio dos dois iniciais ao abordar o surgimento e a desarticulação no discurso nativo da categoria “cena roqueira” a partir das noções de *carisma* e *rotinização do carisma* de Max Weber (1991) e da *passagem dramática de communitas para estrutura* (TURNER, 1974). Exploro ao máximo as diversas nuances adquiridas pela categoria “autenticidade” entre os roqueiros, a partir de novos conceitos teóricos e da análise de mais algumas trajetórias de bandas ou artistas. Analiso como o construto MPB adquire ares de supercategoria desde o seu surgimento, nos anos 60, também para esses roqueiros, seja pela alteridade ou pelo desejo de assimilação que inspira.

1 O DISCURSO DO “ROCK BRASILEIRO DOS ANOS 80” COMO PRINCIPAL FORMA DE EXPRESSÃO DOS “JOVENS” E O CORTE INICIAL COM A MPB

1.1 O “rock brasileiro” desde os primórdios

Roqueiro brasileiro sempre teve cara de bandido

RITA LEE, “Orra meu” in *Rita Lee* 1980

Ao invés de iniciar o capítulo com o “rock brasileiro dos anos 1980” propriamente dito, optei por dedicar algumas breves páginas à trajetória do gênero no país, desde o seu surgimento até a década de 80. Este prólogo é importante, pois as informações nele reunidas servirão de parâmetro tanto para comparações analíticas com o rock nacional de circunstâncias históricas diferentes quanto para contextualizar os discursos proferidos por participantes da “cena roqueira dos anos 80”. Conforme veremos, a cada momento em que se configurou no Brasil, o rock acionou valores diferentes e criou, em consequência, categorias que lhes correspondiam.

Os primórdios do rock em nossas plagas remontam a Celly Campello, uma jovem criada em Taubaté, interior de São Paulo, que teve trajetória meteórica ao lado de seu irmão Tony Campello e se tornou famosa no final dos anos 50 ao gravar versões de rocks italianos e americanos, como “Banho de lua” e “Estúpido Cupido” (CELLY CAMPELLO, 1995). Pouco depois, na primeira metade dos anos 60, irrompeu o fenômeno da Jovem Guarda – o nome vem de um programa de tevê dominical que divulgava os artistas roqueiros do período. A exemplo dos irmãos Campello, a Jovem Guarda – cujas figuras mais representativas são Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Jerry Adriani, Ronnie Von, Carlos Imperial e Wanderléa – foi percebida pelos críticos como um fenômeno de massa simplório, sem características próprias, uma mera derivação de rocks anglo-americanos e italianos. Atualmente reconhece-se que

embora estes artistas tenham feito versões de rocks estrangeiros para o português, deixaram como legado também um repertório próprio, em particular os parceiros Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Nessas composições foram explorados os mesmos temas “ingênuos” dos rocks anglo-americanos dos anos 50 e início dos 60¹; distantes, no entanto, da “meiguice infantil” (MEDEIROS, 1984) de Celly Campello: versavam sobre o amor “como sedução marota expressa do ponto de vista do conquistador” (*ibid.*) e as “pequenas rebeldias juvenis”. Também podemos notar nas músicas da Jovem Guarda uma série de referências a segmentos da “juventude” brasileira deste tempo. Exemplos: a “juventude transviada” paulistana era retratada em canções do naipe de “Rua Augusta” – de Hervé Cordovil, popularizada por Ronnie Cord, em 1964 – (“Subi a Rua Augusta a 120 por hora/ Joguei a turma toda do passeio pra fora/[...]/ Hi, hi, Johnny/ Hi, hi, Alfredo/ Quem é da nossa gangue/ Não tem medo”) e “Parei na contramão” (de Roberto Carlos e Erasmo Carlos) (ROBERTO CARLOS, 1963). Estes roqueiros também ajudaram a disseminar – através das canções e das entrevistas – uma série de gírias, como “broto” e “bicho”. A Jovem Guarda teve impacto considerável sobre a “juventude”, principalmente entre os pertencentes às camadas sociais de menor poder aquisitivo que habitavam os subúrbios das grandes cidades brasileiras, logo acusados, pelos jovens politizados ligados à MPB, de “alienados” e marionetes do “imperialismo americano” (OSWARD, 1998).

O rock brasileiro adquiriu novas características sob a influência do “tropicalismo”, movimento cultural empreendido por, entre outros, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Tom Zé,

¹ O rock americano dos anos 50 (rock 'n' roll) – Chuck Berry, Bill Haley, Elvis Presley, Little Richard, Buddy Holly etc. – não foi compreendido no contexto original como algo “ingênuo” ou “inofensivo”, sendo associado à delinqüência juvenil. O que mais preocupava os paladinos da preservação da moral e dos bons costumes norte-americanos era a forte conotação sexual do rock 'n' roll expressa nas letras de música e nas danças. Esse estilo musical teve grande influência no comportamento dos jovens e foi fundamental – juntamente com filmes como *O selvagem* (1953), estrelado por Marlon Brando, e *Juventude transviada* (1955), protagonizado por James Dean – para o surgimento das categorias “juventude transviada” e “rebelde sem causa”. No início dos anos 60, o conjunto inglês The Beatles lidera a “*British invasion*”, ou seja, o predomínio de novos grupos ingleses no “cenário do rock”. O rock inglês foi chamado no Brasil de iê-iê-iê (a denominação serviu também para designar

Gal Costa e o maestro Rogério Duprat. Mas antes de explicar o que foi a tropicália é preciso situá-la no quadro geral da “contracultura”. Ela atraía a atenção dos meios de comunicação pela primeira vez no chamado “verão do amor”, em 1967, quando na região de San Francisco e Berkeley ocorreram as primeiras manifestações públicas dos “hippies” – como foram rotulados os participantes pela imprensa. Seus comportamentos “libertários” e significantes mais visíveis (roupas coloridas, cabelos compridos etc.) difundiram-se para o mundo todo, inclusive o Brasil, principalmente através do conjunto inglês The Beatles, no álbum *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*. Esse disco, lançado em setembro de 1967 – portanto, ao final do “verão do amor” – assinalou uma virada importante na carreira do quarteto inglês, com a utilização de instrumentos e harmonias orientais, música eletrônica e letras mais complexas. O ponto de partida da “sensibilidade contracultural”, da qual *Sgt. Pepper* era a expressão paradigmática, foi a reação à guerra do Vietnã, numa época em que o serviço militar ainda era obrigatório nos Estados Unidos. A rejeição à guerra levou uma fração da “juventude” a adotar diferentes versões de pacifismo, várias delas influenciadas por religiões orientais, notadamente o budismo. Uma outra vertente seguiu ideologias radicais de inspiração marxista, ora de tendência maoísta, ora inspirada nos escritos de Herbert Marcuse (pensador egresso da escola de Frankfurt que se tornou uma das grandes referências intelectuais do período). O que todas essas correntes tinham em comum era uma atitude crítica em relação à “sociedade de consumo”, ao moralismo ditado pela tradição religiosa (fundamentalmente calvinista) – freqüentemente expressa como politização da sexualidade, a prática do “amor livre” como transgressão – e a toda uma orientação geral de aceitação “cega” dos valores da sociedade que se impôs durante a Segunda Guerra Mundial e se reafirmou no decorrer dos anos 50. Para a maior parte dessas tendências da “juventude” norte-americana, o rock atuou como uma linguagem comum. É importante destacar esse fato

a Jovem Guarda), onomatopéia (surgida na França) inspirada no refrão das primeiras músicas dos Beatles (“*She*

porque havia contradições flagrantes entre as diferentes inclinações que compunham o construto “contracultura”, normalmente associado ao chavão “hippies-drogas-promiscuidade sexual” (MUGGIATI, 1973, p. 38): por exemplo, entre o pacifismo radical de algumas comunidades religiosas e a violência terrorista praticada pelos Weathermen², a ala mais radical do movimento estudantil; ou entre o uso de drogas por uma parcela considerável da geração e o naturismo extremo de algumas vertentes. Porém, em todas essas tendências, que representavam de uma ou de outra maneira um rompimento com o *American way of life*, o rock se afirmou como veículo de expressão artística e comportamental (MILLER, 1973; MACIEL, 1987).

Quando surgiu, em 1967, a tropicália transportou para o Brasil uma “vertente solar” da “contracultura”. Ainda no clima de relativa liberdade e intensa atividade cultural que marcou a primeira fase do regime militar, o novo movimento adotou uma série de significantes “contraculturais” – as roupas coloridas, os cabelos compridos e, acima de tudo, as guitarras elétricas e outros elementos da linguagem do rock. Desde o início, a presença desses significantes diferenciou de modo mais nítido a proposta tropicalista da *mainstream* da MPB, que havia se tornado, a exemplo do teatro e do cinema, um importante canal de expressão para os opositores do governo.

Trabalhos historiográficos como o desenvolvido por Marcos Napolitano de Eugênio (1999) são úteis para apreender o sentido da sigla MPB no contexto social em que foi elaborada – o de criação, por parte de pensadores, políticos e artistas de “esquerda”, de um

loves you/ Yeah, yeah, yeah) (BEATLES, 1963).

² O nome do grupo estudantil é inspirado em verso da música “Subterranean homesick blues” (“*You don’t need a weatherman/ To know which way/ The wind blows*”) (BOB DYLAN, 1965), de Bob Dylan (MUGGIATI, 1973, p. 14), talvez o mais influente roqueiro da “contracultura”. No início de sua carreira, no despertar dos anos sessenta, Dylan celebrou-se com canções de protesto no estilo folk norte-americano – “*Blowin’ in the wind*” (DYLAN, 1963) e “*The times they are a-changin’*” (DYLAN, 1964) sendo as mais famosas de todas. O disco *Another side of Bob Dylan*, lançado ao final de 1964, marca uma virada temática na obra do autor, que abandona uma postura de esquerda tradicional em troca de um ponto de vista “contracultural”, fazendo críticas sociais não tão pontuais – como na descrição de tipos marginalizados – e intensificando o uso de uma linguagem lírica, subjetiva, tanto ao abordar temas sociais quanto ao versar sobre o amor. A partir de 1965, aproxima-se do idioma

projeto nacional-popular. Esse projeto se origina no início dos anos 60, principalmente com o Centro de Cultura Popular, o CPC da UNE. De acordo com Eugênio, seus participantes valorizavam uma estética nacional comprometida com a busca das raízes populares – postulavam que a arte emana do povo e tem que ser levada a ele – e gêneros como o samba e certos ritmos nordestinos foram inseridos nessa categorização. Privilegiavam o “coletivo”, as “tradições culturais”. A chamada “canção de festival” que emergiu neste período – meados dos anos 60 – retoma as palavras de ordem do CPC: a música deve ser instrumento de “conscientização” das massas, e deve mostrar a conjuntura atual apenas como um recuo temporário que será fatalmente seguido pelo “dia que virá”, o dia futuro da redenção nacional (VASCONCELLOS, 1977). No plano estético, esses artistas tendiam a construir harmonias e melodias elaboradas, com influência da bossa nova. Utilizavam também elementos musicais considerados “autenticamente” nacionais: tanto na escolha de certos instrumentos, como o violão acústico e a percussão afro-brasileira, quanto na recorrência a ritmos tradicionais, como o samba e o baião³. Este procedimento pode ser explicado a partir da influência da tradição erudita modernista, que cultivava a idéia de construção da identidade nacional a partir da incorporação de algumas tradições selecionadas. Mário de Andrade, por exemplo, no *Ensaio sobre a música brasileira* (1962), de 1928, orienta o compositor interessado nas questões nacionais a fazer pesquisa etnográfica de material folclórico para que, munido dessas informações musicais, as reelabore num registro erudito que corresponda à “alma brasileira”.

A esse ideário, associado nessa época à sigla MPB, os tropicalistas contrapuseram uma disposição de valorizar o “presente”, a “alegria de viver”, a celebração da cultura

do rock, adotando também ritmos derivados do blues e instrumentação elétrica no disco *Bringing it all back home*.

³ O baião, como o conhecemos hoje em dia, porém, foi criado por Luiz Gonzaga em meados da década de 40. O artista pernambucano se apropriou de gêneros tradicionais e os reelaborou em uma nova roupagem, com uma estrutura bem característica.

brasileira sob todos seus aspectos, e a adesão (em parte, provocativa) à chamada “cultura de massa” – tanto ao utilizarem informações oriundas desse meio (o rock entre elas) quanto ao se despirem de preconceitos com relação à autocomercialização. A nota de rebeldia dos tropicalistas se dirigia ora a posturas comportamentais (como a “carentice” da classe média, alvo de “Deus vos salve esta casa santa”, de Caetano Veloso e Torquato Neto) (NARA LEÃO, 1968), ora à situação política, porém de modo mais indireto⁴ e brando que a MPB politizada, numa linguagem por vezes cifrada: assim, a faixa de abertura do disco-manifesto do movimento, *Tropicália ou Panis et circensis* (1968), mistura latim, língua do P e sons de tiros de canhão para pintar um painel sinistro do Brasil da ditadura, e “Enquanto seu lobo não vem” (“Vamos passear escondidos/ Vamos desfilar pelas ruas/ Onde Mangueira passou/ Vamos por debaixo das ruas/ Debaixo das botas/ Debaixo das rosas dos jardins/ Debaixo da lama/ Debaixo da cama”) tematiza as grandes passeatas que marcaram o enfrentamento entre segmentos da sociedade civil e o governo militar na circunstância anterior ao endurecimento do regime (MUGGIATI, 1988; NAVES, 2001). Num primeiro momento, o que mais impressionou o público⁵ a respeito da tropicália foi o uso de instrumentos e formações musicais característicos do rock – visto por muitos músicos e críticos como “alienígena” e conspurcador da “pureza” da música brasileira desde a celeuma criada à propósito da Jovem Guarda – juntamente com informações das mais variadas dicções da música brasileira e latino-americana, o que resultou em acaloradas discussões. Mas hoje, quando ouvimos lado a lado os discos tropicalistas e as músicas de protesto contemporâneas do movimento, talvez o contraste mais gritante seja o que há entre o tom adotado pela tropicália – de modo geral positivo, marcado às vezes por uma ironia suave – e a indignação inflamada da canção

⁴ No período anterior ao AI-5, as músicas de artistas identificados com o CPC ainda não primavam pela linguagem metafórica que seria recorrente nos tempos da censura.

⁵ A recepção dos tropicalistas (tenha sido ela contrária ou favorável) se deu neste momento basicamente entre os “jovens” estudantes das “camadas médias e altas brasileiras” e entre formadores de opinião – a mesma faixa de público dos artistas identificados com o CPC. Não teve o mesmo impacto “quantitativo”, portanto, que obtiveram os roqueiros da Jovem Guarda.

politicizada que eletrizava o público – majoritariamente estudantil – dos festivais da época, como (“O dia vai chegar/ Que o mundo vai saber.../ Quem trabalha é quem tem/ Direito de viver”) – “Terra de ninguém” (Marcos e Paulo Sérgio Valle) (ELIS REGINA & JAIR RODRIGUES, 1965). Havia todo um princípio de aceitação e agoridade nos tropicalistas, um viés fundamentalmente positivo, ainda que crítico, que os diferenciava da postura reativa e utópica da MPB politicizada. Daí teria se originado a vertente “solar” da “contracultura brasileira”, exemplificada por diversas canções de Raul Seixas, dos Novos Baianos e dos Mutantes, bem como pela posterior carreira solo de Rita Lee (BRITTO, 2003).

O conjunto de rock mais reconhecido do período, os Mutantes, surgiu no contexto da tropicália e da “contracultura”. Apadrinhados pelos tropicalistas Gilberto Gil, Caetano Veloso e Tom Zé, produziam uma música que já incorporava o impacto de *Sgt. Pepper*. A crítica musical logo observou que as composições dos Mutantes (algumas em parceria com Caetano e Tom Zé) eram formalmente elaboradas, muitas vezes parodísticas, com um tom de crítica social bem distante da ingenuidade da Jovem Guarda; e que os arranjos musicais sofisticados manifestavam nítida influência dos Beatles e do músico erudito Rogério Duprat, arranjador de diversas gravações do tropicalismo. Foi a primeira banda do “rock nacional” a ser levada a sério pela crítica, que até então identificava o gênero apenas como entretenimento juvenil – ainda que jornalistas influentes (os mesmos que se opunham à proposta do tropicalismo) os atacassem com base numa visão “purista” e “nacionalista” da música brasileira. A propósito, é importante mencionar as polêmicas participações do conjunto nos festivais de música de São Paulo e Rio de Janeiro⁶, que nos seus primeiros anos haviam se constituído em templos da “pureza” da música nacional. Quando Caetano Veloso apresentou “É proibido proibir” no festival da Record, em 1968, acompanhado pelos Mutantes – com sua parafernália elétrica e trajes “psicodélicos” – uma parte expressiva da

platéia (basicamente composta de universitários) reagiu indignada ao que lhe pareceu ser uma profanação. Em resposta, Caetano – sempre acompanhado pelas guitarras do conjunto – fez um discurso contundente contra um pretense conformismo estético da “juventude”, documentado em gravação (com o título “Ambiente de festival”) que se tornou um manifesto. Com o fim do tropicalismo e o exílio de Caetano e Gil, em 1969, os Mutantes continuariam a lançar discos marcados pelo mesmo espírito de irreverência; sua regravação francamente debochada de “Chão de estrelas” (de Silvio Caldas e Orestes Barbosa) (MUTANTES, 1970) – em que o verso “tu pisavas nos astros distraída” era acompanhado por ruídos ásperos e dissonantes – seria entendida como uma provocação ao *establishment* da MPB.

O Ato Institucional nº 5, promulgado pelo presidente Arthur da Costa e Silva em 13 de dezembro de 1968, ao criar uma série de restrições às liberdades políticas e culturais, alterou radicalmente os rumos da MPB. Alguns dos principais músicos da época – Chico Buarque, Edu Lobo, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Geraldo Vandré, entre outros – foram presos e exilados ou optaram pelo auto-exílio. O novo clima político, com raras exceções, não admitia contestações políticas ou sociais, em linguagem direta ou cifrada. A repressão ideológica às formas musicais tradicionalmente associadas à MPB politizada dos festivais foi um dos fatores que favoreceram – segundo analistas dessa fase – o desenvolvimento da linguagem do rock, visto pelas autoridades brasileiras como um ritmo associado mais à “rebeldia” comportamental do que à “subversão”. Além disso, a utilização de elementos do rock que haviam sido introduzidos pelos tropicalistas na vertente mais elaborada da música brasileira já começava a se generalizar. Muitos músicos que atuaram na esteira da tropicália intensificaram o uso do idioma roqueiro em suas composições. A virada dos anos 70, portanto, foi uma ocasião em que, para um bom número de artistas da MPB, se tornou moda

⁶ Os Mutantes acompanharam Gilberto Gil em 1967, Caetano Veloso em 1968 (ambas as vezes em São Paulo) e

fazer rock. Como exemplos, podemos citar o álbum *Gal a todo vapor* (1971), em que Gal Costa adota um modo de cantar mais gritado e se faz acompanhar da guitarra elétrica de Lanny Gordin (exponente da guitarra elétrica no rock brasileiro, fortemente influenciado por Jimi Hendrix); e o primeiro disco de Jards Macalé, intitulado *Jards Macalé* (1972), em que temos um *power trio* à maneira da Jimi Hendrix Experience, com o mesmo Lanny e o baterista Tutti Moreno.

Neste período, que alguns críticos convencionaram chamar “pós-tropicalista”, ocorreu, porém, um fenômeno interessante: o rock tornou-se uma das formas de expressão – as outras foram o cinema, o teatro, a imprensa independente e a poesia da “geração mimeógrafo” – de uma nova sensibilidade “contracultural”, “maldita”, de natureza muito diferente do clima solar do “desbunde” tropicalista. Como observa BRITTO (2003), os cancionistas do rock pós-AI-5 – Sérgio Sampaio, Jards Macalé, Wally Salomão e Luiz Melodia, entre outros – exprimem em sua música um clima de pessimismo, desencantamento e desespero, que Britto denominou “temática noturna”. Essa temática é marcada por imagens de medo, solidão, loucura e exílio, como em “Labirintos negros”, de Sérgio Sampaio (“Labirintos negros/ Espalham nuvens cinzas /De desesperança /Explodiu a sombra /E eclodiu a festa /Que estranha fossa”) (SÉRGIO SAMPAIO, 1973), “Movimento dos barcos”, de Jards Macalé e Capinan (“Estou cansado /E você também/ Vou sair sem abrir a porta/ E não vou voltar nunca mais/ Desculpe a paz que eu lhe roubei/ E o futuro esperado que não dei”), “Mal secreto”, de Jards Macalé e Waly Sailormoon⁷ (“Massacro meu medo/ Mascaro minha dor/ Já sei sofrer/ Não preciso de gente/ Que me oriente”) (JARDS MACALÉ, 1972), ou ainda “Farrapo humano”, de Luiz Melodia (“Eu choro tanto escondo e não digo/ Viro farrapo tento suicídio/ Com caco de telha com caco de vidro”) (LUIZ MELODIA, 1973). Estes artistas, cuja postura podemos associar ao termo *underground* e sua variante

se apresentaram sozinhos no festival do Rio de Janeiro, também em 1968.

“udigrúdi”, pregavam um posicionamento crítico e agressivo no plano artístico – que os assemelham nesse sentido aos poetas *beats* norte-americanos –, protestando contra a situação política “sufocante” e um ambiente cultural “anêmico” e “massificado”. Esse comportamento “maldito” é muito diferente da atitude mais conciliadora dos tropicalistas em diversas questões, como com relação à própria estratégia de inserção nos meios da “cultura de massa”. A reação à violência do regime político é manifesta na evocação de imagens absurdas, mas de expressividade plástica, como nas letras de duas canções da parceria Jards Macalé e Waly Sailormoon: “Revendo amigos” (“Eu vou/ Mato/ Morro/ Volto pra curtir/ Mas eu já morri”) (JARDS MACALÉ, 1972) e “Rua Real Grandeza” (“Sou um cara sem saída/ Mas não se iluda com esta minha vida/[...]/ Veja/ Jatos de sangue/ Espetáculo de beleza”). Também são utilizados sons inusitados: por exemplo, nos murros em porta, berros (“bate com a cabeça!”), barulhos de chave e objetos atirados ao chão (JARDS MACALÉ, 1974). Este tipo de procedimento guarda diversas semelhanças com o que os “cineastas marginais” estavam fazendo – ao focalizarem cenas estilizadas de violência explícita e o contexto do “submundo”, vide *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla, e *O anjo nasceu* (1969), de Júlio Bressane – e com a obra de artistas plásticos como Hélio Oiticica – o caso de sua famosa bandeira que representava o bandido Cara de Cavalo morto com a inscrição: “Seja marginal, seja herói”.

O disco *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das dez* (1971), que reúne Sérgio Sampaio, Raul Seixas, Miriam Batucada e Edy Star, serve de exemplo para caracterizar a exclusão que alguns artistas dessa data, consciente ou inconscientemente, buscavam. Raul Seixas, na época um ilustre desconhecido, mas com um bom emprego de produtor na gravadora CBS, realiza as gravações desse trabalho eminentemente estranho e “não-comercial”, que o próprio Raul qualificou então como um “antimanifesto da MPB”,

⁷ Pseudônimo do poeta Waly Salomão.

“uma piração totalmente inspirada em Frank Zappa” (roqueiro vanguardista americano, que zomba tanto da contracultura quanto do *American way of life* em seus discos; v., por exemplo, FRANK ZAPPA & THE MOTHERS OF INVENTION, 1968) sem avisar a seus superiores. Resultado: a censura veta todo o repertório original do LP, Raul é demitido sumariamente e a gravadora recolhe todas as cópias pouco depois de serem lançadas. O álbum, ainda hoje de difícil acesso, logo ganha a aura de “maldito”, que acompanhou também a carreira de muitos artistas surgidos nesse momento, como Sérgio Sampaio, Jards Macalé e Luiz Melodia.

Por outro lado, os Mutantes continuam se valendo da forma de crítica bem-humorada comum até o advento do AI-5. Assim, em um protesto simbólico contra a ditadura Médici, o disco *A divina comédia ou ando meio desligado* (1970) mostra na capa a inscrição “A Divina Comédia” acompanhada de uma fotografia em que os membros do conjunto posam imitando uma ilustração de Gustave Doré para o *Inferno* de Dante – uma crítica de teor político que passou despercebida pela censura – enquanto na contracapa (onde se lê “Ando meio desligado”) é apresentada uma foto de Rita Lee dividindo uma cama de casal com os irmãos Baptista (a nudez de todos é mais do que sugerida) – uma provocação à “tradicional família brasileira”.

Um outro elemento que entrou no rock brasileiro, ao qual ainda não fizemos referência, é o *rhythm 'n' blues* norte-americano, uma versão profana da música “negra” das igrejas do Sul, comercializada e combinada com os formatos da chamada “*Tin Pan Alley song*” (a canção popular “branca”, dirigida a um grande público) que passa a ser conhecido como *soul music* nos anos 60. A influência desta corrente se faz sentir no Brasil na virada dos anos 70, quando Tim Maia (que nos primórdios da Jovem Guarda participara de bandas com Erasmo Carlos), recém-chegado de um período de auto-exílio nos Estados Unidos, ganha notoriedade com um rock dançante classificado de “soul-funk-balada” (DOLABELA,

1987). O cantor, assim como Jorge Ben⁸ e seu “swing-único” (*ibid*), teve sua música associada à afirmação de um *ethos* negro.

Em meados da década de 70, o “rock progressivo” – tendência em voga nos Estados Unidos e na Europa, em que se valorizava a técnica na execução musical, com músicas longas e de apelo conceitual, e se postulava um status de arte ao rock – se estabeleceu como influência majoritária também no plano do “rock nacional”. Os roqueiros que seguiram esta linha mantiveram distância de segmentos “emepebistas”. Foi o caso também dos Mutantes, que, em uma formação na qual só restava o virtuose Sérgio Dias da banda original (Rita Lee saiu em 72 e Arnaldo Batista em 73), pautou-se por um som progressivo com letras caracterizadas por um “messianismo lisérgico” (CALADO, 1996), muito distante do trabalho mais conhecido de sua primeira fase. Deste “cenário”, podemos citar os grupos Módulo 1000, A Bolha, Som Nosso de Cada Dia, Veludo e Vímana (DOLABELA, 1987) – que teve em sua formação futuros “ícones” da década seguinte, os roqueiros Lobão, Lulu Santos e Ritchie. O conjunto O Terço alcançou prestígio entre a crítica especializada ao mesclar o rock progressivo com o chamado “rock rural” (inspirado nas bandas roqueiras norte-americanas de influência folk, como Crosby, Stills, Nash & Young – no Brasil, o grupo mais famoso dessa tendência foi Sá, Rodrix & Guarabira). Todas as bandas que transitaram pelo caminho “progressivo” venderam muito pouco e tiveram um público bastante pequeno, várias delas permanecendo completamente obscuras.

Mas também foi comum, em meados dos anos 70, a junção da linguagem roqueira ou pop com a de músicas regionais. Dois conjuntos se destacaram, obtendo inclusive grande sucesso de público: os Secos & Molhados, que utilizaram elementos visuais andróginos (entre

⁸ Após breve passagem pelo meio da Jovem Guarda, Jorge Ben foi acolhido pela MPB no contexto final e mais plural da bossa nova no início dos anos 60, quando, apesar das reações negativas que suscitou entre o público mais “purista” e “engajado”, fez sucesso com as músicas “Chove chuva” e “Mas que nada” (JORGE BEN, 1963) – logo regravadas por emepebistas e jazzistas norte-americanos. Cortejado anos depois pelos tropicalistas, seguiu sua carreira mesclando informações variadas da “música negra”.

eles o uso de maquiagem) do *glitter rock* de David Bowie e New York Dolls em um formato pop, flertando também com a música portuguesa; e os Novos Baianos, que, aconselhados pelo bossa-novista João Gilberto, fundiram “sons progressivos com choro, frevo, samba e bossa nova dos 70” (SOUZA, 1988). Em trajetórias solo, Alceu Valença, Geraldo Azevedo e Zé Ramalho mesclaram música regional nordestina e rock psicodélico. Raul Seixas, atualmente reconhecido “o maior roqueiro do período” (TEIXEIRA, 2004)⁹, trilhou um caminho próprio, com elementos de rock dos anos 50 e 60 e letras por vezes elaboradas, sem escapar das influências regionais, como a do baião de Luiz Gonzaga.

Outra figura marcante dessa época, a ex-Mutante Rita Lee, teria servido de exemplo para muitos roqueiros que apareceram na década seguinte ao atingir grandes vendas com uma fusão de rock e pop em arranjos “modernos” e linguagem despojada. O crítico Okky de Souza é um dos partidários dessa tese, como já denota o título de sua matéria na revista *Veja* de 23 de junho de 1982: “Os filhos de Rita Lee: uma nova geração do rock invade as rádios na trilha aberta por sua maior estrela”.

1.2 “O rock brasileiro nos anos 1980”: introdução

Terminada a exposição introdutória sobre o rock no Brasil, entremos agora no nosso tema. O universo do “rock brasileiro dos anos 80” comporta uma vasta diversidade de identidades e, concomitantemente, há bastante discordância na interpretação dessa “cena”, como a respeito de quando ela inicia e tem o seu ocaso. Essas divergências tendem a ser ignoradas nos discursos de críticos e jornalistas quando se referem ao período, cada um tecendo sua própria classificação hierárquica dos acontecimentos. Esse tipo de procedimento

⁹ Rosana da Câmara Teixeira, em “Krig-há, bandolo! Cuidado, aí vem Raul Seixas” mostra, através de uma minuciosa etnografia com os fã-clubes do roqueiro baiano, de que maneiras o culto à sua figura perdura até os dias atuais.

é condizente com um certo discurso da modernidade cuja estruturação simbólica tende a tratar o passado como realidade factual. Para resumir uma questão complexa, desenvolveu-se a idéia de que a memória seria uma função fisiológica específica, autonomizada, o que a assemelharia a um tesouro guardado (pode-se explicar assim a valorização moderna dos antiquários), cujos vestígios necessitariam ser descobertos e analisados objetivamente por historiadores, que teriam o dever de, entre outras coisas, explicar e eliminar as ambigüidades encontradas. Nesta análise “objetiva”, os documentos e demais “evidências factuais” são elevados ao status de provas, o que não ocorre com as narrativas orais. Esse tipo de discurso da modernidade é problematizado por teóricos das áreas da sociologia, antropologia e história que lidam com a memória como uma categoria culturalmente construída, de contornos semânticos variáveis; tal abordagem leva em conta as mais diversas classificações e visões de mundo existentes, nos níveis sincrônico e diacrônico, e permite surpreender no próprio campo a interação de diversos tipos de representações de memória. Nos *modi operandi* de Frances Yates (1974) e Maurice Halbwachs (1990), por exemplo, tanto a narrativa escrita quanto a oral¹⁰ são entendidas como processos coletivos de construção, e a memória individual é contemplada somente enquanto categoria nativa de pensamento.

O panorama multifacetado das memórias coletivas que compõem o painel do “rock brasileiro dos anos 80” já pode ser visualizado nos discursos de um segmento dos nativos estudados: os críticos. Eles costumam associar a “explosão” do rock no país nessa década simbolicamente a uma conjunção de diversos eventos concretos, que assumem importâncias variadas nos diversos discursos. Eis alguns deles: o caminho aberto por Rita Lee em sua fusão

¹⁰ Conforme Frances Yates (1974) afirma quando se refere à arte clássica da memória, ou arte mnemônica, mesmo as pessoas imersas em um contexto de tradição oral fabricam e ordenam suas memórias; esta nunca é algo dado, que não precise ser aprendido. Yates também não reduz a arte da memória a uma técnica narrativa, mas pressupõe algo maior, como uma determinada visão de mundo. As seqüências de imagens evocadas pelos poetas não são vistas como arbitrárias. Ao fazerem a mediação do que é sensível para o intelectual, do concreto para o abstrato, elas desencadeariam uma série de sentimentos, pois estariam ligadas a todo um ordenamento da realidade. As classificações dos poetas podem ser entendidas como totais, pois seriam relacionadas a valores mágicos, morais etc.

bem humorada de rock e pop; o êxito pioneiro da banda performática Blitz, que teria despertado o interesse do público e das gravadoras pelo gênero; a abertura política do país, que teria permitido o uso de uma linguagem menos metafórica e mais direta nas letras de música; a inauguração, no Rio de Janeiro (Arpoador), do Circo Voador, no verão de 1982 (no ano seguinte esse espaço alternativo de apresentações teatrais e musicais se deslocaria para a Lapa); a realização do 1º Festival Punk de São Paulo, em novembro de 1982, que trouxe visibilidade para os punks na mídia; e o surgimento de rádios com programações desvinculadas das exigências das gravadoras e exclusivamente voltadas para o público roqueiro – exemplo da carioca Rádio Fluminense, fundada em março de 1982 e “responsável” pelo lançamento de grupos como Blitz, Kid Abelha e Paralamas do Sucesso. Já o “fim dessa cena roqueira” é associado, entre outras coisas, à onda de música sertaneja que invadiu a mídia no início do governo de Fernando Collor de Mello; à morte de Cazuza – tido por muitos o ícone do “rock brasileiro da década” – em julho de 1990; ao desaparecimento de bandas “seminais”, como Camisa de Vênus e Plebe Rude; e à perda de “atitude” (categoria altamente impregnada de valores morais) das bandas que restaram e das que emergiram nos anos 90. Pode-se encontrar ainda uma série de versões diferentes e conflitantes sobre o início e o fim do “rock brasileiro dos anos 80” nos depoimentos de roqueiros, críticos e público – cada narrativa costuma estar impregnada de generalizações ambíguas sustentadas em exemplos selecionados. Essa parcialidade observada no material coletado torna necessária, é claro, a busca metodológica por um distanciamento analítico: os pontos convergentes, embora não desprezados, serão de antemão tratados como “suspeitos”; e os conflitos tenderão a ser esmiuçados. O esforço primordial dessa dissertação, portanto, consiste em decifrar a lógica dos sistemas de relações vislumbrados nas categorias expressas pelos discursos nativos.

1.3 “Efervescência”, “simplicidade” e “atitude” na abertura política: o discurso do “rock brasileiro nos anos 1980” como principal meio de expressão dos jovens

Para mim, pessoas mesmo são os loucos, os que estão loucos para viver, loucos para falar, loucos para serem salvos, que querem tudo ao mesmo tempo agora, aqueles que nunca bocejam e jamais falam chavões, mas queimam, queimam, queimam como fabulosos fogos de artifício explodindo como constelações em cujo centro fervilhante – pop! – pode-se ver um brilho azul e intenso até que todos ‘aaaaaaah!’.

JACK KEROUAC, *Pé na estrada*, 2004, p. 25

Estou revendo um relato que desejaria o menos literário possível. [...] Um personagem chega a uma escada: “Ramón empreendeu a descida...” Risco e escrevo: “Ramón começou a descer...” [...] Empreender a descida nada tem de muito ruim, a não ser a sua facilidade; mas começou a descer é exatamente o mesmo, embora mais cru, prosaico (ou seja, mero veículo de informação) enquanto a outra forma parece juntar o útil ao agradável. Em suma, o que me enoja no “empreendeu a descida” é o uso decorativo de um verbo e de um substantivo que quase nunca empregamos na fala corrente; em suma, a linguagem literária me enoja (na minha obra, é claro). Por quê? [...] Não há dúvida que o problema se situa num plano *moral* [...] O plano meramente estético parece-me isso: meramente.

JULIO CORTÁZAR, *O jogo da amarelinha*, 1970, pp. 433-434

Quem, na juventude, não tem suas posições e idéias levadas às últimas conseqüências e fica obedecendo muito aos mais velhos nunca será ninguém na vida.

NASI [vocalista do Ira!] *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 271

1.3.1 Uma breve exposição do “contexto artístico jovem” nos anos 1980

A eleição do “rock brasileiro dos anos 80” como principal forma de expressão e visibilidade de toda uma “geração” que despontava no Brasil desde o final dos anos 70 – conhecida como a “geração da abertura” – é o grande *leitmotiv*¹¹ observado nos discursos de roqueiros e críticos. Diversos depoimentos colhidos em obras jornalísticas sustentam que, através do rock, os “jovens” desta década conseguiram veicular mensagens para seus pares

¹¹ Roberto Muggiati trata esse tipo de narrativa como uma construção mitológica comum ao contexto do rock: “Assiste-se à elaboração de uma mitologia em torno do rock, estreitamente vinculada a outros mitos, como a ‘explosão jovem’ e o ‘conflito de gerações’.” (MUGGIATI, 1973, p. 15) A banda inglesa The Who, por exemplo, tornou-se famosa ao reforçar esse discurso, em meados dos anos 60, com a incisiva letra de “My generation” (“People try to put us d-down (talkin’ ’bout my generation)/ Just because we get around [...] Things they do look awful c-c-cold [...] I Hope I die before I get old [...] This is my generation”) (WHO, 1965).

em larga escala, ou seja, utilizando-se dos veículos de massa¹². Em outros meios artísticos, como no teatro, na poesia, nas artes plásticas e no cinema, também são notadas manifestações de um novo “espírito jovem”; porém é no cinema, que tal como a música popular se dirige a um “público de massa”, que podemos traçar um paralelo mais próximo.

Alguns filmes, de propósitos reconhecidamente “comerciais”, se direcionaram a uma “platéia jovem”, adotaram signos do rock (a partir da inclusão de músicas e personalidades roqueiras nos filmes), e por vezes alcançaram grande bilheteria – os casos de *Menino do Rio* (1981), de Antonio Calmon, e *Bete Balanço* (1984), de Lael Rodrigues. Essas películas são não raro consideradas emblemáticas de certos grupos de jovens da época: mostram, em um viés positivo, uma “juventude” hedonista e/ou “romântica”, geralmente descompromissada com tudo o que não fosse relativo à busca de suas felicidades individuais ou de seus grupos afins. Os personagens caracterizados são desde roqueiros “festeiros” e “descolados” até “surfistas” praticantes de uma vida saudável – não é exposto o uso que estes grupos faziam de drogas como maconha (generalizado) e cocaína (consumida por alguns). Os realizadores desses filmes são percebidos como pessoas mais velhas, de uma “outra geração” – Lael Rodrigues tinha trinta e poucos anos quando fez *Bete Balanço* –, e ainda que contassem em seus elencos com artistas que despontavam tanto na música quanto no teatro – Lulu Santos (então com quase trinta anos), Cazuza, Lobão, Léo Jaime, André di Biase, Débora Bloch, Diogo Vilela, entre outros – são comumente acusados de retratarem de modo estereotipado o comportamento dos “jovens”. Roberto Frejat, do Barão Vermelho, participou de *Bete Balanço* e deu o seguinte depoimento:

O filme [*Bete Balanço*] é relevante no sentido de mostrar que tinha uma geração que estava chegando. Só que acho que o retrato é um pouco patético. Eram adultos caretas fazendo filme

¹² Os roqueiros do período fazem questão de afirmar, porém, uma opção reflexiva pela adoção dos meios de comunicação de massa, desvencilhando-se de uma comparação com os artistas da Jovem Guarda nesse sentido e aproximando-se do discurso dos artistas tropicalistas.

para adolescentes. Os atores salvaram-no e me lembro deles tendo grande dificuldade de trabalhar com o diretor, porque ele não tinha o jogo de cintura de saber exatamente do que estava falando (ROBERTO FREJAT *apud* BRYAN, 2004, p. 204).

Em outros meios de expressão, os artistas que surgiam tenderam a trilhar um circuito menos “comercial”. Atendo-nos somente ao Rio de Janeiro, podemos citar alguns deles. Na dramaturgia, criaram o que se convencionou chamar de “teatro besteiro” – o próprio termo, empregado pelo crítico Macksen Luís, era um neologismo criado nas praias cariocas –, em que temas despreziosos eram veiculados em uma abordagem anárquica, cujo estilo o dramaturgo Mauro Rasi definia como a junção de “chanchadas da Atlântica” com o rock “maldito” de Lou Reed (roqueiro norte-americano cujas letras costumam narrar histórias de tipos marginalizados). Utilizaram uma linguagem quase sem elaboração, que julgavam “espontânea” – ecos da “dicção *beat*” e da “contracultura norte-americana”. Vejamos o depoimento de Mauro Rasi para o jornalista Guilherme Bryan:

Esse teatro não possuía elaboração, porque estávamos preocupados em viver 24 horas do dia e de maneira inconstante. Não havia estabilidade emocional nem social. Por isso era um teatro de sobrevivência, feito rapidamente a fim de arrumar dinheiro para as pessoas, que tinham se envolvido com drogas, amor livre e não se enquadravam nos parâmetros do que era a juventude de esquerda brasileira, conseguirem viver. Mas essa peça tosca, feita nas coxas – seja lá o que se quiser dizer de ruim –, marcava uma busca de liberdade e fuga das rédeas estabelecidas. (MAURO RASI *apud* BRYAN, 2004, pp. 24-25)

Na literatura, eram os remanescentes da poesia marginal dos anos 70, como Bernardo Vilhena – parceiro em diversas letras musicadas por Lobão – e Chacal – que colabora também em algumas letras da Blitz –, que se mantinham afinados e serviam de referência importante aos escritores que apareciam. Ao contrário da nova safra de roqueiros, estes poetas, atores e dramaturgos não estavam preocupados com a comercialização – o auto-sustento, se obtido, já era suficiente –, posição semelhante à dos artistas “*udigrúdis*”. Mas quando observamos os discursos sobre como se portar perante a vida e a própria arte, nota-se uma semelhança de

atitude entre os identificados com a “contracultura” e os “roqueiros dos anos 80”: a aversão à veiculação de mensagens de um engajamento construtivo no plano político¹³. Esta faceta comportamental dos roqueiros será exposta no decorrer do capítulo.

1.3.2 O “rock brasileiro dos anos 1980”

Segundo roqueiros e críticos, o rock foi adotado como principal “manifestação jovem” nos anos 80 devido à influência que a “atitude”¹⁴ *do-it-yourself*, característica do movimento punk anglo-americano de meados dos anos 70 (e de suas derivações, denominadas pós-punk e/ou new wave), exerceu sobre esta “geração”. Em um breve resumo, os grupos punks anglo-americanos reagiam ao “rock progressivo” dominante na década de 70 – com superastros, músicas elaboradas e herméticas – e ao que eles representavam então: a reivindicação de um status de arte para o rock. A “atitude punk” desprezava o apuro técnico-formal da música – qualquer um poderia constituir uma banda de rock – e a distância entre artista e público. Pregava a utilização de uma linguagem despojada, politizada (anárquica), e uma comunicação o mais estreita possível com os aficionados. A valorização de uma estética da simplicidade, que na esteira do movimento punk retornava ao rock tanto em sua temática como na execução musical, teria incentivado, portanto, muitos jovens a se manifestar através de canções em um formato roqueiro, mesmo aqueles que não se identificavam com o movimento punk *stricto sensu*. (DAPIEVE, 2000; ALEXANDRE, 2002; BRYAN, 2004). Marcelo Nova, líder da banda Camisa de Vênus, e Edgard Scandurra, guitarrista do Ira! (considerado um dos

¹³ Comportamento que muito se assemelha ao do grupo de adolescentes da Zona Sul do Rio de Janeiro – em meados da década de 70 – estudado por Gilberto Velho (1998).

¹⁴ A categoria “atitude”, tradução de *attitude* dos negros norte-americanos e equivalente por aqui, nesse momento, ao *do-it-yourself* do movimento punk anglo-americano, remete às noções de sinceridade e espontaneidade.

melhores instrumentistas da cena roqueira), exemplificam, em entrevistas recentes, esse tipo de conduta:

Me fascinava no punk a possibilidade de que alguém como eu, sem experiência pregressa, sem carteira assinada, fizesse sua parte. [...] Quanto aos dogmas, quanto ao “punk unido jamais será vencido”, ao coturno e ao casaco de couro, nunca me identifiquei. Movimento? Que movimento? O único movimento em que acredito é o das marés, que enchem e vazam. (MARCELO NOVA *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 65)

Eu e o Nasi [vocalista do conjunto] tivemos acesso ao punk praticamente assim que ele surgiu e nos identificamos de pronto com o visual. Posso dizer que foi muito legal para mim, pois tive que desaprender muita coisa e acostumar a fazer rock 'n' roll mais básico. Então, o Ira! nunca foi banda cem por cento punk no que diz respeito a bando de garotos que não sabem tocar. [...] Perto das bandas punks que tinham na época, soávamos como uma profissional e, por esse lado, éramos meio criticados pelo circuito que não admitia solo de guitarra numa música e muito backing vocal – influência mod¹⁵. (EDGARD SCANDURRA *apud* BRYAN, 2004, p. 79)

Uma interpretação recorrente do início desse fenômeno roqueiro é a de que ele representava um saudável “frescor” no plano cultural. Segundo esse discurso, os novos artistas que buscavam se afirmar estariam dispensando fórmulas estéticas rebuscadas e/ou já gastas, e também o apoio de “medalhões” de outras gerações – no caso dos roqueiros brasileiros, como veremos melhor adiante, esses “padrinhos” indesejáveis eram principalmente as estrelas da MPB – em prol do uso de uma linguagem simples, coloquial,

¹⁵ The Who e The Small Faces estão entre as bandas identificadas com esse estilo no contexto roqueiro da Inglaterra no início dos anos 60, ressurgido a partir de bandas como The Jam na segunda metade dos anos 70. A sonoridade mod tem o rhythm 'n' blues norte-americano como principal inspiração. No plano temático, as bandas mod fazem uma atualização do “rebelde sem causa” norte-americano dos anos 50: costumam retratar jovens pós-adolescentes que se sentem incompreendidos, “sem lugar” no “mundo adulto burguês”, e que adotam uma postura “romântica” saudosista com relação ao “passado”, de insatisfação com o “presente” e insegurança quanto ao “futuro”. Embora contestadoras, as letras não manifestam o engajamento anárquico próprio ao punk e também versam sobre amores não correspondidos. O primeiro LP do Ira!, *Mudança de comportamento* (1985), já denota, a partir do título, o mod como principal influência da banda, o que é confirmado pela capa, em que os integrantes trajam ternos e outras roupas características desta “subcultura”. Ao apresentarem nos shows algumas músicas identificadas com esta tendência – como “Ninguém entende um mod” (“O jovem canta essa canção/ E dança pra valer/ Mas ninguém entende/ Ninguém sabe o que sente”), “Coração” (“Dentro de mim uma dúvida/ O medo da vida que possa levar/ Um tempo eu peço pra pensar/ Preciso chegar ao coração/ Da vida que eu possa levar”) e “Mudança de comportamento” (“Eu morreria por você/ Na guerra ou na paz/ Sem saber como sou capaz/ Mudanças no meu comportamento/ Distância louca de mim mesmo/ Vontade se sentir o passado/ Presente pra você”) –, receberam vaias de platéias identificadas com o punk.

espontânea – “das ruas” –, de “espírito” sobretudo jovem, em uma roupagem moderna e de economia formal balizada nos novos ditames do rock e da música pop internacional.

Cabe aqui uma breve qualificação da categoria “simplicidade” no universo estudado. Ela é bem distinta, por exemplo, da austeridade formal característica da bossa nova. A tão decantada simplicidade “inaugurada” pela bossa nova é atribuída a um processo de “triagem” (TATIT, 2004) de elementos formais de gêneros da música brasileira e estrangeira, como o samba, o samba-canção e o jazz norte-americano. Os compositores bossa-novistas, notadamente João Gilberto e Tom Jobim, teriam se utilizado de um mínimo de elementos musicais, deixando de lado tudo que julgavam “excessivo” – grandes arroubos vocais, batucadas, improvisações etc. – e que demonstrasse emoções exacerbadas – como as dores-de-cotovelo típicas dos samba-canções – para construir músicas de um despojamento altamente elaborado. Assim, João Gilberto trabalhava com uma divisão rítmica bastante complexa: por exemplo, voz e violão, ambos em surdina, seguem dois andamentos ligeiramente diferentes, estabelecendo uma espécie de contraponto no plano do ritmo. E Tom Jobim, músico de formação erudita, construía harmonias com acordes despojados, traçando a linha melódica com o mínimo de notas. A sofisticação de sua música pode ser assinalada, por exemplo, na prosódia (adaptação da música à métrica do texto, e vice-versa) sempre impecável, chegando a adquirir características metalingüísticas em duas canções feitas em parceria com Newton Mendonça: “Desafinado” (aparece na melodia um bemol inesperado quando a sílaba tônica da palavra *desafino* é pronunciada) e “Samba de uma nota só” (a melodia repete a mesma nota insistentemente, enquanto a letra afirma: “Eis aqui este sambinha/ Feito de uma nota só”, e introduz uma nota diferente no exato instante em que a letra diz que uma outra nota começou a se ouvir).

A simplicidade que teria norteado boa parte dos roqueiros no início dos anos 80, inspirada, como vimos, no lema punk *do-it-yourself*, em vez de se espelhar na elaboração

formal nos moldes da bossa nova – até porque muitos dos músicos estavam aprendendo a tocar (os casos de Paralamas do Sucesso, Edgard Scandurra e Lulu Santos, que dominavam seus instrumentos mas optaram pela economia formal, seriam minoritários) –, tendeu para o elogio de uma rusticidade estilística. Ao enfatizar o uso de uma comunicação “das ruas” como recado direto para o “público jovem”, este discurso roqueiro remete à idéia de simplicidade franciscana que valoriza uma linguagem “baixa”, ou seja, o uso do linguajar humilde do cotidiano para se fazer entender pela gente comum (AUERBACH, 1993). Embora também sejam utilizadas com discrição figuras retóricas como anáforas e antíteses (o que já inviabiliza o tratamento de “naturalidade” que recebe nos discursos nativos), esse vernáculo cotidiano prima por uma poética pobre que valoriza a “mensagem” da letra e a batida – o “pulso” (WISNIK, 1999) – mais do que a melodia: é o que se nota nas letras e acompanhamentos musicais de dois ou três acordes, por vezes “toscos”, da primeira fase do “rock brasileiro dos anos 80”. Portanto, a pobreza formal é destituída neste contexto de um caráter pejorativo, sendo tomada como um valor positivo.

Voltemos à exposição. As principais tendências que vingaram por aqui nesse momento são descendentes do punk anglo-americano¹⁶ e foram rotuladas, a exemplo do exterior, com os nomes pós-punk e new wave. Esses termos compreendiam uma variedade – mais nas nuances comportamentais do que nas opções musicais – de “tribos” classificadas em sub-gêneros como dark, gótico etc. No Brasil, abrangeram uma maioria que assumiu uma postura pop – ou seja, que optou por uma música mais convencional e comercial – uma minoria que desejava fazer música de “vanguarda” (em São Paulo essa opção foi mais visível) e também

¹⁶ Na forma musical, o punk inglês – o mais influente no Brasil nesse período – pode ser visto como uma atualização (através, entre outras coisas, da recorrência a gêneros como o reggae e o ska, difundidos pelos imigrantes jamaicanos) do rock feito na Inglaterra em meados dos anos 60, que lidava, por sua vez, com o blues e o rhythm 'n' blues norte-americano (dominante em bandas como The Rolling Stones e John Mayall & The Bluesbreakers, da qual participou Eric Clapton) e com gêneros folclóricos ingleses, como as *drinking songs* (bastante evidentes nas canções de grupos como The Kinks e The Beatles). Já o punk norte-americano – o conjunto The Ramones é o mais conhecido – incorporou principalmente o rhythm 'n' blues e informações da música country.

grupos que cultivavam uma atitude rebelde, por vezes “niilista” (caso dos góticos e punks do “circuito underground paulistano”¹⁷). Mas o pós-punk e a new wave são vistos como derivativos do punk principalmente por seus adeptos – ainda que mais “comportados” e preocupados em fazer algumas experimentações formais e letras mais elaboradas – também enfatizarem uma nova “atitude despojada dos jovens”, agora sob uma aura de (pós) modernidade. É o que diz, por exemplo, a matéria escrita pelo então jornalista Júlio Barroso – um dos agitadores mais citados da nova “cena roqueira” que se instaurava no país e futuro líder da “pioneira” Gang 90 & as Absurdettes, que se tornaria relativamente conhecida em 1981 com a música “Perdidos na selva” (“Eu e minha gata rolando na relva/ Rolava de tudo/ Covil de piratas pirados/ Perdidos na selva”) – na revista *Veja* de 18 de fevereiro de 1981, sobre a explosão da new wave na Inglaterra e Estados Unidos e seus ecos ainda tímidos no Brasil:

Ousar é preciso: uma geração de roqueiros sacode a música internacional e decreta o início de uma nova onda.

O clima para as pessoas que se envolveram com a *new wave*, a mais recente explosão musical americana, é semelhante ao do início dos anos 60: existe no ar uma urgência de renovação, uma aposta política no inusitado, uma certeza de que nada será como antes. Assim como nos anos 60, a música popular é a porta-bandeira da mudança – o veículo que mais fundo penetra no cotidiano cultural das multidões. Mas o movimento que explode atualmente entre os jovens americanos e ingleses, batizado de *new wave* (nova onda), tem propostas bem diferentes das de vinte anos atrás. Nada de filosofias, como a *hippie*, e nem de sociedades separatistas ou fugas para o campo. A ordem é encarar a sociedade estabelecida e, utilizando os próprios meios que ela oferece, criar esquemas alternativos de vida.

Trabalhar de 9 às 6? Claro. Mas sem abandonar a centelha de inquietação da juventude. A *new wave* – como dizem os que nela estão envolvidos – é uma questão de ousar estilos. Hoje, além de ressuscitar o rock como manifestação cultural dos jovens, a *new wave* invade a moda, os costumes, o comportamento e o lazer da garotada americana e da Europa ocidental, ordenando tudo o que é alternativo e inesperado. [...] O movimento conquista

¹⁷ Edgard Scandurra, do Ira!, que como vimos tinha o estilo mod como principal influência, exemplifica uma das classificações de “pós-punk” da época ao expor recentemente suas então diferenças com parte do “circuito alternativo paulistano”: “Eu sempre quis ser o número um, falar de amor, ouvir rock dos anos 60, ter uma lambreta. Sempre fui meio romântico, e o pós-punk era um negócio frio, falar de amor era uma ofensa naquele circuito. [...] Num tempo em que o legal era andar com um alfinete na cara, me parecia que comprar um terninho com três botões num brechó e usar sapato bicolor combinando com a calça era tão agressivo quanto. Nossa música começou a mudar, se antes era afirmativa, com a certeza punk, então passou a mostrar um personagem inseguro, existencialista, que buscava a felicidade sem saber onde encontrar, que amava e não era correspondido, que não era totalmente livre mas se sentia bem com a sua turma – uma turma que não existe, na verdade. São seus amigos invisíveis” (EDGARD SCANDURRA *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 179).

espaços caros, como o La Luna, de Milão [...] e mesmo a Paulicéia Desvairada, de São Paulo. Nesses locais, misturam-se dança, música ao vivo, vídeo-arte e fliperamas, numa interminável orgia multimídia. Na *new wave*, enfim, não existem regras estilísticas ou formais: cada artista contribui com sua própria visão de modernidade. (BARROSO, *Veja* de 18 fevereiro de 1981)

Quem “primeiro” se fez valer desse discurso e irrompeu no cenário nacional foi um conjunto de jovens da Zona Sul carioca, de nítida influência teatral¹⁸, denominado Blitz¹⁹. A banda, descoberta no verão de 1982 após apresentações no recém-inaugurado Circo Voador – lócus de grande representação simbólica do “rock brasileiro” no período – atingiu enorme popularidade entre a “juventude” e instaurou polêmicas na crítica especializada, tanto por conseguir uma grande penetração na mídia quanto por utilizar uma linguagem coloquial inteiramente voltada para situações banais do “cotidiano dos jovens cariocas” – como as referências a botecos, namoros, “chopes e batatas fritas” –, combinando jogos cênicos, canto e fala (BLITZ, 1982)²⁰. Ao discorrer sobre o êxito da Blitz, o jornalista Ricardo Alexandre enfatiza os “oportunos” procedimentos artísticos utilizados pelo grupo:

“Você não soube me amar” trazia a novidade do canto falado da vanguarda paulistana²¹ mas sem a “erudição” de quem estudou música até rachar; trazia a novidade da narrativa bizarra da Gang 90 já assimilada pelo grande público e infinitamente mais pop, quase infantilizada; trazia a economia do punk, construída pelos virtuosos Lobão e Antônio Pedro, uma letra que era puro discurso de rua, a tolice sobre um passeio de casal que se transformou em dialeto corrente em todo o país. “Ok, você venceu, batata frita”, “Eu tava nervoso” e “Nada, nada, nada” foram adaptadas ao linguajar jovem. “Eu preferia que você estivesse nua” era a frase que ficava na cabeça. E um refrão poderosíssimo, como não se via desde, quem sabe, as maiores pepitas da Jovem Guarda. (ALEXANDRE, 2002, p. 89)

¹⁸ Diversos participantes da Blitz tiveram contato com o teatro. Evandro Mesquita era egresso da trupe Asdrúbal Trouxe o Trombone, que se destacou no final dos anos 70 ao fazer um teatro de esquetes pautado por humor e improvisação, de linguagem – recheada de gírias – coadunada com a principal temática que exploravam, o dia a dia dos grupos de jovens da Zona Sul carioca. Além de ter o Asdrúbal como fonte de inspiração, a Blitz também costumava se apresentar com outro grupo de teatro, os Banduendes por Acaso Estrelados.

¹⁹ O nome do conjunto foi sugestão de Lobão – uma referência aos contratemplos que os músicos tinham com a polícia –, que largou a banda (era o baterista) quando esta começava a chamar a atenção da mídia, pois se considerava sem o devido espaço criativo. Ainda em 1982, Lobão lançou *Cena de cinema* (contendo diversas parcerias com o poeta “marginal” Bernardo Vilhena), álbum que o projetou no novo “cenário roqueiro” ao ser tocado na íntegra pela Fluminense FM.

²⁰ O poeta “marginal” Chacal participou da composição de algumas letras do conjunto.

Evandro Mesquita, figura proeminente da banda, dá a sua versão:

Era um discurso direto, nada a ver com a poética universitária tão comum na época. Um humor brasileiríssimo, de Noel Rosa, Stanislaw Ponte-Preta, algo verdadeiramente carioca. A gente era vento-no-coqueiro, era do sol. 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 Saquarema. A Blitz arrombou a porta para a linguagem de cultura contemporânea que existe até hoje no Brasil. (EVANDRO MESQUITA *apud* ALEXANDRE, 2002, pp. 88-89)

Pode-se dizer, a partir de relatos de críticos e dos próprios músicos em questão, que o triunfo da Blitz ajudou a abrir as portas para a eclosão do “rock brasileiro dos anos 80”, tanto por estimular artistas e consumidores de música a se aventurarem no universo roqueiro, quanto por tornar as gravadoras receptivas a esse gênero musical. Na esteira da Blitz revelaram-se conjuntos formados no Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília e Rio Grande do Sul.

O “rock carioca”, o primeiro a ter grande acesso às gravadoras, instaladas no Rio de Janeiro, logo recebeu da imprensa paulista a alcunha de “rock de bermudas”,²² por ter um pretenso descompromisso com assuntos mais “sérios” – a seriedade exigida pela maior parte destes nativos roqueiros era qualificada, neste momento, em uma atitude mais inconformista ou de rebeldia anárquica –, e optar, de modo geral, por uma música “comercial”, de apelo pop, caracterizada pela irreverência suave e pela exaltação da “juventude carioca da Zona Sul”. A expressão assumia uma conotação pejorativa principalmente quando empregada com a intenção de qualificar o trabalho de uma banda de “armação”, ou seja, algo destituído de “atitude”, *mise-en-scène* com vistas somente a alcançar o sucesso. Foram abarcados por esse rótulo – embora, é claro, nenhuma dessas bandas reconheçam esse enquadramento, e algumas tenham posteriormente fugido desse estigma – os grupos Kid Abelha & Os Abóboras

²¹ Arrigo Barnabé, Itamar Assunção e o grupo Rumo de Luiz Tatit são alguns dos artistas identificados com essa vertente, que tinha notórias preocupações formais e um público reduzido – basicamente intelectuais e formadores de opinião.

²² Há quem diga que a expressão é de autoria do baiano Marcelo Nova, líder da banda Camisa de Vênus e um dos críticos do rock carioca. Em entrevista recente, ele expôs suas divergências (de cunho moral): “Eu estava visivelmente mal-humorado com a apatia carioca e sua pretensa esperteza, sua falsa noção de que aquilo era centro de alguma coisa, farto da praia, do bronzeado, do corpo malhadinho e de todos esses valores tolos” (MARCELO NOVA *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 272).

Selvagens²³, Blitz, João Penca e seus Miquinhos Amestrados, Paralamas do Sucesso e Barão Vermelho, e os músicos Lobão, Ritchie, Lulu Santos e Leo Jaime.

São Paulo teve uma “cena” – articulada em torno do circuito das danceterias, onde diversas bandas iniciantes se apresentavam em um mesmo dia – de inclinações “vanguardistas”, new wave e punk, com grande parte dos roqueiros (muitos deles críticos de música) antenados com as novas tendências européias e americanas. Destacaram-se para o grande público os conjuntos Titãs – banda eclética, programaticamente camaleônica, que merecerá uma análise mais detalhada, entre outros motivos, por assumir em sua trajetória influências vanguardistas, tropicalistas, punk, new wave, reggae e funk –, RPM – de balização sonora e cênica no novo pop inglês, mas também com arranjos que lembram o rock progressivo –, Ultraje a Rigor – que tanto por fazer um rock revisionista dos anos sessenta quanto por criar letras de intenso bom humor lembrava mais (fora o sotaque) uma banda carioca –, e Ira! – de ascendências punk e mod ressaltadas nas letras e no vestuário.

O “rock de Brasília” – cujos integrantes, observava a imprensa, pertenciam às classes de maior poder aquisitivo – adentrou no mapa um pouco depois, e logo ficou conhecido como um “rock politizado”, de temáticas sociais com nítida influência punk e estilos, salve exceções, marcados pelo pós-punk. Legião Urbana, Capital Inicial e Plebe Rude foram as formações mais representativas.

Em Porto Alegre predominaram grupos mais próximos estilisticamente do punk e do hardcore, exemplo dos Replicantes e do De Falla. O conjunto Nenhum de Nós – que apesar de transitar entre os punks tinha uma proposta musical mais “sofisticada” que a de seus pares,

²³ O grupo Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens foi um dos principais alvos dessas críticas ao fazer sucesso com músicas como “Pintura íntima”, “Fixação” e “Como eu quero” (KID ABELHA & OS ABÓBORAS SELVAGENS, 1984). George Israel, saxofonista da banda, tenta explicar essa implicância: “Quando aparecemos, tinha um tipo de acusação da música ser descartável ou de um verão. As pessoas não conseguiam aceitar que existisse banda que fizesse o tipo de música que fazemos, pop. Precisava ter atitude, cara feia, acho que tinha essa referência, e nós não. Então talvez o que incomodasse é que realmente fazíamos música com consistência. Começamos a fazer música pop numa época em que neguinho torcia o nariz dentro do meio. É

além de flertar também com a música regional gaúcha – alcançou sucesso efêmero em todo o país com as músicas “Camila, Camila” (NENHUM DE NÓS, 1987) e “O astronauta de mármore” (versão de “Starman”, do roqueiro inglês David Bowie) (NENHUM DE NÓS, 1989). A única “banda gaúcha” que sobressaiu em termos nacionais pautou-se, a partir do segundo LP, por um som influenciado pelo rock progressivo dos anos 70, Jovem Guarda e MPB – os Engenheiros do Hawaii.

De Salvador despontou apenas o Camisa de Vênus, conjunto de inspiração punk em suas letras anárquicas e iconoclastas e de sonoridade rock 'n' roll clássico da virada dos anos 60 para os 70.

Rio de Janeiro e São Paulo foram, sem dúvida, o centro do “painel roqueiro” que se instaurou no país: as bandas de outros estados, antes de assinarem com qualquer gravadora, tiveram de peregrinar pelas danceterias paulistanas e/ou casas de shows cariocas (Circo Voador, Noites Cariocas etc.), além de enviar fitas demo para rádios desses estados, como a Fluminense FM. Muitos dos “principais discos” foram gravados no estúdio Nas Nuvens²⁴, no Rio de Janeiro, sob a batuta dos produtores Liminha e Pena Schmidt, que ofereciam equipamentos modernos e larga experiência em gravação (Liminha, por exemplo, era multi-instrumentista e exímio baixista – tocou com os Mutantes desde sua fase áurea – e estava sempre atualizado com o pop internacional), influenciando decisivamente no som de muitos artistas (Titãs, Ultraje a Rigor, Lulu Santos etc.).

Os relatos sobre os primeiros tempos do “rock nacional dos anos 80” enfatizam muito mais um sentimento de fraternidade entre os conjuntos do que as recorrentes desavenças e competições entre eles, o que se apóia na propalada existência de um clima “amadorístico” e

engraçado, ser pop e, ao mesmo tempo, quase *underground*. Não somos armação. Fazíamos o som que estávamos a fim e isso acho que incomodava (risos)” (GEORGE ISRAEL *apud* BRYAN, 2004, p. 224).

²⁴ O Nas Nuvens, localizado no Jardim Botânico, foi criado em 1984 em sociedade por Gilberto Gil, André Midani, Ricardo Garcia, Vitor Farias e Liminha. Dos “principais discos” gravados por lá podemos citar como exemplo: *Nós vamos invadir sua praia* (1985), do Ultraje a Rigor; *Selvagem?* (1986), dos Paralamas do Sucesso; e *Cabeça dinossauro* (1986), dos Titãs.

cooperativo herdeiro do mote *do-it-yourself*. Segundo esse discurso, nesse momento existia realmente uma “cena roqueira” instituída, pois os músicos se revezariam nas condições de “artista” e “público” nas diversas apresentações que marcavam tanto uma noitada no Circo Voador como nas danceterias paulistanas, ocorrendo constante convívio, trocas de idéias e de aparelhagens, com alguns participando simultaneamente de várias bandas. Contariam também com estações de rádio de caráter experimental, dispostas a veicular diversos grupos novos. Vejamos dois depoimentos recentes – de Herbert Vianna, dos Paralamas do Sucesso, e Roger, do Ultraje a Rigor – relativos ao “clima roqueiro” que teria imperado:

Nessa época, tivemos nosso pequeno sabor de contracultura. [...] Quando a coisa começou a explodir no Rio de Janeiro, todo mundo ia para a Lapa, para o Circo Voador, para ver o novo. Era uma comunidade, às vezes assistindo a seis ou sete bandas na mesma noite. Você não estava preocupado com o show da Simone. Você queria era ver os Rapazes da Vida Fácil, o Alinaskyna, descobrir o que neguinho estava tocando, qual era a informação, quais as influências. Como pano de fundo disso tudo, havia a Fluminense. A gente costumava ligar pro pessoal do Kid Abelha para comemorar que havíamos tocado num bloco com Elvis Costello e Men at Work – “Uau, beleza, as pessoas vão me ver com coerência” (HERBERT VIANNA *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 110).

As pessoas saíam para ir à danceteria. 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 de sair na qualidade de fã, era uma relação sem compromisso. Ficava lá curtindo, dançando, namorando, bebendo, e ainda vinha uma banda e tocava. Não se gastava com divulgação: as danceterias se autodivulgavam (ROGER *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 183).

Boa parte dos primeiros trabalhos lançados no início dessa exploração mercadológica deixaria notar esse pé no diletantismo, o que vemos neste relato do jornalista Arthur Dapieve sobre a produção do primeiro disco do Barão Vermelho:

Desacostumada à decupação sonora dos estúdios, a banda teve de gravar primeiro as bases para só então Cazuzza botar os vocais nas faixas. Este, muito doido, teve sérios problemas com os andamentos, ora entrava muito lento, ora muito rápido. [...] O disco de Cazuzza, Frejat, Maurício, Dé e Guto era mal gravado à beça, mas tinha qualidades aos montes. A maior: espontaneidade. Num gênero tão vulnerável ao *poseurismo* quanto o rock, “Barão Vermelho” é comovente. São cinco jovens aproximando sua música de seus companheiros de faixa etária

(DAPIEVE, 2000, pp. 67-68).

Esse “clima amadorístico”, aliado ao uso de uma “linguagem coloquial” e de um idioma musical “simples”, teria logo encontrado grande respaldo junto ao público, como era a intenção da maioria dos roqueiros que estavam ascendendo. As platéias teriam passado a adotar um comportamento mais “corporal” e menos “cerebral” nos shows, dialogando mais com os artistas, e estabelecendo uma articulação entre arte e vida semelhante à exposta por Clifford Geertz (2001), em “A arte como um sistema cultural”. Geertz afirma que a arte está – em qualquer sociedade – profundamente vinculada a outros aspectos da cultura. Critica o postulado da autonomia da arte, o qual, segundo ele, só poderia ter sido desenvolvido na moderna sociedade ocidental. Argumenta que a arte não é funcional, tampouco uma representação de uma essência a priori – visões sedimentadas em certas tradições antropológicas. Para fundamentar seu raciocínio, cita a poesia islâmica (que observou em sua pesquisa de campo no Marrocos e adjacências) como um tipo de arte que dialoga com todos os planos da cultura, pois os componentes agonísticos presentes na relação desses poetas com seus “espectadores” auxiliariam tangivelmente na construção do “mundo”: ou seja, ao invés de a poesia islâmica representar a cultura, ela é considerada um dos elementos constitutivos dela. Geertz enfatiza a importância metodológica da análise da poesia islâmica em seus aspectos performáticos, literários e ritualísticos a partir da interação dos poetas com o público, o que é bom para pensar os shows de rock. As apresentações do Camisa de Vênus, por exemplo, ficaram famosas pela interação artista/público. Em shows da banda, na Salvador de 1982, teria surgido – por iniciativa da platéia – o ainda hoje notório coro “bota pra foder”, reverberado em outros diversos shows e estádios de futebol do país. O disco ao vivo *Viva* (1986) capta outros momentos dessa comunicação. Na música “Sílvia” a personagem-título

ganha do público o coro de “piranha” sempre que seu nome é pronunciado. Marcelo Nova, figura de destaque da banda, cita mais um exemplo pinçado desse registro da banda ao vivo:

Durante “O adventista”, a platéia mudou o refrão [“Não vai haver amor/ Neste mundo nunca mais”], espontaneamente, para “Não vai haver amor/ Nesta porra nunca mais”. [...] Quando eu ouvi aquilo pela terceira ou quarta vez, me joguei no chão e comecei a rezar o pai-nosso, de uma forma totalmente espontânea. Nunca mais conseguimos tocar essa música de forma tão intensa e dramática quanto a que ficou registrada. Todas as vezes que eu ouço aquilo, ainda me emociono. (MARCELO NOVA *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 272; o grifo é meu)

O produtor Pena Schmidt, importante personagem nessa “cena roqueira”, conta a sua versão sobre essa pretensa mudança na relação entre os músicos e suas platéias:

Era uma multidão adolescente, entre dezesseis e vinte anos. [...] Absolutamente alucinada, livre, os meninos sem camisa, as meninas dançando, uma turba selvagem, suando, num show de música. Algo que passou a ser normal, mas não era até então. Na década de 70 [como vimos, a era do rock progressivo], os músicos ficavam ensandecidos, mas a platéia estava chapada, passiva, *recebendo* informação. Não tinha participação, não tinha opinião própria. De repente, o público começou a ter uma voz, seu comportamento dizia por ele: “Eu também acredito no que você está dizendo no palco” (PENA SCHMIDT *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 91-92).

Mas os shows também comportavam um “conflito” latente, muitas vezes manifesto na relação entre banda e público, quando algumas expectativas não eram satisfeitas. Como exemplo, podemos citar uma apresentação do Legião Urbana em Brasília, na turnê de *Que país é este 1978/1987*: entre outros incidentes, os músicos foram alvo de objetos atirados pela platéia e Renato Russo foi agredido por um dos espectadores. Também aconteciam, às vezes, atritos entre diferentes segmentos do público, por exemplo entre “tribos” distintas de roqueiros. Por fim, também são assinalados ruídos, ainda que indiretos, entre espectadores e organizadores: em um show dos Titãs da turnê de *Cabeça dinossauro* (1986), no Rio de Janeiro, o teatro Carlos Gomes, no qual a banda se apresentava, teve suas poltronas destruídas pela platéia em “êxtase” (a banda foi impedida de fazer outras apresentações neste teatro) – o

que é citado, por outro lado, como prova do triunfo que o conjunto paulistano havia finalmente alcançado no Rio de Janeiro.

O ensaio de Geertz mencionado anteriormente também é frutífero para ilustrar a postura ética e estética dos roqueiros na fase de eclosão do “rock brasileiro nos anos 80”, quando rejeitam, em sua maioria, todo tipo de apuro formal e criticam uma pretensa distância de artistas de seu tempo (representados tanto na vertente de rock progressivo praticado no exterior quanto na MPB de então) com relação ao público, em busca de uma aproximação com as pessoas de sua “geração”. Para isso, adotam recursos estilísticos propositalmente pobres e tentam utilizar uma temática “direta”, facilmente compreensível, voltada para as expectativas dos “jovens”. Foram recorrentes nessa época declarações para a imprensa em que se afirmava a busca por uma arte relacionada à vivência cotidiana – tanto de artistas que adotavam tons inconformistas como dos que operavam com registros jocosos ou iconoclásticos; pelos que queriam veicular algum tipo de mensagem política ou apenas de teor comportamental.

1.4 Roqueiros vs. MPB

O essencial não é saber se a gente tem ou não razão. Não tem importância nenhuma... O que é preciso é fazer com que as pessoas não se metam com a gente... O resto é asneira.

L. F. CÉLINE, *Morte a crédito*, 1982, p.193

Depois eu posso ser parceiro do Caetano, quando eu estiver octogenário. Por enquanto, tem que ser porrada. “Carmem Miranda?” Não. “Viva a banda?” O caralho. “Linhagem”? Vá tomar no cu. Vá para Santo Amaro da Purificação olhar para seu umbigo. Tem de ter uma certa arrogância, saudável. Ouve meu disco, cara. É preciso movimentar, o movimento é fruto do atrito.

LOBÃO *apud* ALEXANDRE, 2002, p.181

Não vou, porque não [paródia do estribilho “eu vou, por que não?”], da música “Alegria, alegria” (VELOSO, 1968)/ Não vou, porque não/ Não vou, porque não/ Não!/ Me disseram que sem lenço era grande solução/ Joguei

fora os documentos e acordei num camburão /[...] / Já peguei no pé do Gil/
Eu quero que o Caetano... / [verso excluído da gravação] / O Gismonti é um
chato / Tô cansado de saber / E o Chico era um velho / Antes mesmo de
nascer / [...] / O samba me dá asma / Bossa nova é de foder / Prefiro tocar
bronha / E punkar até morrer.

REPLICANTES, “Porque não” in *O futuro é vórtex*, 1986

Embora as bandas com notadas influências do “rock progressivo”, Engenheiros do Hawaii²⁵ e RPM²⁶, tenham sido malhadas por grande número de roqueiros e jornalistas – não somente por este motivo, como veremos nos demais capítulos –, o principal alvo de ataque no início da “cena” que se instaurou, como já pôde ser apreendido em alguns depoimentos acima, foi a MPB, e não o rock progressivo. Aliás, notamos também sinais emepibistas nas trajetórias tanto de Engenheiros do Hawaii (nos constantes jogos de palavras – aliteraões, aforismas – e na preocupação métrica do letrista Humberto Gessinger; nos arranjos por vezes esmerados) quanto na do RPM (gravaram “London, London”, de Caetano Veloso, “Flores astrais”, *hit* dos Secos & Molhados nos anos 70, e tiveram shows dirigidos por Ney Matogrosso) (RPM, 1986), o que pode ter contribuído para a demonização desses grupos no universo roqueiro²⁷. Assim, se no começo deste horizonte roqueiro os estilos adotados foram variados, derivando do punk rock, de tendências new wave, do reggae, do ska e do blues, valorizava-se, de modo geral, uma predisposição comum: o afastamento das informações da MPB.

²⁵ Influência notada a partir do segundo disco, *A revolta dos dândis* (1987), marcado pela saída do baixista Marcelo Pitz – antenado com a new wave e o reggae – e a entrada do guitarrista Augusto Licks, afeito aos solos característicos do hard rock progressivo. Humberto Gessinger passou da guitarra para o baixo, continuando nos vocais.

²⁶ Ambas as bandas obtiveram, aliás, enormes vendagens: a marca que o RPM atingiu com *Rádio pirata ao vivo* (1986), – 2.200.000 cópias (DAPIEVE, 2000) – nunca foi igualada no mercado fonográfico brasileiro. Embora esses grupos não sejam classificados como “rock progressivo”, o sucesso deles e de bandas estrangeiras associadas a esse estilo – Gênesis, Yes e Pink Floyd, por exemplo – contradiz os discursos nativos apresentados aqui, proferidos por roqueiros e críticos, de que o “rock progressivo não venderia por ser muito hermético”.

²⁷ Um das críticas correntes na época aos emepibistas e roqueiros progressivos era a postura de “estrelas” que assumiriam em relação ao público. O baterista do Engenheiros, Carlos Maltz, rechaçou este tipo de atitude em entrevista ao *Jornal do Brasil* de 16 de julho de 1988, ao afirmar um lema próprio do *do-it-yourself*: “Se criarem um pedestal pra gente, a gente chuta o pedestal” (CARLOS MALTZ *apud* DAPIEVE, 2000, p. 146).

Vimos acima que, na sua gênese, “MPB” é um conceito criado pelos músicos populares dos anos 60 de extração universitária, de classe média e profundamente envolvidos com o projeto nacional-popular. Dos anos 60 até os dias atuais, porém, a percepção deste construto passa por mudanças. Émile Durkheim e Marcel Mauss (1987) já apontavam o caráter impuro das categorias sociais (as denominações MPB e “rock brasileiro dos anos 80” podem ser tratadas como tais) ao enfatizarem que elas são criadas, transformadas e abandonadas historicamente a partir das relações cotidianas presentes na vida social, pois seriam expressões delas. Sigo, portanto, a ótica desses autores sobre o caráter ambíguo e móvel das categorias ao contextualizá-las com vistas a apreender o sentido que assumem em diferentes épocas e em distintos grupos sociais.

Quando o rock desabrocha no país em meados dos anos 80, um sentimento recorrente (conforme observado no discurso de críticos do período e mesmo em entrevistas com as personalidades roqueiras) era o de que a MPB estava “estagnada”, “anódina”, somente “diluindo velhas fórmulas”, tornando-se “conformista” em termos estéticos e comportamentais. Seus mais notórios representantes – incluindo agora os tropicalistas e diversos outros artistas – eram vistos como pessoas deslocadas do “mundo real”, tanto pelas temáticas que abordavam então (ecologia, misticismo, etc.) quanto por assumirem uma postura de “estrelas” frente ao público, mídia e gravadora. A jornalista Ana Maria Bahiana, na revista *Som Três* de janeiro de 1982, quis captar este sentimento ao “traduzir” o ponto de vista dos componentes da banda Acidente:

Olha, foda-se a MPB, nós gostamos mesmo é de rock 'n' roll, nós só ouvimos rock 'n' roll a vida toda, então é isso que nós sabemos e queremos fazer (...) a gente tá é puto da vida com o jeito que as coisas estão, com a hipocrisia, com a safadeza, com as empulhações e tá é louco para falar uma porrada de coisas a respeito, desse modo aí que a gente gosta (ANA MARIA BAHIANA *apud* DAPIEVE, 2000, p. 28).

As análises “nativas” dos críticos Arthur Dapieve e Ricardo Alexandre caminham no mesmo sentido:

Tal como o rock lá fora, a MPB se aburguesara, autocomplacente e autofágica – estéril. Sustentar esse gênero hipertrofiado saía caro para as gravadoras – mas isso elas só iriam perceber quando lhes fosse esfregado na cara. O disco do tronco principal da MPB tinha um intérprete caro, que cantava um repertório caro (em direitos autorais) sustentado por músicos e produtores caros, sem falar em eventuais participações especiais ou gravações no exterior. E, apesar de todo esse aparato, nem vendia muito. Trinta ou quarenta mil cópias eram comemoradas efusivamente (DAPIEVE, 2000, p. 23).

O *establishment* era representado, com gosto, pelos mesmos agitadores que fundaram o tropicalismo em 1967. Depois deles (ou por causa deles), a impressão, na boca da década de 80, era de que toda renovação surgida e saudada nos dez anos anteriores já se encontrava enfraquecida e anulada. [...] Simone se tornara o símbolo máximo do abismo entre a música brasileira e os anseios populares, com seu sucesso radiofônico “Cordilheira” (“Eu quero ter a sensação das cordilheiras/ Desabando sobre as flores inocentes e rasteiras”) [SIMONE 1979] (ALEXANDRE, 2002, p. 15, o trecho entre colchetes é meu).

Em um de seus diversos manifestos da época, Clemente, líder dos Inocentes – respeitada formação paulistana, uma das únicas que se auto-intitulava punk a furar de algum modo a barreira do “*underground*” e ter acesso a um público um pouco mais diversificado – ataca a MPB e polui alguns de seus ícones:

Manifesto punk: fora com o mofo da MPB! Fim da idéia de falsa liberdade!

Nós, os punks, estamos movimentando a periferia – que foi traída e esquecida pelo estrelismo dos astros da MPB. [...] Nossos astros da MPB estão cada vez mais velhos e cansados, e os novos astros que surgem apenas repetem tudo o que já foi feito, tornando a música popular uma música massificante e chata. [...] Relatamos a verdade sem disfarces, não queremos enganar ninguém. Procuramos algo que a MPB já não tem mais e que ficou perdido nos antigos festivais da Record e que nunca mais poderá ser revivido por nenhuma produção da Rede Globo de Televisão. Nós estamos aqui para revolucionar a música popular brasileira, para dizer a verdade sem disfarces (e não tornar bela a imunda realidade): para pintar de negro a asa branca, atrasar o trem das onze, pisar nas flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer (CLEMENTE *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 60).

Além disso, a geração que estava despertando no fim da ditadura militar buscava romper com a visão nacionalista de construção de identidade dominante entre os cancionistas

dos anos sessenta. O depoimento de Dinho Ouro Preto, do Capital Inicial, expõe este estado de espírito:

Leio Ariano Suassuna e José Ramos Tinhorão e noto um consenso de que é preciso ser folclórico para ter algum valor e fazer parte da história da cultura brasileira [...] Querer uma cultura genuinamente brasileira [...] é como procurar o Santo Graal. Afinal, os movimentos de massa no país funcionam se alternando entre o nacionalismo e o cosmopolitismo. Depois da Bossa Nova, veio a Jovem Guarda, a Tropicália, o rock brasileiro... É algo tão antigo que já está arraigado na nossa tradição. Não dá para falar na cultura do país sem os parnasianos ou a Jovem Guarda. É legítimo, porque há uma parte do Brasil que é totalmente urbana e europeizada e que não é uma abstração. Tenho mais elos com imigrantes europeus do que com nossas raízes folclóricas. (DINHO OURO PRETO *apud* ALEXANDRE, 2002, pp. 241-242)

Arnaldo Antunes, dos Titãs, discorre sobre o mesmo assunto – em tom de desabafo contra segmentos da crítica – em matéria publicada na *Folha de São Paulo* de 24 de junho de 1984:

Há tempos que os srs. J.R. Tinhorão e Maurício Kubrusly vêm representando o papel de repressores do rock nacional, em nome de uma cultura de raízes brasileiras – idéia ridicularizada já há 50 anos por Oswald de Andrade [...]. A completa ignorância sobre o assunto, mascarada por uma consciência crítica esquerdizante, fez com que a canalhice não soltasse só asneiras, mas também acusações graves (ARNALDO ANTUNES *apud* BRYAN, 2004, pp. 224-225).

Janice Caiafa, em sua etnografia sobre o “movimento punk” no Rio de Janeiro, transcreve um depoimento bastante elucidativo: “Não existe nada puramente brasileiro, o samba tem raízes africanas. O sistema é puramente nacional e não deixa de foder todo mundo” (CAIAFA, 1985:47). João Freire Filho (2003) mostra como no meio roqueiro a categoria “autenticidade”²⁸ costuma ter um uso semântico equivalente à “atitude” descrita acima (esse argumento será desenvolvido com mais rigor nos próximos capítulos), construída com base na alteridade:

Obviamente, o rock anglo americano não se converte [...] numa música “autêntica”, local. Ele permanece uma música “estrangeira”, tornando-se, no entanto, parte da memória coletiva de uma geração, de um “novo” (moderno, contemporâneo, jovem, freqüentemente crítico-oposicionista) senso de identidade distinto do das gerações mais antigas, tradicionalistas e conservadoras (Freire Filho, 2003, p. 322).

O argumento de que o “rock dos anos 80” teria se afirmado em oposição ao que era identificado como MPB também é ressaltado quando se explica o fracasso de alguns grupos de rock predecessores ao “fenômeno roqueiro oitentista”. Esses grupos são acusados de fazer uma diluição da MPB utilizando-se de signos do rock. André Midani, produtor de grande importância no cenário musical brasileiro desde a tropicália, um dos que mais exploraram o surgimento do rock dos anos 80, avaliza este discurso:

Durante toda a década de 70, essa frente MPB-Tropicália foi dominadora, por conta de sua importância. [...] Ela asfixiou o surgimento de artistas mais jovens, por muitos e muitos anos. Com o passar dos anos [...] deixaram de representar algo novo. Então, esse *mainstream* começou a baixar, e os novos não conseguiam subir – foi um grande período de entressafra. [...] Tanto a Cor do Som quanto o 14 Bis eram grupos de músicos fantásticos, mas eram o rabo de uma geração, e não a vanguarda de outra. Isso fez uma diferença fundamental. Claro que prenunciavam uma nova atitude, que veio a se esclarecer com o rock brasileiro – mas o rock brasileiro se prenunciava havia muitos anos, desde a própria tropicália. Estávamos buscando agora o surgimento de uma nova geração, mesmo. O 14 Bis e a Cor do Som apenas trabalhavam, roqueiramente, em cima de coisas já estabelecidas. (ANDRÉ MIDANI *apud* ALEXANDRE, 2002, pp. 31-32)

Portanto, na ocasião da “explosão do rock nacional nos anos 80”, operou-se um esquecimento, no sentido qualificado por Harald Weinreich (2001), de negar uma série de noções que estavam relacionadas com o construto MPB. O autor lida com a idéia de que o esquecimento é seletivo, ou seja, não é um processo natural, mas altamente regrado a partir de uma configuração de relações em um sistema de trocas, sejam elas totais ou fragmentadas. A não incorporação de elementos oriundos da MPB que caracteriza o início da afirmação do “rock brasileiro dos anos 80” pode ser pensada, pois, como um esquecimento proposital do

²⁸ A categoria “autenticidade” foi utilizada pelos movimentos românticos e modernistas como uma reação a certos males identificados na modernidade, principalmente a perda dos valores ditos “tradicionais” e “comunitários”.

que estava sendo feito até então. Renato Russo é um exemplo paradigmático: no processo de formação da Legião Urbana excluiu o guitarrista Eduardo Paraná do conjunto argumentando que ele tocava bem demais e solava em excesso, não se adequando à postura estético-comportamental que o restante da banda adotava – um posicionamento distante tanto do rock progressivo quanto da MPB. Russo declarou ao crítico Arthur Dapieve sobre o início daquela cena roqueira: “Era um corte proposital em relação à MPB, era a valorização da juventude nos anos 80” (RENATO RUSSO *apud* DAPIEVE, 2000, contracapa). Em texto escrito no ano de 1983 para um jornal de Brasília, Renato esclarece de que forma pensava esse corte com a MPB ao construir letras de música:

Realmente não precisamos entrar nessa de masturbação intelectual, vocabulário hermético e citações de autores desconhecidos para provar qualquer coisa sobre nosso país. Isto é insegurança de uma geração mais velha, frustrada, porque não teve permissão para abrir a boca. Não precisamos disto. [...] Por que não falar o que você sente, sem gramática correta, sem preocupações políticas? (RENATO RUSSO *apud* BRYAN, 2004, p.138).

Diversos roqueiros deram depoimentos semelhantes. Herbert Vianna, dos Paralamas do Sucesso, relata:

Havia uma intenção de contrapor a uma música que não falasse das coisas da rua [...] Agora, você podia tocar três acordes e se comunicar. Podia também não ser poeta e escrever coisas rápidas e simples sobre o que estava acontecendo – e isso foi fogo no palheiro mesmo. Pegamos a música brasileira no contrapé (HERBERT VIANNA *apud* ALEXANDRE, 2002, p.126).

Outro exemplo: Marcelo Nova, “líder” da banda Camisa de Vênus, assumiu no início da carreira um discurso de enfrentamento dirigido aos segmentos ligados à MPB. Fazia reverência apenas a alguns músicos “malditos” – roqueiros ou que adotaram o rock nas décadas de 60 e 70 – que tinham uma visão crítica dos rumos da MPB do período, como Raul Seixas (de quem gravou diversas canções e com quem fez parceria no disco *A panela do*

diabo, em 1989), Jards Macalé (gravou “Gotham City” e “Farinha do desprezo”, músicas da fase roqueira do compositor carioca) e Walter Franco (de quem gravou “Canalha”) (CAMISA DE VÊNUS, 1984, 1987). Marcelo dava declarações do tipo:

Esse negócio de adoração, de idolatria, não é a minha praia. Outro dia, chegou um fã e, sem mais nem menos, simplesmente se jogou aos meus pés. Depois do susto, eu disse: “Sai pra lá, meu filho, eu sou baiano mas não sou o Caetano” (retirado do site oficial do artista, cons. 19/05/05).

Não conseguia me identificar com o mar, o barquinho, o arco-íris e outras imagens paradisíacas da música baiana. [...] Jogava bola no paralelepípedo. Detestava o calor, tive uma desidratação horrível em 1980. Odiava a celebração, não cantava parabéns nem no meu aniversário. Meus amigos negros não tinham dentes, não tinham onde defecar. Não via essa magia cantada em verso e prosa (MARCELO NOVA *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 66).

Ele polemizou com os principais meios de comunicação da Bahia ao assumir uma atitude punk iconoclasta direcionada contra os defensores de uma visão emepibista, o que é evidenciado na música “Passamos por isto” (CAMISA DE VÊNUS, 1983) (que termina, em tom de paródia, com um solo canhestro do tradicional choro “Brasileirinho”, seguido de risadas), do primeiro álbum de sua banda, *Camisa de Vênus* (1983):

O ambiente é tão sério
Não há lugar para ação
“Vê se conserva suas raízes”, eles disseram
“Camisa de Vênus é alienação”

“Vocês vão obedecer”, eles disseram
“Vocês vão entender”, eles disseram
“Vocês vão aprender, a curtir MPB!”

E me falaram dos perigos
Que eu encontraria aqui
Enquanto os mestres do bom gosto
Botavam samba pra eu ouvir

“Vocês vão obedecer”
“Vocês vão entender”
“Vocês vão aprender, a curtir MPB!”

[solo]

Eles têm medo do que não entendem
Eles gritaram: “Isto não é música, é barulho
Vocês não vão a lugar nenhum com isso.”
Hmhmhmhm, seus otários! Nós atropelamos vocês!
Nós passamos por isso

Quiseram mudar nosso nome
Deixar tudo arrumadinho
Nos deram até a liberdade
De tocar Brasileirinho

“Vocês vão obedecer”
“Vocês vão entender”
“Vocês vão aprender, a curtir MPB!”
Vá curtir MPB, e vá curtir MPB
e vá curtir MPB. VÁ CURTIR!

2 A APROXIMAÇÃO DOS ROQUEIROS COM A MPB A PARTIR DA PROBLEMATIZAÇÃO DA IDÉIA NATIVA DE “CENA ROQUEIRA”

2.1 Panorama

Quem se resigna ao BRock [termo para a cena roqueira brasileira dos anos 80, difundido pelos críticos Arthur Dapieve e Jamari França] não pode ter nenhum destino mais ambicioso do que esse. [...] Isso cria um subgrupo. Eu sou top de linha. Ou somos top de linha, ou não somos nada. Se for para rotular, que seja MPB, que abrange o que há de relevante, que representa o país em sua história perante si e perante o mundo.

LOBÃO *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 117

A estética do rock acabou, o negócio é MPB. Funcionários do rock são caras ultrapassados que estão tendo espaço exagerado na mídia, como Pink Floyd, Iggy Pop e George Harrison.

LULU SANTOS *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 328

O sonho acabou! Com isso quero dizer que toda essa euforia de “poder jovem” – o mito da “nova geração”, enfim, se foi.

JOHN LENNON *apud* MUGGIATI, 1973, p. 72

No primeiro capítulo, vimos que a “estética roqueira” que se desenvolve no Brasil nos anos 1980 restringe-se inicialmente, salvo poucas exceções, a um número limitado de recursos musicais (guitarra, baixo elétrico, bateria, por vezes teclados, canto gritado ou falado coloquialmente); harmonias e melodias simples, derivadas de informações que remontam às bases do rock, ou seja, a música “branca” dos gêneros folclóricos ingleses e do country norte-americano e a “negra” do blues (profano, introspectivo, triste e de andamento lento) e do gospel (sagrado, comunitário, alegre e de andamento rápido; a principal fonte do rhythm ’n’ blues). As letras, de modo geral, são de comunicação fácil e identificadas com o universo adolescente e pós-adolescente. Primam por uma ausência de posicionamento político-ideológico ou – o que é mais enfatizado – por uma rebeldia anárquica e transgressora nos planos político e comportamental. Já o construto MPB foi associado nos anos 60 a elementos

musicais considerados “autenticamente” nacionais (violão acústico, percussão afro-brasileira, ritmos tradicionais, como o samba e o baião); harmonia e melodia complexas; influência da bossa nova e da tradição erudita modernista; letras mais densas, que remetem para temas adultos e com frequência abordam “questões nacionais”; e uma tendência político-ideológica de caráter socialista ou social-democrata. Nos anos 80, MPB designava também um grande número de artistas de procedimentos díspares, desde sambistas anteriores ao surgimento da sigla, como Noel Rosa e Ismael Silva, aos tropicalistas – inicialmente classificados fora dela – e todo um leque de músicos dos anos 80 que adotavam diferentes linguagens musicais – Oswaldo Montenegro, Sandra de Sá, Simone, Marina etc.

Neste capítulo, pretendo demonstrar que, embora quase todas as bandas formadas no período recortado tenham assumido inicialmente uma postura de distanciamento e mesmo de oposição com relação à MPB – tendo incorporado notoriamente influências estrangeiras –, grande parte destes conjuntos bebeu na fonte da MPB no decorrer de suas trajetórias. Análises de críticos, depoimentos dos roqueiros em questão, e a observação dos trabalhos posteriores desses artistas corroboram essa afirmativa. Podemos mesmo propor que, com o passar do tempo, ao adotarem temáticas e/ou recursos estilísticos semelhantes aos dos músicos mais identificados com a MPB, alguns roqueiros – os casos de Cazusa, Renato Russo, Arnaldo Antunes e Herbert Vianna –, mesmo enfrentando acusações provindas de seu meio alcançaram uma maior respeitabilidade crítica e um público mais diversificado; enquanto os que permaneceram atrelados a uma estética e atitude estritamente roqueiras – como Ultraje a Rigor e João Penca & Seus Miquinhos Amestrados – ficaram limitados a essas platéias (o que era justamente a intenção deles) e ganharam pouco espaço na mídia que não fosse diretamente voltada para esse nicho. Mas, é claro, também houve grupos que tiveram suas carreiras

abaladas ao empreenderem essa transição rumo à MPB, exemplo da Plebe Rude²⁹, que desagradou grande parte da crítica e de seus admiradores; e aqueles que nunca saíram totalmente do circuito *underground*, como os “neotropicalistas” do Picassos Falsos.

Ao examinar os discursos de roqueiros e críticos sobre as motivações que levaram os primeiros em se aproximar da MPB, notamos que as explicações convergem para um determinado viés: a necessidade que boa parte desses artistas sentiu, com o passar do tempo, de trilhar novos caminhos estéticos e de ser identificados como músicos de ascendência no contexto nacional. O flerte crescente com a MPB, portanto, faria parte desse processo criativo de experimentação e busca por reconhecimento (já vimos que uma crítica comum aos roqueiros brasileiros era a de que eles seriam meros epígonos do rock anglo-americano). Os anos 1985-86 seriam emblemáticos dessa nova postura: os eventos que se sucedem então – a efeméride do festival internacional Rock in Rio; o investimento maciço de gravadoras e rádios FM no “rock brasileiro”; e o sucesso estrondoso da banda RPM –, são mencionados, de um modo ou de outro, como ritos de passagem para uma nova fase do “rock nacional”, ou seja, sua entrada no *mainstream* da indústria do disco e a conseqüente desarticulação do suposto amadorismo da “cena roqueira”. Os acontecimentos citados teriam sido importantes para modificar as expectativas da crítica, do público e dos próprios artistas com relação às suas obras. Por exemplo, o julgamento das gravações e performances ao vivo seria doravante mais rigoroso, ou seja, seria cobrado dos roqueiros brasileiros um maior domínio de recursos técnicos e conceituais. Esse novo panorama teria estimulado uma maior rivalidade entre os grupos e também solapado o discurso inicial dominante de despreensão estética – fundamentado, como vimos, no “*do-it-yourself*” –, deixando entrever, à primeira vista, uma clivagem mais nítida entre os roqueiros: os que desejavam seguir “novos rumos” e lidar com

²⁹ O segundo LP do conjunto, *Nunca fomos tão brasileiros* (1987), iniciaria essa aproximação. O terceiro disco, *Plebe Rude* (1988), tem músicas inspiradas em repentes, baiões e sambas – o caso de “Repente” –, o que lhes

outras informações, geralmente em busca de uma maior sofisticação; e os que não queriam “evoluir”.

2.2 Plano médio: análise de alguns fenômenos supostamente desencadeadores de mudanças no contexto roqueiro

Muitos dizem que o rock brasileiro morreu, mas para mim ele foi para o salão de beleza.

MARCELO NOVA, site do artista, cons. 19/05/05.

2.2.1 Rock in Rio

O festival Rock in Rio, realizado entre 11 a 20 de janeiro de 1985, no “rockódromo” construído em Jacarepaguá, é percebido como um divisor de águas para o “rock brasileiro”. Pela primeira vez o país recebeu uma constelação de artistas pop/rock de renome internacional – James Taylor, Queen, Rod Stewart, Nina Hagen, Yes, Iron Maiden, Pretenders, B-52s, AC/DC –, algo que se tornaria corriqueiro desde então. Eles dividiram os holofotes com alguns dos conjuntos autóctones emergentes – Blitz, Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho, Lulu Santos, Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens; com roqueiros nacionais de outras gerações – Erasmo Carlos, Rita Lee, Moraes Moreira, Eduardo Dusek, Pepeu Gomes & Baby Consuelo; e também com músicos identificados com a MPB – os casos de Gilberto Gil, Ney Matogrosso, Elba Ramalho e Alceu Valença, chamados a participar na festa roqueira, entre outros motivos, devido à desconfiança que os organizadores do festival nutriam sobre a capacidade técnica da maior parte dos novos grupos nacionais (foram sentidas as ausências, entre outros, de Lobão, Titãs e Ultraje a Rigor). O Rock in Rio se tornou a

valeu a acusação de lembrar mais artistas “regionais”, como Alceu Valença, do que o rock de inspiração punk

grande coqueluche da mídia brasileira – a Globo o transmitiu diariamente em versões editadas, com os melhores momentos – e alçou de vez o rock como “modismo” no país. Segundo depoimentos e análises jornalísticas, toda essa exposição fez com que a indústria do disco e as emissoras FM adotassem o gênero como principal linguagem a ser veiculada.

Em decorrência disso, artistas antes habituados a apresentações em casas de shows e danceterias, assim como a eventuais participações em programas de auditório semanais³⁰, se viram – a exemplo dos roqueiros internacionais – tratados como ídolos, passando a se apresentar em ginásios e estádios lotados por todo território nacional. É o que relata Dé, baixista do Barão Vermelho – que por ter participado do Rock in Rio foi um dos primeiros conjuntos a aproveitar essa mudança de escala:

Saindo de lá, embarcamos para uma excursão pelo Nordeste. O público estava enlouquecido. Viramos mitos de uma semana para outra, pelos simples fato de haveremos tocado no Rock in Rio (DÉ *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 206).

Como consequência, o “circuito amador” que ajudara a impulsionar o rock brasileiro da década teria sofrido um enorme revés – em pouco tempo, por exemplo, quase todas as danceterias paulistanas fechariam.

As bandas que se celebrizaram nas danceterias tiveram uma mudança de papel. Nesse momento, deveria ter ocorrido uma renovação, um suprimento de bandas para aquele patamar (HERBERT VIANNA *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 209).

com o qual eram identificados.

³⁰ Como o *Perdidos na noite*, programa “anárquico” apresentado por Fausto Silva (nas TVs Gazeta, Record e Bandeirantes, sucessivamente), valorizado pelos roqueiros por ser o único a não utilizar o expediente do *playback*, ou seja, as bandas não eram obrigadas a fingir que estavam tocando; o *Programa Raul Gil*, na TVS, que apadrinhou bandas como os Titãs; e o *Cassino do Chacrinha* (o de maior audiência, exibido, a partir de 1982, na TV Globo). Já o apresentador Flávio Cavalcanti costumava quebrar discos do rock brasileiro em pleno ar, o que lhe valeu uma “homenagem” do Ultraje a Rigor – a frase “obrigado por nada” nos créditos de *Nós vamos invadir sua praia* (1985), tido como um dos principais discos do rock brasileiro. Seu nome também foi incluído na lista negra elaborada pelos Titãs em “Nome aos bois”, onde citam notórios “facinoras”, como os ditadores Stalin e Papa Doc; políticos e personalidades brasileiras que antipativavam; e “inimigos do rock brasileiro”, categoria a qual Cavalcanti foi inserido juntamente com o bossa-novista Ronaldo Bôscoli.

Depois do Rock in Rio, a gente se profissionalizou na marra. [...] Vi que tínhamos mesmo que ter um séquito para resolver as coisas para a gente (PAULA TOLLER *apud* DAPIEVE, 2000, p. 202).

A exigência de parte da crítica teria aumentado nesse ínterim – o mais das vezes requerendo dos grupos brasileiros uma capacitação técnica e conceitual similar às das formações estrangeiras –, como vemos na matéria do jornalista Joaquim Ferreira dos Santos, publicada no *Jornal do Brasil* de 20 de janeiro de 1985, data do último dia do festival:

O rock brasileiro viveu noites de glória misturado a nomes como AC/DC e Nina Hagen. Em geral, não fez feio, mas certamente encontrará pela frente agora platéias mais exigentes quando o assunto for rock 'n' roll. Ninguém assiste duas vezes na mesma semana a um espetáculo de luz, som e ação como o do Queen e fica fissurado no mês seguinte por um show dos Titãs na danceteria Mamute. A brincadeira do rock ficou sofisticada demais, e os conjuntos brasileiros precisam adquirir sua técnica (JOAQUIM FERREIRA DOS SANTOS *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 203).

2.2.2 RPM

Eis que, em meados de 1985, poucos meses após o Rock in Rio, surge o que viria a ser, na avaliação da crítica especializada, o maior fenômeno de mídia e público do rock brasileiro da década, o RPM. A banda ganha notoriedade com o lançamento do LP *Revoluções por minuto* (1985) e o posterior êxito nas rádios de uma versão remix de “Louras geladas” (“Na madrugada, na mesa do bar/ Louras geladas vêm me consolar/ Qualquer mulher é sempre assim/ Vocês são todas iguais/ Nos enlouquecem então se esquecem/ E já não querem mais”) – rock básico; e de “Olhar 43” (“E pra você eu deixo apenas/ O meu olhar 43/ Aquele assim meio de lado/ Já saindo/ Indo embora, louco por você”) – música sem refrão, cujo teclado lembra a banda de rock progressivo Gênesis. Até então, o conjunto paulistano, liderado pelo tecladista Luiz Schiavon e pelo vocalista Paulo Ricardo, era conhecido apenas pelos que freqüentavam o circuito das danceterias, onde era respeitado como um grupo atualizado dentro do cenário musical do pós-punk londrino (Paulo Ricardo

morara uns tempos na Inglaterra, onde fazia crítica de rock para periódicos brasileiros). Os arranjos de Schiavon – em que os teclados ganhavam proeminência, por exemplo – deixavam notar também claras influências do rock progressivo dos anos 70.

O disco estourou meses depois de lançado e, por intermédio de Ney Matogrosso (que enxergara potencial ao vê-los se apresentar no Morro da Urca), o RPM passou a ser agenciado pelo empresário Manoel Poladian, que tivera em seu *cast* artistas de renome como Roberto Carlos, Rita Lee e o próprio Ney. Poladian lhes ofereceu recursos técnicos muito acima do padrão roqueiro vigente, o que se encaixou dentro das aspirações estéticas monumentais do RPM (mas que provavelmente levou Camisa de Vênus, Ultraje a Rigor e Paralamas do Sucesso a recusar contratos anteriores com o empresário). A parceria resultou na turnê *Rádio Pirata* (nome de uma das faixas de *Revoluções por minuto*), cuja produção artística ficou a cargo de Ney Matogrosso – nome de consenso entre Poladian e a banda por ser acostumado ao *showbiz* desde os tempos do grupo Secos & Molhados, popular nos anos 70. Luiz Schiavon exemplifica a importância de Ney nesse momento:

Pedimos visibilidade. Era isso o que a gente queria, estourar. No início, reduzimos nosso cachê pela metade, em troca da direção de Ney Matogrosso, ônibus com nosso nome, um palco lindo-maravilhoso, projeto de luz de Nelson Horas, néon, laser, anúncio em outdoor, página inteira no jornal. [...] O que a gente fez foi costurar o roteiro musical com efeitos de luz. Ney desenhou o palco e nos ajudou a formatar esse roteiro. E nos passou uma noção enorme de profissionalismo – “Olha, show não é porrada o tempo inteiro, é preciso ter nuances, cores, diferentes texturas; você começa dando porrada, depois vem com uma mansinha, depois sobe, depois desce, entra com um pianinho, aí sobe de novo”. Ele nos tirou da atmosfera foda-se dos tempos de danceteria e nos levou para o mundo do showbiz (LUIZ SCHIAVON *apud* ALEXANDRE, 2002, pp. 228-229).

Fez parte dessa estratégia do novo diretor artístico a incorporação, no repertório do show, de canções de músicos identificados com a MPB: foram escolhidas “London, London”, de Caetano Veloso, e “Flores astrais”, da fase roqueira de Ney nos Secos & Molhados.

A turnê iniciou em setembro de 1985, causando grande mobilização de público –

Paulo Ricardo tornou-se objeto de histeria das fãs e foi logo alçado à condição de símbolo sexual – e sendo aclamada por parte da mídia brasileira. A imprensa destacava principalmente a excelência do aparato técnico e dos jogos cênicos do show, equiparado às superproduções de roqueiros e artistas pop estrangeiros. Paulo Ricardo explica as intenções da banda naquele momento:

Vi a importância que os ingleses dão ao visual. [...] Tudo para eles é importante, é tudo signo. Teu acento, teu sotaque [...] Tudo faz parte de um conceito. Essa preocupação é supercriticada pela imprensa brasileira, mas sempre apostamos nela. [...] Palco é lugar de fantasia. [...] Pra me ver como eu sou, não precisa pagar ingresso, vai lá em casa que eu te atendo de camiseta e moleton. Palco é mentira, no bom sentido. Eu não sou daquele jeito. Mas é uma viagem, é mágica [...], é ilusão – experimenta puxar a tomada de um show do Genesis pra ver o que sobra além de um gordinho baixinho e careca (PAULO RICARDO *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 255).

Era o Plano Real [*sic*] do rock brasileiro, tipo “vamos entrar para o Primeiro Mundo”. [...] O que importava era a sensação de modernidade. “Vi um show de laser com o Genesis e depois com o RPM”, sacou? [...] Cria-se uma ilusão de igualdade. O lance era que, depois de anos, o rock brasileiro não tinha mais cara de bandido. Não havia mais neguinho vomitando no show do Made in Brazil [banda de rock dos anos 70 que adentrou os anos 80 incorporando o heavy metal (DOLABELA 1987)]. Tínhamos todos aquela sensação de contemporaneidade com o que rolava no resto do mundo (PAULO RICARDO *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 230, os colchetes são meus).

Luiz Schiavon complementa:

Foi algo planejado, sem dúvida. [...] Tínhamos uma cultura musical muito sólida, conhecíamos as 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 este formato para funcionar”. Não era aquela banda de moleques que cresceram na mesma rua e ensaiaram na mesma garagem (LUIZ SCHIAVON *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 255).

Para aproveitar o bom momento, o conjunto lançou, em julho de 1986, o disco *Rádio Pirata ao vivo* – que documenta, em músicas como “Olhar 43”, a histeria das fãs – o maior fenômeno de vendas de todo o rock brasileiro³¹. Ainda em 1986, no auge da fama, o RPM seria convidado, juntamente com o Legião Urbana, a participar do programa *Chico & Caetano*,

³¹ O Plano Cruzado, decreto econômico anunciado em 28 de fevereiro de 1986 pelo presidente José Sarney, impulsionou as vendas da indústria dos discos, sendo este período – o plano naufragaria em 21 de novembro do

exibido pela Rede Globo. Paulo Ricardo dividiu os vocais de “London, London” com Caetano Veloso, de quem anteriormente recebera elogios. Em entrevista recente, o cantor comenta esse encontro:

Era a realização de um sonho estar cantando com Caetano e ter, ao mesmo tempo, a oportunidade de mostrar a influência que tive de Chico na letra de “Alvorada voraz”, e do Caetano, na de “Olhar 43”. (PAULO RICARDO *apud* BRYAN, 2004, p. 327)

Onipresente em todos os veículos da mídia, o quarteto – sobretudo Paulo Ricardo – angariou grande antipatia entre os roqueiros, incomodados com os novos ditames anunciados pelo fenômeno no qual, julgava-se, o RPM estava inserido: culto à personalidade (estrelismo) em detrimento do discurso inicial de proximidade artista/público; e um alardeado profissionalismo – inclusive no processo de criação do repertório, com todo um cuidado na observância das regras do pop – ao invés da “espontaneidade” tão cara ao discurso roqueiro.

Veremos no terceiro capítulo como são ambíguas e flexíveis as definições do que é “espontâneo” ou “sincero” em oposição ao que é acusado de “armação” no meio roqueiro, um gênero que sempre se utilizou da indústria do disco. No nosso universo estudado, além do RPM, diversos artistas reconhecidamente usaram seus conhecimentos da música pop com vistas a tornar seus trabalhos mais receptíveis a um determinado público. Lulu Santos, por exemplo, notadamente se apegou a fórmulas na elaboração de suas músicas. No início de sua carreira solo, recebeu do produtor Liminha um livro americano sobre pop que ensinava os truques para se fazer uma música que agradasse ao gosto popular – ele próprio credita parte de seu sucesso ao livro. Se por um lado sofreu uma série de acusações no meio roqueiro – como a de fazer uma “música descartável”, em que a “fórmula precede a forma” (ECO, 2001) –, também costumava ser saudado pela crítica musical pelo “despojamento” de sua música,

mesmo ano, reinstalando a crise econômica no país – o que assinalou as maiores vendas do rock nacional, beneficiando diversas bandas.

que “falava para a juventude”, dizia-se. Mesmo sofrendo resistências, construiu uma carreira sólida e obteve um público cativo.

Renato Russo, do Legião Urbana, embora nunca tenha sofrido acusações semelhantes, também era conhecido pelas pessoas com quem se relacionava por saber adequar seu processo de criação às regras do pop. Vejamos uma carta escrita por ele à direção da EMI sobre o processo de produção do disco *Dois* (1986):

“Eduardo e Mônica” – hit single fortíssimo e imediato. Faixa de abertura ideal para o lado 2, não fossem as dificuldades apresentadas pelo resto do material em termos de ordem de apresentação. Não parece convencer muito na única posição encontrada até agora, faixa 4, lado 1, seguida por “Tempo perdido” – até agora imbatível como a última faixa do primeiro lado e densa demais para o airplay extensivo. Muitos acreditam, no entanto, que é a faixa mais forte do disco e, conseqüentemente, hit single instantâneo. Mas não é faixa para ser trabalhada de início. A concepção incluía originalmente uma seqüência final acústica que seria um improviso (violão, vento, fogueira, ondas, efeitos) comentando o tema e as idéias apresentadas pela própria canção e preparando o terreno para a segunda parte do trabalho, no lado 2 [...];. “Central do Brasil” – esta faixa serviria de ponte temática e instrumental para eventuais problemas de incompatibilidade entre as diferenças individuais das outras canções, uma interação entre o elétrico e o acústico (quanto à textura instrumental) e o oblíquo em contraste ao acessível (letras e temática), sendo útil também como complementação quanto ao timing (determinando o equilíbrio entre a duração de tempo dos lados 1 e 2). O impasse tem solução, no entanto: basta que as faixas acústicas, por permitirem sulcos bem mais aproximados, possibilitem a duração de tempo maior em cada lado, sem haver prejuízo para a qualidade de reprodução sonora final (RENATO RUSSO *apud* ALEXANDRE, 2002, pp. 257-258).

Outro integrante da banda, Dado Villa-Lobos, explica como Renato e a banda tentavam conciliar “marketing” com a “atitude” exigida pelos aficionados do rock:

Renato era completamente obcecado com esses detalhes. Era a pessoa mais instável do mundo, apresentando sinais de... loucura, até. Mas em momento algum foi incoerente. Era um profundo conhecedor da música pop, fosse Motown, fossem as últimas novidades da época. Entendia como um disco funciona, quais os ingredientes que têm de estar ali para despertar o interesse e os elementos que lhe permitem fazer sentido e não deixar que nada seja em vão. Afinal, estávamos fazendo um negócio no qual colocávamos nossa vida. Tudo isso precisava ficar claro para as pessoas também. Éramos uma banda de rock falando de temas atemporais, como meninos/meninas, drogas. Fazíamos muito sentido e éramos muito profundos, às vezes. As pessoas se identificavam de verdade com aquilo. Era uma mistura louca de raiva, energia, distorção, amor e convivência, sintetizada. Por outro lado, Renato vinha com essa carta, parecia um organograma, técnico e didático. Ele gostava do Menudo, de verdade, porque sabia o poder e potencial de um grupo pop, até onde ele pode chegar. Procurávamos aliar as duas coisas (DADO VILLA-LOBOS *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 258).

Uma foto é importantíssima para saber se eu me identifico ou não com um artista. É fundamental. Tudo faz parte do pacote: a essência do que você está fazendo, o discurso que você tem, o tipo de som que você toca, os instrumentos que você usa, a sonoridade que você tira. E, também, a roupa que você veste, o brinco certo no lado certo. Tudo faz parte (DADO VILLA-LOBOS *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 259).

Renato Russo, morto em 1996, é permaneceu reconhecido como um dos maiores “porta-vozes” da “juventude”. Seu conjunto, o Legião Urbana, é cultuado e tem centenas de fã-clubes espalhados pelo país.

Voltemos ao RPM e iniciemos a descrição de sua via-crúcis. Nelson Motta, figura de renome no rock brasileiro desde o tempo dos festivais de música popular dos anos 60 – seja atuando como empresário, produtor, ou mesmo letrista – defende o grupo no que concerne às acusações relativas ao “marketing planejado” da banda:

Ora, todos são gênios do marketing. [...] Júlio Barroso bolou todo o conceito da Gang 90 em Nova York, com Okky de Souza. Era marketing, mas não no sentido vulgar, de pensar no dinheiro e no sucesso. Pelo contrário, era uma atitude muito pop, que veio substituir aquela coisa espontânea do compositor popular que é paternalizado por alguém. O cara cria seu espaço, se articula e situa seu caminho. O que conta no final é o produto acabado, o resultado. E o RPM foi nosso primeiro produto bem-acabado, perfeito (NELSON MOTTA *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 255).

Mas Herbert Vianna, dos Paralamas; Nasi, do Ira!; e Roger, do Ultraje a Rigor, exemplificam o ponto de vista dominante entre seus pares nesse momento:

A gente detestava aquilo, achava o fim da picada. Fomos assistir ao RPM, e o Paulo Ricardo entrou com uma capa de cetim... Todas aquelas letras derivativas do rock progressivo... E a gente: “Putá que pariu! Que bosta!!” E virou aquele negócio, né? “Enfim uma superbanda”, dizia a imprensa... (HERBERT VIANNA *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 276).

Os RPM sempre foram caras com uma atitude “Nós somos os bons, diferentes desse povo feio e desajeitado do rock nacional; somos a fina flor da espécie, a última palavra em banda; lindos, maravilhosos, nos comprem, por favor” (NASI *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 279-280).

Até *Rádio pirata*, a maior parte das bandas brasileiras era mais crua. Ou mais sincera. [...] O RPM chegou com o vocalista sexy, os teclados meio Genesis, parecia algo mais esmerado. Ou armado. Logo que eles estouraram, saíram metendo o pau em todo mundo, numa estratégia de marketing competitiva que, para nós, até então inexistia. Essa postura contaminou todo mundo. Como todos os artistas estavam indo bem, a gente se cruzava muito menos, e virou

uma guerra para saber quem vendia 500 mil, quem vendia 1 milhão. Antes, todo mundo era legal e amigo, tudo era farra, você era bacana, e eu era bacana. Era gostoso quando eu descia do ônibus na estrada e, no posto de gasolina, ouvia tocarem Lobão ou Kid Abelha. Eram meus amigos no rádio. O RPM fodeu isso (ROGER *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 279).

Roger – que pouco tempo antes tinha relação amistosa com o RPM, chegando inclusive a tocar “Louras geladas” nos shows de seu conjunto, em retribuição ao fato de o RPM ter executado (em parte da turnê *Rádio Pirata*) “Ciúmes”, do Ultraje, – expôs sua bronca no segundo disco do Ultraje a Rigor, *Sexo!!* (1987). Em “A festa”, faz uma reconhecida sátira de Paulo Ricardo. Letra e música – no estilo *do-wop*³² – se caracterizam pelo tom jocoso que sempre imperou no trabalho do Ultraje a Rigor.

Em frente ao espelho eu decorei/ Mil trejeitos pra te excitar/ Fiz roupinha, me embonequei/ Só pra te conquistar/ Eu preparei tudo que eu tinha a dizer/ Que língua falar, onde alisar, como me comportar/ Eu sabia tudo o que eu tinha a fazer/ Eu só podia abafar/ Ela gostou do meu jeito de falar/ Dando um gemidinho/ Se amarrou no meu olhar [referência a “Olhar 43”, do RPM]/ E no meu beicinho/ Eu fiz tudo direitinho/ Deu tudo certo/ Mas quem eu vou ser, o que eu vou fazer, quando a festa acabar? (ULTRAJE A RIGOR, 1987).

O RPM, portanto, acabou por personificar, após a popularidade sem precedentes que alcançou, uma série de signos – estéticos e morais – recorrentemente tidos como negativos dentro do contexto da cena roqueira brasileira e do rock em geral. Um dos estigmas que recaíram sobre o RPM (Paulo Ricardo, principalmente) no auge da exposição – e que já havia sido colado à imagem de Ritchie poucos anos antes, quando, em 1983, ele batera Roberto Carlos na vendagem de discos com *Vôo de coração* – é o de terem se tornado “os cantores das empregadas domésticas”, o que lhes conferiu a pecha de “popularescos”. Por outro lado, a imagem do conjunto foi não raro associada ao estilo *yuppie* disseminado por jovens executivos americanos na virada dos anos 70, que valorizava a ostentação de dinheiro e poder. Essa impressão foi fortalecida pelo consumo conspícuo de cocaína pela banda³³. Aliás, o uso

³² Estilo de música de grupo vocal masculino muito popular nos anos 50, uma das correntes que deram origem ao rock. O conjunto mais famoso do gênero foi The Platters.

³³ O conjunto punk inglês The Clash, de grande influência no Brasil, já havia associado criticamente o consumo de cocaína ao estilo de vida *yuppie* dos executivos ingleses em “Koka kola” (“In the gleaming corridors of the

cocaína (principalmente) e de outras drogas fez parte da cena roqueira do período, o que teria influenciado, conforme veremos adiante, na temática e no som de alguns artistas que sofreram a repressão da polícia, como Lobão e os Titãs. Mas nesses casos, ao contrário do ocorrido com o RPM, viu-se muito mais um caráter de transgressão e rebeldia do que de ostentação de poder. Paulo Ricardo, com visual e atitude de superastro, sempre atualizado com as últimas modas e desfilando em carros importados, não foi perdoado por seus confrades e por segmentos da imprensa e do público. O cantor atribui grande parte desse sentimento ao “ciúme” que o êxito do grupo teria provocado:

Vendemos mais que Roberto Carlos, o que é, em si, um pecado mortal. As pessoas tinham, obviamente, que manifestar a indignação delas com o tamanho que tínhamos ficado. Então, aquilo, para mim, foi a demonstração de uma dor-de-cotovelo muito grande (PAULO RICARDO *apud* BRYAN, 2004, p. 327).

Luiz Schiavon culpa os efeitos colaterais advindos com a superexposição:

Com uma popularização tão rápida quanto a nossa, o aspecto visual e a ascensão de Paulo à categoria de sex symbol foram minando nosso conceito. [...] Nossos discos não têm nada a ver com o Menudo³⁴ que a banda foi se tornando. Eram músicas sem refrãos, letras complexas, com palavras difíceis, tons políticos evidentes, preocupação com o arranjo. Mas, naquela confusão, isso acabou ficando em segundo plano no imaginário popular. A caixa ficou mais importante do que o conteúdo. Os shows eram uma gritaria insuportável. A nossa preocupação em nos vestirmos bem, que era uma vantagem no início, acabou sendo um tiro pela culatra (LUIZ SCHIAVON *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 280).

Após gravar um compacto de duas músicas com Milton Nascimento³⁵ intitulado *Homo sapiens/Feito nós*, em abril de 1987, o RPM anunciou – em agosto do mesmo ano – sua dissolução. Divergências pessoais e artísticas entre os membros da banda e um impasse na

51st floor/ The money can be made if you really want some more/ Executive decision, a clinical precision/ Jumping from the windows, filled with indecision/ I get good advice, from the advertising world/ Treat me nice, says the party girl/ Koke adds life, where there isn't any/ So freeze, man, freeze”) (THE CLASH, 1980).

³⁴ Grupo de meninos dançarinos porto-riquenhos que não compunham o próprio repertório nem tocavam qualquer instrumento, que fez grande sucesso entre o público infanto-juvenil na América Latina

³⁵ A autoria das canções foi dividida entre Paulo Ricardo e Milton, o que desagradou Luiz Schiavon, que tinha um acordo de parceria com o cantor do RPM nos mesmos moldes da famosa parceria Lennon & McCartney, ou

negociação dos direitos autorais – o baterista Paulo Antônio Pagni (vulgo P.A.) e o guitarrista Fernando Deluqui requeriam a inclusão de seus nomes na autoria das canções, sempre creditadas a Paulo Ricardo e Luiz Schiavon – teriam sido os principais motivos. Mas após pressão da gravadora CBS, os quatro lançaram, em abril de 1988, o que seria o derradeiro LP, *RPM*, também chamado de *Os quatro coiotes*. Eles afirmam que tiveram nesse disco uma preocupação em fazer músicas mais experimentais, com referências predominantes no rock progressivo, ao invés da mescla desse estilo com um “*pop-rock* mais palatável ao grande público”. A crítica o enxergou, de um lado, como uma tentativa de fuga de certos estigmas contraídos com a superexposição; de outro, como um sintoma de que os quatro haviam perdido o foco em meio à “irrealidade” do *showbiz* (o álbum também apresentava nuances do funk e do rap, tinha participação do sambista Bezerra da Silva, e na turnê ainda seria tocada uma versão de “Autonomia”, que Paulo Ricardo gravara em disco-tributo ao sambista Cartola). *RPM* vendeu pouquíssimo comparado aos LPs anteriores, tendo contribuído para isso o boicote que sofreram de emissoras FM. Em meio a problemas de relacionamentos internos e externos, com baixa popularidade, o conjunto finalmente se dissolveu, em fevereiro de 1989.

2.3 Close-up: a aproximação dos roqueiros com a MPB observada através do estudo de algumas trajetórias selecionadas

Vimos, portanto, que o *RPM* serviu de bode expiatório para discursos acusatórios com conotações ao mesmo tempo morais e estéticas, muitas vezes pretensamente encadeados mas nem sempre afinados entre si, como os contrários à excessiva “mercantilização do rock”,

seja, a divisão dos créditos inclusive nos casos em que somente uma das partes participasse do processo de composição.

“mitificação dos roqueiros” ou “pretensão artística” nesse ambiente.³⁶ Podemos citar um exemplo de incoerência discursiva: a fala contrária a uma suposta mercantilização excessiva de alguns expoentes do rock não se coaduna com o discurso contra a pretensão artística que teria vitimado muitos roqueiros, pois obras com fins estritamente comerciais não costumam se pautar pela busca de requintes artísticos. Esses discursos, portanto, são ativados contra dois procedimentos distintos, e mesmo opostos: o primeiro caracterizado pelo reduzido número de informações estéticas, o que conduz o artista a limitar-se a observar regras pré-fabricadas que facilitariam o sucesso; e o segundo pelo excesso de informação estética, que denotaria – dentro do contexto em questão – uma sofisticação despropositada. O RPM, curiosamente, sofreu os dois tipos de repreensão. Tais discursos acusatórios, oriundos da crítica musical, dos aficionados e, por vezes, dos próprios músicos, teriam se tornado mais visíveis após o Rock in Rio e a conseqüente maior exploração do gênero pelos meios de comunicação. O exemplo do RPM é muitas vezes citado como paradigma dos novos valores que teriam ascendido no imaginário roqueiro a partir de então, o que é destacado pelo jornalista Ricardo Alexandre:

O RPM não estava sozinho nesse terremoto. A maior parte das bandas de rock se mostrava entorpecida pelo sucesso e pelos números irrealistas do Plano Cruzado, desorientada pela superexposição e privada de contato com a vida das ruas – a matéria-prima das canções que romperam com a MPB em 1982. “Após chegar a um ponto [de sucesso], seu trabalho corta os vínculos com as coisas que o impulsionaram no caminho”, reclamava Herbert Vianna a *O Globo*. A bordo de idéias malucas, megaproduções e pretensões artísticas, o rock brasileiro começava a estranhar-se com a indústria do disco (ALEXANDRE, 2002, pp. 284-285).

Vejamos agora de que modo algumas bandas “oitentistas” concretizaram suas obras e como foram percebidas. Retomo no desdobramento desse capítulo principalmente a discussão sobre as novas relações – de aproximação e não mais de afastamento – que boa parte dos roqueiros travou com a MPB (tema recorrente nos dados empíricos coletados) e as reações

³⁶ Como vimos, todas essas acusações estão relacionadas, de uma maneira ou de outra, a questões como perda de “espontaneidade”, o que remete no contexto nativo à categoria “atitude” e mais genericamente a discussões

suscitadas, para perceber uma série de classificações mais abrangentes desse contexto. Serão analisadas com mais cuidado as trajetórias de alguns dos artistas que se envolveram em querelas desse tipo com a crítica especializada e com segmentos de roqueiros ao longo de suas carreiras; e que atualmente são identificados também com a MPB: os casos dos componentes de Paralamas do Sucesso, Titãs, Barão Vermelho (e a trajetória solo de Cazuza) e Legião Urbana.

2.3.1 Paralamas do Sucesso

O rock está se misturando com a MPB e incorporando diversas influências [...] Por isso, não sei se o rock brasileiro está em declínio ou está mudando de rumo mesmo.

HERBERT VIANNA, *Veja* de 30 de maio de 1990.

O Paralamas do Sucesso – um trio formado no Rio de Janeiro por Herbert Vianna (guitarra/vocal), Bi Ribeiro (baixo) e João Barone (bateria) – foi uma das primeiras bandas a se tornar conhecida após o surgimento da Blitz, graças a uma fita demo enviada à Rádio Fluminense FM e ao conseqüente bom desempenho de “Vital e sua moto” nessa emissora. Embora seus shows – escorados basicamente em um repertório próprio – tivessem arranjos marcados pela ausência de adornos, o conjunto logo chamou atenção por um superior domínio de seus instrumentos; a crítica assinalava o “vigor” da música praticada pelos “apenas” três jovens, ressaltando a perfeita sincronia entre eles. Logo foram comparados ao também trio inglês The Police – reconhecido então como principal formação da tendência roqueira new wave –, o que lhes valeu o apelido de “Police brasileiros”. Os Paralamas argumentaram que o grupo inglês era apenas uma de suas inspirações: o reggae³⁷, o ska³⁸ das *two-tone bands*

sobre autenticidade. Os contornos semânticos que a categoria analítica “autenticidade” assume no “rock brasileiro dos anos 80” serão analisados no próximo capítulo.

³⁷ O intercâmbio entre o rock e o reggae inicia em 1975, quando Eric Clapton grava “I shot the sheriff” (CLAPTON, 1974) e torna o autor da música, o jamaicano Bob Marley, mundialmente famoso – desde então

inglesas (o Police também flertava com esses dois gêneros) e outras bandas de propensão punk e new wave também eram apontadas como referências.

No primeiro LP do conjunto, *Cinema mudo* (1983), prevalecem músicas simples, despretensiosas e de temática juvenil, como “Vital e sua moto” (“Vital e sua moto/ Mas que união feliz/ Corria e viajava era sensacional/ A vida em duas rodas era tudo que ele sempre quis”), “Cinema mudo” (“Eu tenho que aprender a dizer/ Tudo que sinto por você/ Eu tenho que aprender num desses/ Seriado de tv”), e “Volúpia” (“Volúpia, volúpia, você é sensual/ Volúpia, ah!, ah!, ah!”). A única informação mais erudita – uma alusão ao título do disco – é encontrada na capa e na contracapa, onde se vêem fotos retiradas de um livro sobre o movimento expressionista alemão (dos cineastas Friedrich Murnau e Fritz Lang) das primeiras décadas do século XX. Embora tenha recebido resenhas favoráveis no momento do lançamento, *Cinema mudo* é hoje reconhecido por fãs, críticos e pelos próprios Paralamas como um trabalho menor se comparado com os álbuns posteriores. Herbert Vianna se queixa em particular das inúmeras intervenções, a contragosto do grupo, dos produtores musicais da EMI-Odeon, Miguel Plopschi e Marcelo Sussekind (integrante da banda Herva Doce, surgida no final dos anos 70), responsáveis pela inclusão de refrões, instrumentos de sopro e teclados em algumas faixas. Tais ingerências teriam minado o conceito “minimalista” e de “cruza” do conjunto, que se escorava nas tendências musicais da hora. Mas *Cinema mudo* contém também a presença de roqueiros “dos anos 80”: Lulu Santos toca guitarra em “O que eu não

Marley é reconhecido como o maior expoente do gênero. No Brasil, Gilberto Gil, Itamar Assunção, Jards Macalé e Luiz Melodia, artistas associados hoje à MPB, também trabalharam com o reggae já em meados dos anos 70. No final dos anos 70, grupos punks ingleses, entre eles o The Clash (ver THE CLASH, 1980), um dos mais influentes, entram em contato com artistas do reggae – na Inglaterra, a maior parte deles eram imigrantes jamaicanos – e incorporam esse estilo ao punk. Juntos, os “punks” e os “rastafaris” (grupo identificado com o reggae) promovem as “lendárias” “punk reggae parties”. Em reconhecimento, Bob Marley grava – no disco ao vivo *Babylon by bus* (1978) – a música “Punky reggae party”, celebrando a união dos “rastafaris” com o “movimento punk” inglês.

³⁸ Gênero jamaicano desenvolvido nos anos 50 – a partir da fusão de ritmos jamaicanos com o rhythm ’n’ blues de Nova Orleans e outros ritmos africanos e caribenhos – e difundido para a Inglaterra no início dos anos 60. Foi a base sobre a qual se construiu o reggae na década seguinte (SHUKER, 1999). No final dos anos 70, conjuntos de rock formados por jovens ingleses redescobriram o ska juntamente com o reggae.

disse” – parceria de João Barone, Herbert Vianna e Renato Russo³⁹; Renato surge novamente na também despretensiosa “Química” (“Não saco de física/ Literatura ou gramática/ Só gosto de educação sexual/ E eu odeio Química”), de sua autoria (que viria a ser gravada por ele anos depois, no terceiro LP do Legião Urbana, em 1987).

No ano seguinte foi lançado o segundo disco dos Paralamas, *O passo do Lui* (1984), que emplacou várias canções nas rádios – por exemplo “Óculos” (“Por que você não olha pra mim?/ Me diz o que é que eu tenho de mal/ Por que você não olha pra mim?/ Por trás destas lentes tem um cara legal”), “Meu erro” (“Você diz não saber/ O que houve de errado e/ O meu erro foi crer/ Que estar ao seu lado bastaria”), e “Romance ideal” (“Ela é só uma menina/ E eu deixando que ela faça/ O que bem quiser de mim/[...]/ Se eu queria enlouquecer/ Este é o romance ideal”) – e os consolidou no rol “dos principais conjuntos do rock brasileiro dos anos 80”. Dessa vez, o resultado das gravações foi aprovado pela banda e pela imprensa cultural, que o julgaram coerente com a sonoridade “crua” e “seca” das apresentações ao vivo – a EMI-Odeon não interferiu nas decisões do grupo, nem o faria mais. As letras também foram apreciadas como melhores e menos “imaturas” que as do álbum de estréia, mas a crítica não notou qualquer grande ruptura conceitual ou temática: o grande mote continuava sendo as “desventuras juvenis” – “Óculos” legitimava essa impressão –, com a diferença de as pequenas rebeldias (exploradas em algumas faixas de *Cinema mudo*) terem dado lugar aos desentendimentos e/ou desilusões amorosas. A exceção ficou por conta da única composição não assinada por Herbert Vianna: “Assaltaram a gramática” (“Assaltaram a gramática/ Assassinararam a lógica/ Meteram poesia/ Na bagunça do dia-a-dia”), cuja letra é de Waly Salomão (poeta associado nos anos 70 à contracultura, que colaborara com, entre outros, Jards Macalé) e a música de Lulu Santos. A capa e o encarte seguiram a linha do trabalho anterior:

³⁹ Herbert Vianna e Bi Ribeiro foram criados em Brasília, onde conheceram Renato Russo e outros integrantes de futuras bandas locais, como os da Plebe Rude. Embora tenham se mudado para o Rio de Janeiro ainda na

aparecem em destaque fotos de performances (“passos”) do dançarino Lui, conhecido dos integrantes da banda.

É a partir do terceiro LP, *Selvagem?* (1986), que os Paralamas começam a ser objeto de polêmica na crítica musical e no meio roqueiro. Produzido por Liminha (que toca também teclados em quatro faixas e guitarra em “Alagados”) no estúdio Nas Nuvens, com total aquiescência dos Paralamas, o disco conta – ao invés da colaboração de roqueiros oitentistas – com o percussionista Marçal (em três faixas); e com participação “especial” de Gilberto Gil, que faz a segunda voz no refrão de “Alagados” e escreve, a pedido do conjunto, a letra de “A novidade”. Os três (Liminha, Gil e Marçal) aparecem em fotos no encarte do disco – na capa consta a foto do irmão de Barone (um selvagem *fake*) em um acampamento. A imprensa em geral tece loas ao álbum, considerado um “marco no rock brasileiro da década” por ser o primeiro a juntar influências variadas da MPB com o rock e com o reggae – ainda mais presente do que em *O passo do Lui* –, o que teria dado origem a uma obra “inovadora”.

Selvagem? desembarcou nas lojas em abril de 1986, rachando o rock brasileiro. “Os Paralamas trocam o rock rangente pelo mantra jamaicano e saem por cima”, dizia *O Estadão*; “Os Paralamas trocam rock por reggae e samba”, acreditava *a Folha*; “Os Paralamas alteraram a direção de suas lentes”, afirmava *O Globo* (ALEXANDRE, 2002, p. 277).

Com *Selvagem?*, o grupo formado há três anos mostra que, se misturados com talento, o rock e a MPB dão origem a uma música bela e criativa (GIRON, *Veja* de 14 de maio de 1986).

Em declaração recente, Liminha, produtor do disco, faz coro ao discurso da crítica:

Era um disco onde, pela primeira vez, uma banda começava a assumir sua nacionalidade. Trazia elementos da nossa cultura, porque, até então, todos copiavam ou eram influenciados pelo rock inglês ou americano (LIMINHA *apud* BRYAN, 2004, p. 338).

adolescência, os dois “Paralamas” – Herbert principalmente – mantiveram contato com seus “conterrâneos” e ajudaram na inserção de alguns deles no Rio de Janeiro.

As associações mais explícitas com a MPB são as contribuições de Gilberto Gil – o emepibista mais identificado com o reggae –; a citação de “Marinheiro Só”, de Caetano Veloso, em “Melô do marinheiro” (“Ô marinheiro, marinheiro/ Quem te ensinou a nadar/ Foi o balanço do navio/ Ou foi o balanço do mar”); e a gravação de “Você”, que ajudou a reabilitar a carreira do autor da música, o *soul man* Tim Maia. Além disso, na percussão de “Alagados” – dedicada por Bi Ribeiro e João Barone aos “negões do Brasil”, mais precisamente Paulinho da Viola, Jorge Benjor, Tim Maia e Luiz Melodia (BRYAN, 2004) – reconhece-se uma nítida batida de samba. As letras de “Alagados” (“Alagados, Trenchtown, Favela da Maré/ A esperança não vem do mar/ Nem das antenas de tevê/ A arte de viver da fé/ Só não se sabe fé em quê”), “Teerã” (“E o futuro o que trará?/ Se essas crianças vão sempre estar/ Pedindo trocados pros vidros fechados/ Sentando no asfalto sem perceber/ Que as marcas de sangue no chão são difíceis de apagar”), e “Selvagem?” (“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”) remetem a uma forma de crítica social “madura”, com ataques alusivos mas não frontais às instituições, à maneira dos artistas identificados com a MPB. Em entrevistas recentes, Herbert Vianna expõe a intenção da banda de explorar novos temas.

Quando fomos fazer o *Selvagem?*, a expectativa da gravadora era que fizéssemos outro *O passo do Lui*, aí aparecemos com aquelas demos e os caras ficaram nervosos. [...] Houve discussão muito grande de todo mundo que achava que éramos aqueles três molequinhos que faziam “porque você não olha pra mim”. Mas acho que com aquele disco abrimos novas possibilidades (HERBERT VIANNA *apud* BRYAN, 2004, p. 337-338)

Eu tocava Bossa Nova na adolescência, era louco por Baden Powell, sonhava ser uma espécie de Tom Jobim. Nunca houve essa distinção para mim. Fomos a primeira banda a cruzar uma linha claramente demarcada entre rock e MPB. Havia muita gente da MPB ressentida, que falava mal das bandas de rock, e a galera do rock vendo nosso passo com desprezo. A gente ignorava – e isso, talvez, tenha sido a tábua de salvação do rock brasileiro. Porque ele não podia existir muito tempo mais só com referências estrangeiras, mesmo porque, no exterior, aquela euforia da new wave se diluiu dentro do que a gente vê hoje em dia, uma música completamente sem ideologia, sem intenção estética, pessoas que fazem disco para chegar o mais alto possível na parada (HERBERT VIANNA *apud* ALEXANDRE, p. 365).

Na época, porém, o grupo logo se mostrou incomodado com declarações de roqueiros e críticos focando a aproximação dos Paralamas com a MPB. A percepção que os componentes do conjunto queriam passar era a de que experimentavam com uma fusão de elementos entre os quais se incluíam algumas tendências da música brasileira, mas sem as mesmas intenções programáticas dos tropicalistas ou reativas dos artistas engajados. Segundo o baterista João Barone, a inclusão da MPB no repertório de informações que estavam digerindo era, em parte, uma provocação às críticas de teor nacionalista que perseguiram o “rock brasileiro” do período.

Começou um clima de que, para ser uma banda brasileira, era obrigatório ter elementos brasileiros em sua música. [...] A gente não estava ameaçando ninguém, mas muita gente se sentiu intimidada, nos hostilizavam em entrevistas. Aí, começamos a tripudiar um pouco em cima disso – “Ah, então é isso aí mesmo!” (JOÃO BARONE *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 277).

Poucos meses após o lançamento de *Selvagem?*, Herbert Vianna, em entrevista para o *Jornal do Brasil*, tentava se desvencilhar dos efeitos colaterais provocados pela guinada que experimentavam: os rótulos emebistas disseminados pela imprensa (que às vezes assumiam uma conotação pejorativa) e por segmentos mais puristas de roqueiros:

As pessoas falaram que a gente estava indo contra a proposta inicial do rock e que nosso disco seria uma tentativa de aproximação com essa MPB tradicional. Discordo redondamente (HERBERT VIANNA, entrevista concedida ao *Jornal do Brasil* de 30 de julho de 1986).

Pelejas à parte, os Paralamas continuaram a trilhar o caminho artístico em busca de uma fusão de informações, estilos e ritmos – da MPB inclusive. Na turnê de *Selvagem?*, arregimentaram mais um músico à banda, o até então pouco conhecido tecladista João Fera, amigo e ex-professor de violão de Barone em Seropédica-RJ, onde este cursara faculdade. Quando fala sobre a escolha de Fera – que passaria a compor o conjunto – Herbert Vianna

deixa entrever o principal receio que o grupo tinha ao empreender mudanças estéticas: o de se tornar objeto de acusações recorrentes no contexto do rock, como o de “traição dos valores de simplicidade iniciais”:

Durante os primeiros shows, começamos a sentir falta de maior sustentação harmônica, já que estávamos nos envolvendo explicitamente com o reggae, que é mais sincopado e econômico. Podíamos ter o tecladista que quiséssemos, tivemos ofertas de gente importante, mas aí, mais uma vez, vieram os critérios de crueza que nortearam toda a produção (HERBERT VIANNA *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 277).

Zé Fortes [empresário e sócio dos Paralamas] não queria que a gente deixasse de ser trio. [...] Paula [Paula Toller, vocalista do Kid Abelha e então namorada de Herbert] quase ficou sem falar comigo por causa de João Fera. Ela dizia: “Pô, vocês estão quebrando a mística da banda!” E a gente: “Que nada, vamos botar o negão aí!” Sempre quisemos ter sopro, percussão, um bom cantor (HERBERT VIANNA *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 364).

Os integrantes do grupo, portanto, se defendiam das acusações de teor “purista” no meio roqueiro argumentando que eventuais mudanças nas orientações estéticas não implicavam, necessariamente, a perda da “atitude rock ’n’ roll” de origem. Em depoimento recente ao jornalista Ricardo Alexandre, Herbert Vianna enfatiza a permanência de seus valores roqueiros. Ele afirma ter tido um desentendimento com Gilberto Gil por causa da letra de “Amarra o teu arado a uma estrela” (GILBERTO GIL, 1989), escrita por Gil – o roqueiro requeria o uso de uma linguagem “das ruas”.

No ano seguinte, foi lançado *D* (1987), registro da apresentação dos Paralamas no festival de Montreux, realizada em 4 de julho. Além de contar com João Fera nos teclados, o conjunto agregou também George Israel, saxofonista do Kid Abelha, como convidado. De novidade, o repertório traz apenas uma música nova, “Será que vai chover?”, composta por Herbert, e a regravação de “Charles, anjo 45”, de Jorge Benjor (um dos “negões” que estimavam), a qual já havia sido interpretada por Caetano Veloso anteriormente.

Em 1988 é apresentado o “verdadeiro” sucessor de *Selvagem?*, o ainda mais “sofisticado” *Bora Bora*. A capa, repleta de cores nos desenhos – sóis, tambores, lanças – e no

leiteiro estilizado que compõem o nome do disco, faz uma menção bem-humorada e auto-reflexiva ao flerte com ritmos tradicionais de países do “terceiro mundo” – reggae, ska, dub, juju music,⁴⁰ samba, forró etc. O projeto estético do álbum foi definido por Herbert Vianna como “uma mistura de falência de sonhos e anúncios vagabundos de paraísos tropicais” (HERBERT VIANNA *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 365). *Bora Bora*, que além dos teclados de João Fera conta também com todo um naipe de metais – trombone, saxofone, trompete –, apresenta duas concepções distintas, contrastadas nos lados A e B que compõem um LP. O lado A é musicalmente ensolarado, dançante, e reúne uma mescla de diversos ritmos com o rock – reggae, dub, juju music, forró etc. Os ritmos brasileiros estão escancarados em “Sanfona” e “Um a um” – forró de Edgar Ferreira, de tema futebolístico, popularizado por Jackson do Pandeiro. O lado B é triste, repleto de baladas com letras dor-de-cotovelo de sensibilidade samba-canção⁴¹, cujo paroxismo é alcançado em “Uns dias” (“Eu chorava de amor/ E não porque sofria/ Mas você chegou, já era dia/ E não tava sozinha/ Eu tive fora uns dias/ Eu te odiei uns dias/ Eu quis te matar”) e “Quase um segundo” (“Eu queria ver no escuro do mundo/ Onde está tudo que você quer/ [...] Eu tive um sonho ruim e acordei chorando/ Por isso eu te liguei/ Será que você ainda pensa em mim?”). Além disso, no reggae “*Don’t give me that*” (parceria de Herbert Vianna e Bi Ribeiro com o DJ jamaicano Peter Clarke), os Paralamas fazem proselitismo anti-cocaína (“*Don’t give me that/ Don’t give me no coke, no crack/[...]/ Cocaine, money messing/ With people and brains/ You put it in your nose/ And it makes you go lame*”) em alusão à “rebordosa”⁴² que vitimava vários roqueiros no final da década – uma atitude que lembra

⁴⁰ O dub é uma variante do reggae que inclui intervenções de sons eletrônicos, efeitos sonoros (como ecos ou *delays*) e improvisos verbais dos DJs; a juju music é tradicional dos iorubá da Nigéria, tem ênfase na percussão e também veio a incorporar a influência do reggae (*Wikipedia*, cons. em 21/04/05).

⁴¹ Tal sensibilidade já aflora em algumas músicas de *O passo do Lui* (DAPIEVE, 2000), mas só repercute mesmo em *Bora Bora*. Exemplo: Cazuzo, o roqueiro dessa fase mais identificado com o samba-canção, brincou com Herbert Vianna: “Este lado B é meu! Você roubou!” (CAZUZA *apud* DAPIEVE, 2000:87).

⁴² Expressão – sinônimo de ressaca – atualizada pelo cartunista Angeli, criador nos anos 80 dos célebres personagens de *Chiclete com Banana*, entre eles Rê Bordosa (“porra-louca” que em metade de suas aparições

mais o “politicamente correto” dos artistas da MPB do que a “anarquia” comum ao discurso roqueiro.

Neste momento, alguns setores da imprensa e de roqueiros intensificaram a aplicação do rótulo de “*world music*”, ou “música pra gringo” aos Paralamas – recorrente desde *Selvagem?* e a posterior carreira bem-sucedida da banda no exterior (exceção entre os roqueiros brasileiros do período) – o que continha muitas vezes uma conotação pejorativa.

O último trabalho lançado pelo conjunto na década de 80, *Big Bang* (1989) é julgado um prolongamento dos procedimentos artísticos explorados em *Selvagem?* e *Bora Bora*, com direito a ritmos como ska, bossa nova, repente etc. Em consonância com a maior parte da crítica musical, Arthur Dapieve assim define o álbum: “A rigor, somente a linda ‘Lanterna dos afogados’ poderia ser considerada pop-rock; o resto era uma saudável mixórdia de gêneros” (DAPIEVE, 2000, p. 88). Juntamente com os Titãs e o Legião Urbana, os Paralamas fecharam a década por cima – eram apontados pela imprensa especializada os únicos conjuntos a continuar fazendo música de “relevância” no rock nacional, então percebido como um gênero em franca decadência.

2.3.2 Barão Vermelho e Cazuzza

Cazuzza era o Mercúrio, mensageiro entre dois mundos. [...] Um cara muito volúvel. Na noite de reveillon, estava na casa do Gilberto Gil e, no dia seguinte, estava lá em casa – logo eu, que nunca dei trela para que o Caetano me levasse para ver a Mãe Menininha do Gantois!

LOBÃO *apud* ALEXANDRE, 2002, pp. 327-328

Ao contrário da maior parte das bandas que surgiram nos anos 80, o Barão Vermelho – cuja formação inicial é composta por Maurício Barros (teclados), Guto Goffi (bateria), Dé (baixo), Roberto Frejat (guitarra) e Cazuzza (vocal) – não afinou seu som com as tendências

surge de ressaca em uma banheira), Bob Cuspe (punk anarquista caricato, que cospe em Deus e no mundo) e

musicais americanas e européias do momento, mas sim com o rock básico de acentuada influência do blues⁴³ que marcou as primeiras fases dos Rolling Stones (principalmente) e do Led Zepellin nos anos 60 e início dos 70. De certo modo, Cazuzza & Frejat reeditaram as “famosas” parcerias Jagger & Richards e Plant & Page. O grupo foi descoberto por Ezequiel Neves – ex-crítico de música, fã incontestado dos Rolling Stones – que os levou para a Som Livre, onde trabalhava como produtor.

Ao lançar o primeiro disco, *Barão Vermelho* (1982)⁴⁴, o conjunto chamou atenção da crítica pela postura rock 'n' roll evidenciada: no “frescor” das letras, que abordavam em uma linguagem coloquial as aventuras boêmias e amorosas de um narrador (Cazuzza) “exagerado” – os casos de “Posando de star” (“Eu sou o teu amor, me entenda/ Você precisa descobrir/ O que está perdendo, o que está perdendo/ Botando banca/ Posando de star/ Você precisa é dar(-se)/ Vem viver comigo, vem me experimentar/[...]/ Não faz do sexo um problema/ Eu armo uma cena, é, eu armo uma cena!/ Quebro garrafa/ Morro de chorar/ Mas ainda te faço dar(-se)!”); “Down em mim”⁴⁵, (“Da privada, eu vou dar com a minha cara/ De panaca pintada no espelho/ E me lembrar, sorrindo, que o banheiro/ É a igreja de todos os bêbados/ Eu ando tão down”); “Todo amor que houver nessa vida”⁴⁶ (“Ser teu pão, ser tua comida/ Todo amor que houver nessa vida/ E algum veneno anti-monotonia”); na interpretação rascante e “espontânea” de Cazuzza – que adotou um canto-falado-gritado e não fez remendos de seus eventuais erros; e nos *riffs* (frase musical repetida ao longo de uma canção) de guitarra de Roberto Frejat.

Meia-Oito (revolucionário de araque).

⁴³ O blues era difundido no Rio de Janeiro no início dos anos 80, sendo uma das influências importantes para os roqueiros cariocas. Os mais notórios *bluesmen* da época foram Zé da Gaita e Celso Blues Boy, que tinham inclusive presença cativa no Circo Voador.

⁴⁴ Ao mesmo tempo, a Blitz lançava seu primeiro LP, *As aventuras da Blitz* (1982), que estouraria em todo o país, o mesmo não acontecendo com *Barão Vermelho*.

⁴⁵ Título inspirado em “Down on me”, gravada em 1967 por Janis Joplin – ícone da contracultura norte-americana e cantora de reconhecida inspiração no blues “dor-de-cotovelo”; principalmente os de Bessie Smith, por quem tinha adoração. Janis Joplin morreu de overdose em 4 de outubro de 1970.

Cazuza identificava-se com os escritores *beats* (e com a idéia destes de articular arte e vida), com o “maldito” Rimbaud e com a sensibilidade dor-de-cotovelo dos samba-canções de, entre outros, Lupicínio Rodrigues, Nelson Gonçalves, Dalva de Oliveira e Dolores Duran. Aliás, a tão alardeada influência desses artistas sobre Cazuza, que seria explicitada na época do terceiro LP do Barão Vermelho, não causou grandes estranhamentos em uma banda de “levada blueseira” como o Barão; o gênero blues também tem, em algumas vertentes, uma sensibilidade similar, que podemos ver nas letras e na interpretação da cantora Bessie Smith, por exemplo. Ângela Rô-Rô, conhecida do cantor da vida boêmia do Baixo Leblon, também combina o blues e o samba-canção em suas músicas – os dois chegaram a fazer uma parceria (“Cobaias de Deus”) no final da vida dele. Nos discos de Cazuza com o Barão Vermelho, essa verve dor-de-cotovelo é sempre mesclada com letras que tematizam o amor do ponto de vista do “conquistador” – uma característica comum aos conjuntos de rock –, ainda que sem a misoginia agressiva de muitas canções roqueiras, como algumas dos Rolling Stones.

Os trabalhos seguintes, *Barão Vermelho 2* (1983) e *Maior abandonado* (1984) foram percebidos pela crítica como desdobramentos do primeiro – continuavam presentes a “levada” blueseira, os *riffs* econômicos de Frejat e a dicção rasgada de Cazuza – e reforçaram a imagem roqueira do grupo. Não foram notadas grandes diferenças temáticas ou de elaboração formal nas letras – embora Cazuza tenha dado declarações enfatizando suas influências dos sambas-canções em *Maior abandonado* –, o que foi julgado positivo. Alguns críticos assinalaram apenas um maior cuidado no processo de gravação: nos arranjos mais ensaiados e na própria interpretação do cantor, um pouco mais contida. Também colaborou para essa impressão a participação de músicos convidados, como Peninha⁴⁷ (percussão), Sérgio Serra (guitarra), Zé da Gaita (gaita), Léo Gandelman (sax) e Golden Boys (coro). A propósito do

⁴⁶ Música gravada posteriormente por artistas emepebistas como Caetano Veloso, Olívia Byington, Gal Costa e Leila Pinheiro.

⁴⁷ Peninha foi integrado ao grupo em *Carnaval* (1988), depois da defecção de Cazuza.

lançamento do segundo disco, a jornalista Ana Maria Bahiana escreveu: “Uma banda de verdade, não mais cinco amigos tirando um som de brincadeira” (ANA MARIA BAHIANA *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 104).

Barão Vermelho 2 teve uma capa curiosa para o universo roqueiro: mostrava closes dos rostos imberbes e “inocentes” dos cinco “barões”, lembrando, curiosamente, as capas dos primeiros LPs de Chico Buarque. Da primeira fase do Barão Vermelho (que abarca os três álbuns gravados com Cazuza) este é o disco em que eles mais reclamam do processo de gravação, comandado por Andy P. Mills e Ezequiel Neves – o perfeccionismo do americano, que os obrigou a refazer uma série de passagens, incomodou o grupo. A exemplo do trabalho anterior, *Barão Vermelho 2* não emplacou. Mas podemos citar as faixas que tiveram destaque algum tempo depois, como “Pro dia nascer feliz”⁴⁸ (“Todo dia a insônia me convence que o céu/ Faz tudo ficar infinito/ E que a solidão é pretensão de quem fica/ Escondido fazendo fita”); “Vem comigo” (“Há dias com azia/ O remédio é o teu mel/ Eu sinto tanto frio/ No calor do Rio/ Já mandei olhares prometendo o céu/ Agora eu quero é no grito!/ Vem comigo!”) e “Menina mimada” (“Foi você quem quis ir embora/ Agora volta arrependida e chora/ Olhar pedindo esmola/ Baby, eu conheço a tua escola/ Quem sabe eu faço um blues em tua homenagem/ Eu vou rimar tanta bobagem/ Você é tão fácil/ Menina mimada”).

Maior abandonado foi produzido somente por Ezequiel Neves, que quis interferir o menos possível na “levada” “espontânea” da banda, e por isso foi um pouco menos ensaiado que o álbum anterior. No entanto, isso não chegou a ser percebido pela crítica, pois esse disco também tem a presença de músicos convidados em algumas faixas – Léo Gandelman e Zé Luiz Segneri no sax, Golden Boys e Trio Caminhão nos coros, além de percussão de Peninha

⁴⁸ Música gravada no mesmo ano (1983), com êxito, por Ney Matogrosso. Foi a partir da versão de Ney que o Barão Vermelho se tornou mais conhecido e passou a ter algumas de suas músicas tocadas nas principais rádios FM – a primeira sendo justamente “Pro dia nascer feliz” (ARAÚJO & ECHEVERRIA, 2001). Caetano Veloso já havia cantado “Todo amor que houver nessa vida” no show “Uns”, no Canecão, quando também elogiou Cazuza. A gravação desta música por Caetano foi lançada em 1986.

e sintetizador de Rique Pantoja – e os barões já tinham um maior traquejo no processo de gravação. Portanto, se o som não era tão “cru” como o do primeiro LP, continuava eminentemente “roqueiro”. Observemos a matéria publicada por Okky de Souza na *Veja* de 12 de setembro de 1984:

A cartilha do Barão é diferente e até tradicionalista: ela combina o velho blues ao ritmo pulsante e nervoso que o rock redescobriu no final dos anos 70 [através do punk]. Acima de tudo, porém, ela manda que essa combinação, como nos shows, seja feita com o máximo de espontaneidade e o mínimo de truques de efeito (OKKY DE SOUZA *apud* BRYAN, 2004, p. 206).

Dessa vez, a contracapa (a cargo de outros diretores artísticos) realça uma “atitude roqueira”: mostra os integrantes do Barão Vermelho tomando uma “dura” da polícia. Mas também evidencia as demais “inspirações” de Cazuzza: o muro para o qual os barões estão virados tem a inscrição “faço da minha vida um cenário da minha tristeza...”. Se a crítica não assinalou, de modo geral, grandes mudanças temáticas nas letras, o cantor tornou suas influências mais explícitas em declarações do tipo:

O disco *Maior abandonado* tem toda uma temática de vida, boemia e fossa, que é uma ligação minha com o Nelson Gonçalves, Lupicínio Rodrigues e Ataufo Alves. Um dia ainda chamo o Nelson Gonçalves para cantar uma música com o Barão. Se isso chocar algum roqueiro, é sinal de que ele precisa se libertar desse trauma (CAZUZA *apud* ARAÚJO & ECHEVERRIA, 2001, p. 77).

Não tem nenhum jovem fazendo música brasileira, todo mundo é roqueiro, não tem ninguém que faça samba-canção, precisamos redimir a música brasileira (CAZUZA *apud* BRYAN 2004:206).

Letras como as de “Não amo ninguém” (“Se todo alguém que eu amo/ É como amar a lua inacessível/ É que eu não amo ninguém/[...]/ E é só amor que eu respiro”); “Dolorosa” – aliás, de título sugestivo – (“Fim, a noite acabou/ Feito gim/ Espuma branca/ Lavando o meu pé/[...]/ Será que você não vê?/ Que o teu lugar é do meu lado”); “Baby suporte” (“Amor escravo de nenhuma palavra/ Não era isso que você procurava?/[...]/ Cada carinho é o fio de

uma navalha”); “Por que a gente é assim?” (“Mais uma dose?/ É claro que eu tô a fim/ A noite nunca tem fim/ Por que a gente é assim?/[...]/ Você tem exatamente/ Um segundo pra aprender a me amar/ Você tem a vida inteira/ Pra me devorar”) e “Maior abandonado” (“Eu tô perdido/ Sem pai nem mãe/ Bem na porta da tua casa/ Eu tô pedindo/ A tua mão/ E um pouquinho do braço”) adotam a linguagem dor-de-cotovelo ou mesclam a linguagem roqueira com a dos samba-canções, ratificando as palavras de Cazuzza. A canção “Bete Balanço” (do verso “Quem tem um sonho não dança”, e que contém talvez o *riff* mais famoso de Roberto Frejat), feita de encomenda para o filme homônimo de Lael Rodrigues (1984) – em que os barões apareciam como personagens inseridos na trama – estourou junto com a película e deu à banda o reconhecimento almejado, tornando *Maior abandonado* o único disco bem-sucedido comercialmente da primeira fase do Barão Vermelho. Com base no repertório dos três primeiros trabalhos, o grupo se apresentou no verão de 1985 no Rock in Rio e foi umas das formações brasileiras mais elogiadas pelo público e pela crítica.

Em julho de 1985, Cazuzza anuncia sua saída do Barão Vermelho. Algumas versões foram apresentadas no decorrer dos anos. No pipocar dos acontecimentos, o cantor se dizia incomodado com o fato de ter que submeter suas criações à aprovação dos companheiros, algo corriqueiro em um conjunto de rock, mas difícil para quem se autodenominava um “filho único”. Cazuzza também já estaria começando a ter atritos com seus parceiros (inclusive com Frejat, de quem era mais próximo) por causa de seu declarado “estrelismo” e comportamento desregrado – justificativa que indica uma contradição com o discurso roqueiro, que também não costuma enfatizar um comportamento convencional:

O grupo, onde chegava, era anunciado como Cazuzza e Barão Vermelho. Era uma coisa boba, e começou a criar uma ciúmeira que abalava nosso entendimento. [...] Eles começaram a pensar em fazer um trabalho sem mim e saquei tudo. [...] Fui perdendo a liderança e, como gosto de ser líder e de sentir a própria luz no palco sobre mim, caí fora da banda, antes que ficássemos inimigos para sempre (CAZUZA *apud* ARAÚJO & ECHEVERRIA, 2001, p. 110).

Eu sou muito diferente do pessoal do Barão. Sou mais velho, mais louco, mais boêmio: eles são mais saudáveis, acordam cedo e não fazem loucuras (CAZUZA *apud* ARAÚJO & ECHEVERRIA, 2001, p. 110).

Leo Jaime, roqueiro que intermediara anos antes o contato entre Cazuzza e os demais componentes do conjunto, assinala ainda outro motivo de cunho comportamental:

Cazuza era gay. Ele ia fazer o que numa banda de machões, tocando de pernas abertas com o cigarro no canto da boca? Ia contra tudo em que ele acreditava. Quanto mais clara essa imagem de banda de rock foi ficando, mais a liberdade foi fazendo falta a ele (LEO JAIME *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 207).

Era sabido também que Cazuzza queria trabalhar com mais liberdade suas influências emepibistas, “tarefa dificultada” em uma formação roqueira como o Barão⁴⁹. A partida para uma trajetória solo, portanto, proporcionaria ao cantor levar a cabo esse projeto – o que, conforme Cazuzza declarou, daria uma conotação mais “chique” à “cruza” do som rock ‘n’ roll, que não pretendia abandonar de todo (ALEXANDRE, 2002).

No primeiro disco solo, *Cazuza* (1985) – também conhecido como *Exagerado* – o cantor adotou uma estética que definiu como “garagem de luxo”, ou seja, um “rock básico” – com poucos instrumentos – mas ao mesmo tempo “sofisticado”. Para isso, cercou-se de músicos da cepa de Renato Ladeira (da grupo Herva Doce, que fazia um rock mais jazzístico, fusion), Nico Resende (tecladista que havia tocado com Ritchie, portanto escorado em tendências pop mais atuais) e Zé Luiz (saxofonista que acompanhava Caetano Veloso). Foi acusado por alguns críticos e roqueiros de estar seguindo o mesmo caminho de Marina (que era identificada com a MPB e flertava com o rock oitentista) e Dulce Quental (ex-vocalista do

⁴⁹ Depois de um recomeço “difícil”, o Barão Vermelho – agora com Roberto Frejat acumulando as funções de vocalista e guitarrista – continuaria sua trajetória “bem-sucedida” em torno do rock e do blues, ora fazendo “baladas”, como no LP *Rock ‘n geral* (1987), ora fazendo um rock “mais pesado”, o caso de *Carnaval* (1988). Ao final da década, já com algumas reformulações – entrada e saída de alguns integrantes – a banda utiliza uma série de instrumentos acústicos no disco *Na calada da noite* (1990), assinalando um maior diálogo com referências emepibistas, o que se acentuaria na década de 90.

conjunto Sempre Livre, que também fazia um rock “sofisticado”), sendo, não raro, tachado de “yuppie” – acusação que seria ainda mais forte quando do lançamento do disco seguinte.

Porém, nota-se em *Cazuza* um aprofundamento da temática de suas letras anteriores. O artista estende-se sobre “o lado escuro da vida”, ou seja, suas influências “malditas”: entre elas Lou Reed – roqueiro americano que aborda, desde o início de sua trajetória na banda The Velvet Underground, o submundo e seus personagens, como travestis, drogados e prostitutas; Luiz Melodia – músico proveniente do morro do Estácio, surgido nos anos 70, e tachado de “maldito” pela imprensa devido à sua notória boemia, insubordinação aos ditames das gravadoras, e à sensibilidade estética expressa em letras como “Farrapo humano”; o poeta *beat* Allen Ginsberg; e o poeta “maldito” Rimbaud. Todos eles são citados em “Só as mães são felizes”⁵⁰ (“Nunca viu o Lou Reed/ ‘Walking on the wild side’/ Nem Melodia transvirado/ Rezando pelo Estácio/ Nunca viu Allen Ginsberg/ Pagando michê na Alaska/ Nem Rimbaud pelas tantas/ Negociando escravas brancas”). Essa temática “maldita” é observada nas parcerias com reconhecidos roqueiros oitentistas (todos musicaram letras de Cazuza): como Roberto Frejat em “Só as mães são felizes” (“Você nunca sonhou/ Ser currada por animais?/ Nem transou com cadáveres?/ Nunca traiu teu melhor amigo?/ Nem quis comer a tua mãe?/ Só as mães são felizes...”); Lobão em “Mal nenhum” (“Não escondam suas crianças/ Nem chamem o síndico/ Nem chamem a polícia/ Nem chamem o hospício, não/ Eu não posso causar mal nenhum/ A não ser a mim mesmo”); e Leoni (ex-Kid Abelha) em “Exagerado”, que tem também participação de Ezequiel Neves (“Eu nunca mais vou respirar/ Se você não me notar/ Eu posso até morrer de fome/ Se você não me amar”). As duas primeiras são as que mais lembram musicalmente a fase de Cazuza no Barão Vermelho. “Exagerado” ganhou um arranjo mais pop e solar, ou seja, mais palatável.

⁵⁰ O nome da música é retirado de um verso do livro *Scattered poems*, do escritor *beat* Jack Kerouac (ARAÚJO & ECHEVERRIA, 2004, p. 130).

As correlações com uma MPB tradicional podem ser notadas em pelo menos duas músicas. Em “Medieval II”, Cazuzza alude a Chico Buarque nos versos (“Eu acredito no meu lado/ Português, sentimental”) – que remetem à “Fado tropical” (BUARQUE DE HOLLANDA, 1973), de Chico, cujo narrador, um português, diz: (“No fundo eu sou um sentimental. Todos nós herdamos no sangue lusitano uma boa dose de lirismo”...). “Codinome beija-flor”, que o artista definiu como “uma música bem romântica, inspirada numa separação, mas não é dor de cotovelo” (Cazuzza *apud* ARAÚJO & ECHEVERRIA, 2001, p. 112), tem arranjo delicado de piano, voz e violino elétrico – sugestão de Ezequiel Neves. O disco conta ainda com a primeira canção em que Cazuzza não participou do processo de composição, “Balada de um vagabundo”, cuja letra – em sua homenagem – é do poeta Waly Salomão e a música de Roberto Frejat.

Em *Só se for a dois*⁵¹ (1987), Cazuzza se aproxima musicalmente da MPB ao enveredar pelo caminho das “baladas românticas”, a “linguagem musical dominante” – também são notados alguns blues e rocks “bem-comportados”:

Sempre fiz letras muito românticas, mas esse disco [*Só se for a dois*] é marcado assim pela musicalidade romântica. Ele está voltado para a balada, com menos rock e mais canção suave. Acho até que estou cantando com a voz mais suave, menos gritada. Nos últimos tempos tenho me preocupado em trabalhar melhor a minha voz. Tenho sido mais cuidadoso com as notas, e isso está contribuindo para o meu amadurecimento (CAZUZA *apud* ARAÚJO & ECHEVERRIA, 2001, p. 139).

Esse disco me permitiu usar uma coisa não rock 'n' roll. Tenho esse lado de cantor de churrascaria... (CAZUZA *apud* ARAÚJO & ECHEVERRIA, 2001, p. 139).

Alguns velhos temas são explorados. A sensibilidade “dor-de-cotovelo” está presente em músicas blueseiras como “Quarta-feira” (“Talvez você caia/ Na minha rede um dia/ Cheia de cacos de vidro/[...]/ Ando apaixonado/ Por cachorros e bichas/ Duques e xerifes/ Porque

⁵¹ Álbum que apresenta três parcerias com o ex-companheiro de Barão Vermelho Roberto Frejat e duas com George Israel, saxofonista do Kid Abelha; o parceiro mais constante é Rogério Meanda, que toca guitarra no disco.

eles sabem/ Que amar é abanar o rabo/ Lamber e dar a pata”) e “Completamente blue” (“Tudo azul/ Completamente blue/[...]/ Você chega e sai e some/ E eu te amo assim tão só/[...]/ Como é estranha a natureza/ Morta dos que não têm dor/ Como é estéril a natureza/ De quem vive sem amor”). A verve “exagerada” é reaparece em “Heavy love” (“Pro nosso amor descarado/ Virado/ O mundo lá fora/ Não serve pra nada/[...]/ Acenda todas as luzes/ Perca a razão/ Vem, me procura e encaixa/ No escuro do meu coração”) e “Lobo mau da Ucrânia” (“Meus olhos são bem grandes/ Pra te secar/ Minha boca é um bueiro/ Vai te sugar/[...]/ Minha sede de viver/ É uma ameaça atômica”). De novidade, vemos aflorar agora um lado “guru”, didático, manifesto no plano amoroso. Em “Só se for a dois”, de tendência grandiloquente, a letra prega o desapego a qualquer esfera política ou religiosa em favor do amor entre casais: (“Aos gurus da Índia/ Aos judeus da Palestina/ Aos índios da América Latina/[...]/ As possibilidades de felicidade/ São egoístas, meu amor/ Viver a liberdade/ Amar de verdade/ Só se for a dois”); em “Ritual”, o narrador afirma o aqui-e-agora em detrimento de qualquer visão idealizada do amor (“Pra que sonhar?/[...]/ Pra que buscar o paraíso?/ Se até o poeta fecha o livro/ Sente o perfume de uma flor no lixo/ E fuxica”).

O LP emplaca pelo menos duas músicas nas rádios, as baladas “O nosso amor a gente inventa (estória romântica)” e a anti-dor-de-cotovelo “Solidão que nada” (“Viver é bom/ Nas curvas da estrada/ Solidão que nada”). Embora mantivesse a carreira em alta, com cada vez maior inserção nos meios de comunicação, o cantor sofreu críticas entre os roqueiros e segmentos da imprensa – seu disco foi taxado de “flácido” e “yuppie” (ALEXANDRE, 2002).

Em 1988, Cazuza lança *Ideologia*, o primeiro trabalho gestado sob a consciência de estar com o vírus da Aids, doença que causaria sua morte em julho de 1990. Neste álbum, ao contrário de todos os outros anteriores, a temática dominante tem nítido enfoque social, quase sempre de teor moralista: como “Ideologia” – rock composto por Frejat – (“Meu partido/ É um coração partido/ E as ilusões estão todas perdidas/ Os meus sonhos foram todos vendidos/

Tão barato que eu nem acredito/[...]/ Meus heróis morreram de overdose/ Meus inimigos estão no poder/ Ideologia/ Eu quero uma pra viver”); “Brasil”⁵² – cujos compositores, Nilo Romero e George Israel, dizem ter feito a primeira “real” junção de rock com samba (“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/[...]/ Brasil/ Mostra tua cara/ Quero ver quem paga/ Pra gente ficar assim”); “Um trem para as estrelas” – em parceria com Gilberto Gil, que fez a música, composta (mas não incluída) para o filme homônimo de Cacá Diegues (1987) (“Estranho o teu Cristo, Rio/ Que olha tão longe, além/ Com os braços sempre abertos/ Mas sem proteger ninguém”) e “Blues da piedade” – composição de Frejat – (“Vamos pedir piedade/ Senhor, piedade/ Pra essa gente careta e covarde/[...]/ Lhes dê grandeza e um pouco de coragem”). Cazuzza assim explicou sua mudança de perspectiva:

Eu já andava grilado comigo, me achando repetitivo, preso nos mesmos temas. [...] Não foi a doença que detonou a crise, talvez tenha sido a crise que detonou a doença (CAZUZA, entrevista publicada no *Jornal do Brasil* de 24 de abril de 1988).

Eu achava que não podia falar sobre política, por não ser uma pessoa política. Eu tinha muito preconceito em falar no plural, achava que só falava bem do meu mundinho. Isso começou a mudar quando fiz a letra de *Um trem para as estrelas*, com música do Gil, a partir do roteiro do filme de Cacá Diegues. Depois conversando com mil pessoas, inclusive Gil, pensei por que não mostrar a minha visão, por mais ingênua que ela seja? [...] Tenho uma visão romântica, mas a maioria da população também deve ter uma visão ingênua, então por que não me posicionar? (CAZUZA *apud* ARAÚJO & ECHEVERRIA, 2004, p. 375).

É em *Ideologia* que consta a que é considerada uma das melhores criações de Cazuzza, “Faz parte do meu show”, terna canção romântica apresentada no idioma bossa nova – sugestão do produtor Ezequiel Neves (o parceiro de Cazuzza, Renato Ladeira, tinha anteriormente feito a música em forma de “rock balada”).

No mesmo ano, sai o registro da turnê de *Ideologia*, que teve produção de Ney Matogrosso e ganhou o nome de *O tempo não pára* (1988) – retirado de uma das novas

⁵² Esta canção receberá uma análise mais detalhada no terceiro capítulo.

canções apresentadas. Ney direcionou Cazuza para uma postura mais contida – um dos motivos era o de que o cantor já apresentava sinais de debilidade física –, que se coadunava com a dos principais expoentes da MPB:

Até então, Cazuza aprontava demais no palco [...]. Entrava com o pau de fora, enfiava dez cotonetes no nariz, umas coisas desnecessárias. Em *Ideologia*, ele já estava bem doente, não tinha energia física. Conversamos sobre o show, e eu lhe disse: “Cazuza, a coisa mais importante em teu trabalho é teu pensamento, então vamos nos concentrar nele, fazer uma seleção do melhor do teu pensamento dentro do que você canta, e o resto você deixa comigo”. Sugerí uma roupa branca, para que pudesse brincar com cores em cima dele (NEY MATOGROSSO *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 326-327).

O último disco lançado por Cazuza em vida, o duplo *Burguesia* (1989), é bastante diversificado. Apresenta parcerias com roqueiros oitentistas como Lobão (na faixa “Azul e amarelo”, que também é creditada ao sambista Cartola por causa do verso “Não vou, não quero”, que os dois tomam emprestado), George Israel, Roberto Frejat, Dé, Leoni e Arnaldo Brandão (do grupo Hanói Hanói). Ângela Ro Rô e Rita Lee também dividem parcerias com o cantor. O álbum tem também regravações de artistas da MPB, como o samba-canção “Preconceito” (música de Antônio Maria e Fernando Lobo gravada por Nora Ney), que ganhou um arranjo que lembra bolero e tango – e “Esse cara”, de Caetano Veloso.

2.3.3 Legião Urbana

O Legião hoje virou MPB.

RENATO RUSSO *apud* DAPIEVE, 2000, p. 196

O Legião Urbana se formou em Brasília no ano de 1983 com Renato Russo⁵³ (vocal, baixo⁵⁴), Dado Villa-Lobos (guitarra) e Marcelo Bonfá (bateria). A banda se projetou no

⁵³ O nome verdadeiro é Renato Manfredini Jr. “Russo” foi adotado em “referência aos pensadores Jean-Jacques Rousseau e Bertrand Russell e ao pintor Henri Rousseau” (DAPIEVE, 2000, p. 131).

⁵⁴ No ano seguinte, entraria o baixista Renato Rocha, vulgo Negrete. Ele está presente nos três primeiros discos do Legião Urbana, que em 1989 voltou a ser um trio. Nas gravações em estúdio, os componentes da banda – com exceção de Negrete – tocam também outros instrumentos, como teclados (Russo), percussão (Bonfá) e violão (Villa-Lobos e Russo).

“cenário roqueiro nacional” quando, com apoio de Herbert Vianna – conhecido de Brasília radicado no Rio com os Paralamas – tocou no Rio de Janeiro, no Circo Voador (já tinha se apresentado anteriormente em São Paulo); teve duas músicas de uma fita demo executadas na Rádio Fluminense FM (“Geração Coca-Cola” e “Ainda é cedo”); e, por fim, lançou o primeiro disco – *Legião Urbana* (1985) – pela EMI-Odeon, mesma gravadora dos Paralamas (que intercederam em favor do grupo). Neste álbum, assim como nos dois posteriores (o segundo consolida o grupo na lista dos mais prestigiados do “rock nacional”), o Legião é fortemente influenciado pelo punk e por tendências derivadas do punk – mais elaboradas, intelectualizadas e “comportadas” –, a que se convencionou chamar “pós-punk”.

Conforme observado no primeiro capítulo, a influência estética e comportamental do “movimento punk” sobre o “rock nacional dos anos 80” foi bastante ressaltada pelos roqueiros, dentre eles Renato Russo. Ao descobrir o punk londrino e norte-americano, no final dos anos 70, Russo integrou o grupo Aborto Elétrico (que contava também com futuros membros do Capital Inicial) e compôs canções de acordo com o “espírito” deste “movimento”. As bandas The Stooges (fundada por Iggy Pop, nome importante do punk rock norte-americano) e Sex Pistols (formação inglesa cujas primeiras gravações chamaram a atenção do público para a existência do “punk”) foram as principais referências (DAPIEVE, 2000). As canções receberam um formato musical “tosco”, desprovido de qualquer refinamento – instrumental básico (baixo, bateria e guitarra), com utilização de poucos acordes, bateria “bate-estaca” e canto gritado; e letras de rimas fáceis que exploravam uma temática social denotando um inconformismo denunciante, por vezes mordaz⁵⁵. Como o Aborto

⁵⁵ Embora o punk rock seja mais conhecido por letras anárquicas nihilistas – como as da banda inglesa Sex Pistols, de canções cáusticas como “Anarchy in the UK” (“I am the Antichrist/ I am an anarchist/ Don’t know what I want but/ I know how to get it/ I wanna destroy the passer by ’cos I/ I wanna be anarchy!”) e “God save the Queen” (“God save the queen/ She ain’t no human being/ There is no future/ In England’s dreaming”) (SEX PISTOLS, 1977) –, comporta outras variações de inconformismo, menos anárquicas ou corrosivas, como as letras que tendem para um moralismo de caráter denunciante ou que expressam reivindicações sociais – o caso de muitas letras de grupos como The Clash e Gang of Four (que oscilavam entre anarquismo nihilista e um posicionamento maoísta) –, e as que versam até sobre o amor (ver BUZZCOCKS, 1979). Além do Legião

Elétrico pereceu sem deixar nenhum disco gravado, parte do repertório ressurgiu com o Legião Urbana. “Geração coca-cola” (“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/ Nós somos o futuro da nação/ Geração Coca-Cola”) encontra-se no primeiro álbum, *Legião Urbana*. Já “Que país é este?” (“Nas favelas/ No Senado/ Sujeira pra todo lado/ Ninguém respeita a constituição/ Mas todos acreditam no futuro da nação!/ Que país é este?”), “Conexão amazônica” – cujo título alude à então rota de entrada de cocaína no Brasil⁵⁶ (“Os tambores da selva/ Já começaram a rufar/ A cocaína não vai chegar/ Conexão amazônica está interrompida/ E você quer ficar maluco e sem dinheiro e acha que está tudo bem/ Mas alimento pra cabeça nunca vai matar a fome de ninguém/ Uma peregrinação involuntária talvez fosse solução/ Auto-exílio nada mais é do que ter seu coração na solidão”), e “Tédio (com um T bem grande pra você)” (“Moramos na cidade/ Também o presidente/ E todos vão fingindo viver decentemente/ Só que eu não pretendo ser tão decadente não/ Tédio com um T bem grande pra você”) foram gravadas – preservando o “espírito punk” originário – anos depois em *Que país é este? 1978/1987*, o terceiro disco da banda.

Findo este breve parêntese sobre as manifestações mais explícitas do punk no Legião Urbana, voltemos ao álbum de estréia, *Legião Urbana*. A capa do LP, em preto e branco, traz fotos dos integrantes em trajes casuais e a imagem da Praça dos Três Poderes em contraste

Urbana, outras bandas de Brasília que tiveram o punk inglês como uma de suas inspirações – notadamente Plebe Rude e Capital Inicial – chamaram a atenção da grande mídia ao expressarem uma rebeldia politizada, de preocupações sociais de inspiração esquerdista menos agressiva. Eis alguns exemplos: “Veraneio vascaína”, gravada pelo Capital Inicial (“Porque pobre quando nasce com instinto assassino/ Sabe o que vai ser quando crescer desde menino/ Ladrão pra roubar, marginal pra matar/ Papai eu quero ser policial quando eu crescer”) (CAPITAL INICIAL, 1986) e “Até quando esperar”, da Plebe Rude (“Com tanta riqueza por aí, onde é que está/ Cadê sua fração/[...]/ Até quando esperar a plebe ajoelhar/ Esperando a ajuda de Deus/ Até quando esperar/ a plebe ajoelhar/ Esperando a ajuda de Deus”) (PLEBE RUDE, 1985). O tom do exemplo da Plebe Rude guarda alguma semelhança com o das canções de protesto dos anos 60.

⁵⁶ Embora também usasse drogas – cocaína e heroína, por exemplo – Renato Russo nunca se posicionou abertamente a favor delas, nem costumava ostentar em público uma identidade de usuário. Ao abordar o assunto em suas músicas, Russo ou destila críticas às instituições ou segue a mesma linha adotada por Eric Clapton em

com a figura de um índio; o encarte expõe, juntamente com as letras das músicas, algumas ilustrações de civilizações antigas (Grécia e Egito); e a contracapa contém desenhos de cidades modernas – feitos por Marcelo Bonfá – e outras fotos dos “legionários”. A maior parte das músicas já denota elementos comuns ao contexto do pós-punk – o uso adicional de violão, percussão e teclados e o canto às vezes angustiado de Russo reforçam essa impressão. Essa escolha desagradou a alguns críticos mais radicais que já tinham assistido a shows do grupo, como Alex Antunes, que participava do circuito *underground* paulistano:

Para nós, não deixou de ser uma espécie de decepção que essas bandas, ao entrarem em estúdio, acabassem fazendo um negócio mais arejado e gostosinho (risos). A gente queria ouvir coisas mais dramáticas. (ALEX ANTUNES *apud* BRYAN, 2004, p. 288)

Mas, de modo geral, o disco recebeu resenhas elogiosas, que salientavam a “atitude” das letras e a simplicidade do plano musical (como já vimos, essas eram as características mais ressaltadas pela crítica nas formações oitentistas no início de suas trajetórias):

O principal, tem alma exposta, cicatrizes e carne viva, nenhum sinal de verniz ou casca grossa (JOSÉ AUGUSTO LEMOS, revista *Som Três* de abril de 1985).

As letras de *Legião Urbana* privilegiam a esfera pública: exprimem politização anárquica (ecos da fase punk) em “Soldados”⁵⁷ – aliás, uma das canções que têm uma interpretação angustiada por parte de Renato Russo (“Nos defendemos tanto sem saber/ Por que lutar/[...]/ Somos soldados/ Pedindo esmola/ A gente não queria lutar”) e “Petróleo do futuro” (“Sou brasileiro errado/ Vivendo em separado/ Contando os vencidos/ De todos os lados”); inconformismo juvenil em “O reggae” (“Ninguém me perguntou se eu estava pronto/ E eu

“Cocaine”, isto é, expor – com base em experiência pessoal – os problemas causados pelo consumo de determinadas drogas.

⁵⁷ Segundo declarações de Renato, essa faixa também alude à questão da homossexualidade, como nos versos oblíquos (“Tenho medo de lhe dizer, o que eu quero tanto/ Tenho medo e eu sei porquê:/ Estamos esperando/[...]/ Como explicar pra você o que eu quis”).

fiquei completamente tonto/ Procurando descobrir a verdade/ No meio das mentiras da cidade”); crítica moralista aos valores “burgueses” e “machistas” de certos grupos de jovens em “A dança” (“Não sei o que é direito/ Só vejo preconceito/ E a sua roupa nova/ É só uma roupa nova/ Você não tem idéias/ Pra acompanhar a moda/ Tratando as meninas/ Como se fossem lixo/ Ou então uma espécie rara/ Só a você pertence/ Ou então uma espécie rara/ Que você não respeita/ Ou então uma espécie rara/ Que é só um objeto/ Pra usar e jogar fora/ Depois de ter prazer”); e reflexões existenciais em “Baader-Meinhof Blues” (“A violência é tão fascinante/ E nossas vidas são tão normais/ E você passa de noite e sempre vê/ Apartamentos acesos/ Tudo parece ser tão real/ Mas você viu esse filme também/[...]/ Já estou cheio/ De me sentir vazio/ Meu corpo é quente e estou sentindo frio/ Todo mundo sabe e ninguém quer mais saber/ Afinal, amar ao próximo é tão *démodé*”). No plano privado, o tema dominante é o amor. Mas não se nota a presença de letras que exaltem (sob o ponto de vista masculino) os encontros da juventude, ou que relatem brigas e desentendimentos de amantes em cunho revanchista – dois argumentos comuns no contexto roqueiro –, ou então que revelem uma sensibilidade dor-de-cotovelo. Também nessa esfera, vemos uma conotação moral anárquica – reforçada pela interpretação enérgica de Russo –, contrária a qualquer forma de dominação a dois, que pode ser observada nos últimos versos de “Baader Meinhof-Blues” (“Não estatize meus sentimentos/ Pra seu governo/ O meu estado é independente”) e em “Será” (“Tire suas mãos de mim/ Eu não pertenço a você/ Não é me dominando assim/ Que você vai me entender”). Duas letras tratam de ressacas amorosas: “Por enquanto” (“Se lembra quando a gente chegou um dia a acreditar/ Que tudo era pra sempre/ Sem saber/ Que o pra sempre/ Sempre acaba”), em tom meditativo e triste; e “Ainda é cedo” (“Ela também estava perdida/ E por isso se agarrava a mim também/ E eu me agarrava a ela/ Porque eu não tinha mais ninguém”), de interpretação angustiada.

Dois (1986) – um álbum de declarada influência das bandas pós-punk oitentistas inglesas, como The Smiths e as do “rock da Factory”⁵⁸ – apresenta mais matizes sonoros e letras de modo geral distantes das certezas indignadas do punk. Renato Russo assim definiu o disco, a propósito do seu lançamento:

O primeiro disco teve a função de britadeira [...] Já o segundo foi feito para mostrar até mesmo para os nossos pais (RENATO RUSSO, depoimento publicado na matéria de LUIZ ANTÔNIO GIRON na *Veja* de 30 de julho de 1986).

A capa e a contracapa – de cor bege, sem qualquer foto ou ilustração – exibem sobriedade; mesma linha do encarte, que no entanto mostra, além das letras, uma foto de apelo “conceitual” – um casal de namorados (agasalhados) rumo à praia – e um pequeno retrato dos músicos, agora um pouco mais “produzidos” que no LP anterior. O plano musical é sensivelmente mais sofisticado do que em *Legião Urbana*: há arranjos delicados, com uso ainda mais constante de teclados e instrumentos “leves” – violão e percussão –, que conferem ao trabalho uma sonoridade mais “acústica”. Além disso, em “Acrilic [*sic*] on canvas” e “Plantas embaixo do aquário” é utilizado um procedimento tornado famoso pelos Beatles no álbum *Revolver* (1966): o de gravar a instrumentação e tocá-la de trás para frente. Renato Russo também flexibiliza sua interpretação, adotando diferentes dicções em uma mesma faixa – em “Acrilic on canvas”, por exemplo, música que intercala andamentos rápidos e lentos, Renato alterna diferentes empostações de voz com sussurros, escapando da execução monocórdia comum ao punk.

As letras também são mais rebuscadas, com menor incidência das rimas fáceis que podemos identificar nas músicas compostas na “fase punk” de Russo. As exceções são “Eduardo e Mônica” (“Quem um dia ira dizer/ Que não existe razão/ Nas coisas feitas pelo

⁵⁸ Factory era o nome da danceteria de Manchester que marcou o “cenário” pós-punk no final dos anos 70 e início dos anos 80; e também da gravadora que lançou alguns dos principais nomes dessa tendência, como a

coração?”), leve história de amor escrita por Renato na fase em que se autodenominou “trovador solitário” – quando, após se desligar do Aborto Elétrico, compôs canções de inspiração *folk* e percorreu sozinho (com um violão) o circuito dos bares de Brasília; e “Metrópole” (“Entendo seu problema mas não posso resolver/ É contra o regulamento, está bem aqui, pode ver/ Ordens são ordens”), a única faixa em que letra e música acenam para o punk. O esmero formal das letras pode ser notado no lirismo de canções que privilegiam o plano pessoal-amoroso, como “Daniel na cova dos leões” (“Faço nosso meu segredo mais sincero/ E desafio o instinto dissonante/ A insegurança não me ataca quando erro/ E o teu momento passa a ser o meu instante/ E o teu medo de ter medo de ter medo/ Não faz da minha força confusão/ Teu corpo é o meu espelho e em ti navego/ Eu sei que a tua correnteza não tem direção”); e “Acrilic on canvas” (“De você fiz o desenho mais perfeito que se fez/ Os traços copieei do que não aconteceu/ As cores que escolhi, entre as tintas que inventei/ Misturei com a promessa que nós dois nunca fizemos/ de um dia sermos três/ Trabalhei você com luz e sombra”).

Quando a esfera existencial é contemplada, a atitude crítica é mantida, mas não mais com a retórica cáustica e agressiva do estilo punk. É o que se vê em “Índios” (“Quem me dera, ao menos uma vez/ Provar que quem tem mais do que precisa ter/ Quase sempre se convence que não tem o bastante/ E fala demais por não ter nada a dizer/[...]/ Quem me dera, ao menos uma vez/ Acreditar por um instante em tudo que existe/ E acreditar que o mundo é perfeito/ E que todas as pessoas são felizes”). Nessa música, Renato utiliza o canto gritado, que remete ao punk, sempre que menciona a vida em geral (o caso dos versos acima), mas quando alude à esfera privada (“Eu quis o perigo e até sangrei sozinho/ Entenda – assim pude trazer você de volta pra mim”) – na letra está bem demarcada a divisão entre as duas temáticas – sua voz passa a ser intimista. No plano público, as críticas sociais mesclam

reivindicações sociopolíticas: que podemos observar em “Fábrica” – cujo narrador trata-se de um operário – (“Não é pedir demais:/ Quero justiça/ Quero trabalhar em paz/[...]/ Eu quero trabalho honesto/ Em vez de escravidão/ Deve haver algum lugar/ Onde o mais forte/ Não consegue escravizar/ Quem não tem chance”); e uma postura crítica mais distanciada, o caso da crônica “Música Urbana 2” (“Os PMs armados e as tropas de choque vomitam música urbana/ E nas escolas as crianças aprendem a repetir a música urbana/ Nos bares os viciados sempre tentam conseguir a música urbana/[...]/ Não há mentiras nem verdades aqui/ Só há música urbana”), ressaltada por um modo de cantar frio e neutro.

Em algumas músicas intimistas, o narrador troca o discurso incondicional próprio do punk por um ponto de vista menos maniqueísta, um elogio do subjetivo como prova de “maturidade”, mesmo a custo de sofrimento. Exemplos: “Quase sem querer” (“Me fiz em mil pedaços/ Pra você juntar/ E queria sempre achar/ Explicação pro que sentia/[...]/ Mas não sou mais criança/ A ponto de saber tudo/ Já não me preocupo/ Se eu não sei por quê/ Às vezes o que eu vejo/ Quase ninguém vê/ E eu sei que você sabe quase sem querer/ Que eu vejo o mesmo que você”); e “Andrea Doria” (“Às vezes parecia que, de tanto acreditar/ Em tudo que achávamos tão certo/ Teríamos o mundo inteiro e até um pouco mais/[...]/ Mas percebo agora/ Que o teu sorriso vem diferente, Quase parecendo te ferir/[...]/ Eu sei – é tudo sem sentido”). Outro ponto importante: o inconformismo simples e puro, expresso como denúncia, ganha a concorrência de uma postura pedagógica – que se torna dominante a partir de *As quatro estações* (1989) – o caso de “Plantas embaixo do aquário” (“Se afaste do abismo/ Faça do bom-senso a nova ordem/[...]/ Pense só um pouco/ Não há nada de novo/ Você vive insatisfeito e não confia em ninguém/ E não acredita em nada/ E agora é só cansaço e falta de vontade/ Mas, faça do bom-senso a nova ordem”).

As sensíveis mudanças em relação ao primeiro disco não trouxeram ao Legião, de modo geral, grandes problemas quanto a eventuais acusações do tipo “traição dos valores

iniciais”, ficando restritas a pequenos segmentos de roqueiros e não sendo reforçadas pela grande imprensa. A postura reservada da banda no plano comportamental, que fazia parte de uma valorização de um *ethos* anti-estrelismo – por exemplo, os integrantes costumavam se apresentar, inclusive nos shows, com roupas utilizadas no cotidiano – explica, em parte, a boa recepção que o conjunto teve em sua nova fase. *Dois* vendeu bem – mais que o primeiro LP – e foi elogiado pela crítica especializada, que assinalou positivamente a maior sofisticação nas letras e no tratamento instrumental.

No ano seguinte, o Legião Urbana lança *Que país é este? 1978/1987*. Esse álbum – cuja capa e contracapa seguem a linha dos trabalhos anteriores – é o que possui um repertório mais descosido, com faixas criadas em um escopo de dez anos (daí o *1978/1987* presente no nome do disco). Traz, portanto, canções compostas nos diferentes estágios que haviam marcado a trajetória de Renato Russo. Já foram analisadas acima as músicas pertencentes à fase punk com o Aborto Elétrico – “Que país é este?”, “Conexão amazônica e “Tédio (com um T bem grande pra você)”. Após se desligar do Aborto Elétrico, Renato passou a se apresentar sozinho pelos bares de Brasília (na fase “trovador solitário”, também já citada). Nesse tempo, compôs músicas de letras extensas – “Faroeste caboclo” (incluída neste disco) e “Eduardo e Mônica” (que integrou o repertório de *Dois*) –, unindo o *folk rock* de Bob Dylan a gêneros tradicionais brasileiros, como o repente. Já as músicas “Eu sei” e “Química” foram feitas por Russo logo antes da formação do Legião Urbana. “Depois do começo”, composta no início da banda, tem letra que remete ao “espírito punk” (“Deus, Deus, somos todos ateus/ Vamos cortar os cabelos do príncipe/ E entregá-los a um deus plebeu/ E depois do começo/ O que vier vai começar a ser o fim”). A linha musical desta canção foi definida por Russo da seguinte maneira: “Nosso ska, da época do revival Two-Tone, 1982 ou 83” (informação presente no encarte). “Angra dos Reis” e “Mais do mesmo” são as únicas contemporâneas ao lançamento do álbum. Embora o conjunto tenha optado por respeitar o “contexto” das músicas

– as faixas “punks” receberam um “formato punk”, por exemplo – Renato Russo fez questão de assinalar, em texto inserido no encarte⁵⁹, as assimetrias entre o que estava exposto nas letras e o que pensavam em 1987:

São nove canções [...] que hoje soariam deslocadas, por tudo que já passamos juntos, de dois anos para cá. Não há mais inocência e vai-se longe o tempo onde “Que país é este” era um perigoso grito de rebeldia (1978). [...] Muito mais ainda o inconformismo juvenil, por pura diversão, das canções do grupo Aborto Elétrico, origem de parte do repertório inicial da Legião Urbana, isto já quase cinco anos depois. As letras dessas nove canções refletem uma ingenuidade adolescente mas só por terem sido escritas há quase nove anos atrás. A temática continua atual, até demais (RENATO RUSSO, depoimento do encarte de *Que país é este? 1978/1987*).

“Faroeste caboclo”⁶⁰, que remete às canções narrativas de Bob Dylan (entre outras coisas, abordando temas sociais através da trajetória de um personagem) e também de declarada inspiração nos repentes nordestinos, com 159 versos, rimas fáceis e cerca de 9 minutos de duração, desponta como inesperado carro-chefe do disco e toca sem parar nas rádios⁶¹. As músicas novas, “Mais do mesmo” (“Quem vai tomar conta dos doentes?/ E quando tem chacina de adolescentes/ Como é que você se sente?”) e “Angra dos Reis” – em que Renato explora graves e agudos, utilizando toda a extensão de sua voz (“Se fosse só sentir saudade/ Mas tem sempre algo mais/ Seja como for/ É uma dor que dói no peito/ Pode rir agora que estou sozinho”) – recaem em temas já explorados em *Dois*: críticas de teor sociopolítico e ressacas amorosas. Com esse velho-novo LP, o Legião Urbana chamou atenção mais uma vez pela contundência política de suas músicas, embora boa parte da crítica tenha considerado o álbum um retrocesso com relação a *Dois*: por exemplo, foi tachado de “esquálido e primitivo” na *Folha de São Paulo* (apud ALEXANDRE, 2002).

⁵⁹ O encarte é bastante rico: contém as letras e comentários de Renato sobre as canções; explicações suas dos contextos em que foram compostas; fotos dos músicos em shows e ensaios; e também dois desenhos de Bonfá.

⁶⁰ A canção – vaiada pelos punks anos antes no Circo Voador, no Rio de Janeiro – receberá uma análise mais detalhada no terceiro capítulo.

⁶¹ Quando alguma emissora cortava a música antes do fim, os DJs recebiam reclamações inflamadas de ouvintes – que não raro decoravam todos os 159 versos.

Com a popularidade em alta, o conjunto se lançou em turnê para aproveitar o impacto de *Que país é este? 1978/1987*. Nos shows lotados, Russo dava declarações de teor sociopolítico como: “Exija eleição! É só com a gente votando que a gente pode mudar alguma coisa” (RENATO RUSSO *apud* DAPIEVE, 2000, p. 136). A “catarse” que o grupo provocava era mencionada em segmentos da imprensa. Foi então que aconteceu um incidente, no dia 18 de junho de 1988, que segundo os membros da banda contribuiria para uma guinada na carreira e no próprio trabalho do Legião Urbana: um show em Brasília – onde encontravam resistência,⁶² principalmente devido a declarações críticas de Renato relativas a segmentos de jovens da cidade – teve desfecho calamitoso. A platéia jogava objetos sobre os músicos⁶³ quando Russo foi agredido no palco por um espectador. O show foi suspenso e seguiu-se uma batalha campal envolvendo a polícia e o público, com centenas de feridos. A partir de então, o conjunto reduziria ao mínimo suas apresentações, que seriam caracterizadas por um enorme esquema de segurança.

O disco seguinte, *As quatro estações* (1989), assinala o incremento de uma temática e de uma dicção que Renato já havia veiculado em *Dois*: a recorrência ao plano espiritual, em linguagem aforística e pedagógica, agora não lembrando em nada a clareza ou o cinismo “punk” de trabalhos anteriores. Os componentes da banda – com a saída do baixista Renato Rocha, doravante um trio – citaram os transtornos acontecidos no show em Brasília como um dos motivos para o abandono irrestrito do tom punk:

Para fugir daquele clima [de violência] e daquela temática [punk], daquela textura e conceito de *Que país é este*, havia “Eu era um lobisomem juvenil”, com seus bandolins, teclados, violões [...] Enxergávamos o que estava acontecendo conosco, era algo tipo: “Opa, para onde vamos?” Havíamos desperdiçados muita fúria e raiva. Aí, entraram [temas inspirados em] Tao-Te-King, Buda, Jesus Cristo. Foi um disco feito com calma, serenidade e tempo para

⁶² Já haviam ocorrido problemas em um show do grupo na cidade em 1986, inclusive com a morte de uma pessoa.

⁶³ Renato teria respondido com discursos do tipo: “Isso é coisa de garoto que não consegue arrumar namorada e fica se masturbando no banheiro [...] É por isso que a gente só volta aqui de ano e meio em ano e meio. Não vão atingir a maioridade?” (DAPIEVE, 2000:193).

trabalhar os arranjos (DADO VILLA-LOBOS *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 361; trechos em colchetes presentes no original).

Assim, o narrador prega: a busca pelo amor ético, ideal, em “Monte Castelo” (“É só o amor/ Que conhece o que é verdade/ O amor é bom/ Não quer o mal/ Não sente inveja ou se envaidece”); uma espiritualidade ecumênica em “1965 (duas tribos)” (“É o bem contra o mal/ E você de que lado está?/ Estou do lado do bem/ Com a luz e com os anjos/[...]/ O Brasil é o país do futuro/ Em toda e qualquer situação/ Eu quero tudo pra cima”) e “Há tempos” (“Parece cocaína mas é só tristeza, talvez tua cidade/ Muitos temores nascem do cansaço e da solidão/ E o descompasso e o desperdício herdeiros são/ Agora da virtude que perdemos/[...]/ Meu amor, disciplina é liberdade/ Compaixão é fortaleza/ Ter bondade é ter coragem”); a união entre as gerações na música “Pais e filhos” (“É preciso amar as pessoas como se não houvesse amanhã/[...]/ Você culpa seus pais por tudo/ E isso é absurdo”), que versa também sobre o suicídio de uma jovem; e assume sua bissexualidade, em tom de confissão em “Meninos e meninas” (“Acho que gosto de S. Paulo/ E Gosto de S. João/ Gosto de S. Francisco/ E S. Sebastião/ E eu gosto de meninos e meninas”). Na época, Russo fez a seguinte declaração:

Quisemos fazer um álbum que fosse um disco amigo, um alento, que tentasse trazer paz de espírito [...] Mas não é de catecismo religioso. Tem gente que gosta de dizer que “mulher é tudo vaca” [o grupo humorístico Casseta & Planeta], nós preferimos dizer que “ter bondade é ter coragem” (RENATO RUSSO *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 362; os trechos entre colchetes constam do original).

Renato deixa fluir de vez sua verve mais lírica, com uma mudança significativa na sua forma de cantar, ainda mais maneirista do que a observada em *Dois*: o canto gritado e a fala coloquial, predominantes outrora, estão a serviço, quando presentes, de interpretações passionais e sentimentais que denotam afetação – alternam-se sussurros, uma ampla variedade

de empostações e grandes arroubos vocais, aproximando-se do registro do “brega”.⁶⁴ A elaboração formal de suas letras – de modo geral bastante extensas, verdadeiros “tratados poéticos” – também sofre mudanças, tornando-se ainda mais rebuscadas que em *Dois* e recheadas de citações literárias. Na canção “Monte Castelo” são citados a Bíblia (“Ainda que eu falasse a língua dos homens/ E falasse a língua dos anjos/ Sem amor eu nada seria/ É só o amor/ Que conhece o que é verdade/ O amor é bom, não quer o mal/ Não sente inveja ou se envaidece”, I Coríntios 13) e Camões (“Amor é fogo que arde sem se ver/ É ferida que dói e não se sente/ É um contentamento descontente/ É dor que desatina sem doer”). Já “Quando o sol bater na janela do seu quarto” tem os versos (“Tudo é dor/ E toda a dor vem do desejo/ De não sentirmos dor”), inspirados na Doutrina de Buda da Bukkyo Dendo Kyokai (informação retirada do encarte do disco). A banda também demonstra um cuidado maior nos arranjos instrumentais, apresentando uma série de nuances, climas “etéreos” e instrumentos como gaita e bandolim. Os momentos instrumentais que mais lembram a “verve roqueira” dos primeiros tempos do Legião são a primeira parte de “Feedback song for a dying friend” ou “Canção retorno para um amigo à morte”⁶⁵ (“Alisa a testa suada do rapaz/ Toca o talo nu ali escondido/ Protegido nesse ninho farpado sombrio da semente”) – que Renato explicou tratar sobre a Aids –, “Meninos e meninas” e “Sete cidades”. Russo fez questão de enfatizar na época, contudo, que *As quatro estações* tinha uma dicção roqueira, “sem fusão, sambinha, essas coisas” (Renato Russo *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 362) – uma alusão ao flerte com gêneros tradicionais brasileiros que diversos roqueiros brasileiros estavam empreendendo.

Uma parcela dos apreciadores do conjunto – roqueiros, principalmente – desaprovou essa guinada, mas *As quatro estações* obteve, de modo geral, elogios da crítica e excelente

⁶⁴ Por “brega” entendemos aqui um estilo de canto marcado por algumas características – voz empostada, tom emotivo, notas prolongadas nos extremos de agudo e grave – que o aproximam do *bel canto* operístico.

⁶⁵ A canção, composta pela banda e cantada em inglês, recebeu tradução – presente no encarte do disco – de Millôr Fernandes.

desempenho de vendas. Em matéria publicada na *Veja*, o jornalista Okky de Souza louva o álbum e defende a banda de qualquer acusação relativa à perda dos valores roqueiros:

Em *As quatro estações*, o grupo está afiado como nunca, mas sua temática sofreu mudanças significativas. A maioria das músicas vem embalada por uma atmosfera de contemplação e descoberta dos valores mais positivos da natureza humana, como o amor, a esperança e a busca da felicidade. Em comparação com o que o grupo dizia em suas letras anteriores, trata-se de uma virada radical. Essa virada poderia sugerir letras piegas, ou simplesmente banais, já que esses temas são utilizados por milhares de artistas na MPB. A habilidade de Russo como letrista, no entanto, mais uma vez é decisiva para que o Legião soe original.

Russo consegue combinar na mesma letra simples jogos de palavras e imagens que têm força real. Ele faz uma espécie de ziguezague entre esses dois elementos poéticos, de forma que o ouvinte, enquanto reflete sobre a última imagem, acompanhe a brincadeira das palavras soltas. Deve-se ouvir o som do Legião Urbana com o encarte do disco em mãos – as letras são fundamentais para que se aprecie a música. São elas que dão ao grupo um rosto definido, um perfil com características próprias. *As Quatro Estações* é um disco que fala de amor em todas as faixas, mas está longe de ser um disco romântico. O amor, na visão de Russo, é uma qualidade que se deve preservar não porque a religião diz que assim deve ser ou porque é da natureza humana amar, mas sim porque ele pode funcionar como passaporte para muitas outras sensações e reflexões (OKKY DE SOUZA, matéria publicada na *Veja* em 1989).

Atualmente o álbum divide com *Dois* a qualificação – nos fã-clubes e entre a crítica especializada – de “melhor trabalho do Legião Urbana”. Os shows que se seguiram ao disco confirmaram a nova “atitude” de afastamento de alguns dos dogmas roqueiros e a aceitação de grande parte dos aficionados, já não necessariamente identificados com o universo do rock:

A turnê de *As quatro estações* estreou em abril de 1990 [...], depois de quase dois anos em que a Legião esteve longe dos palcos. À banda, foi agregado um trio de acompanhamento com Bruno Araújo (baixo), Fred Nascimento (violão e guitarra) e Mu (teclados, ex-Cor do Som). Renato entrava no palco com um buquê de rosas brancas. No lugar de “Que país é esse”, uma versão de “Rhapsody in blue”, de George Gershwin. No lugar do clima de guerrilha, fogos de artifício coloridos (ALEXANDRE, 2002, p. 363).

Estávamos de novo naquela mesma situação de popularidade dos tempos de “Faroeste caboclo”, com todos aqueles *hits* no rádio. Tocávamos novamente em estádios de futebol. Só que, dessa vez, com um palco bem alto, uma estrutura reforçada e atenção redobrada para questões de produção. E era outro público, outra vibração. Foi maravilhoso (DADO VILLALOBOS *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 363).

Embora não tenham feito parcerias com nenhum expoente da MPB, ou mesmo flertado explicitamente com gêneros brasileiros tradicionais – “Faroeste caboclo” é a exceção – os componentes do Legião Urbana flexibilizaram vários de seus princípios iniciais – como vimos em *Dois* (1986) e *As quatro estações* (1989) –, valendo-se de letras, arranjos musicais e estilo de canto cada vez mais distantes dos padrões costumeiros do rock. Os trabalhos elaborados por eles nos anos 90 – *V* (1991), *O descobrimento do Brasil* (1993) e *A tempestade ou O livro dos dias* (1996)⁶⁶ – seguiram ou até mesmo aprofundaram a mesma trilha. O relato abaixo, de Arthur Dapieve, ilustra a percepção da maior parte da crítica especializada e dos próprios membros do conjunto:

Ao menos desde “V”, de 1991, os discos do Legião Urbana [...] à primeira audição parecem ser recitais de poesia aos quais se adicionou um fundo musical. Com o tempo, entretanto, a gente vai percebendo a delicadeza do traçado instrumental, o apelo das melodias. (DAPIEVE, 2000)

Renato Russo foi alçado ao posto de “guru” e referência para a “juventude”, ainda mais do que Cazusa. Atualmente é classificado por muitos, inclusive em meios difusores de comunicação, como um artista identificado também com a MPB.

2.3.4 Titãs

Diferentemente de todas as bandas paulistas da época, o elemento MPB era muito forte entre os Titãs, todo mundo gostava de Noel Rosa e João Gilberto [...] Na verdade, demorei uns quatro anos para entrar na mesma sintonia, me sentir parte do grupo

CHARLES GAVIN *apud* ALEXANDRE 2002, p. 178.

⁶⁶ Lançado dias após a morte de Renato Russo, ocorrida em 11 de outubro de 1996.

O conjunto paulistano, formado em 1981⁶⁷ sob o nome de Titãs do Iê-iê – “uma brincadeira com os galãs da TV e o som da Jovem Guarda” (ALZER & MARMO, 2002:32) – teve uma trajetória com algumas singularidades no contexto roqueiro brasileiro da década. A própria composição do grupo – inicialmente um noneto⁶⁸, depois se cristalizaria como um octeto – era incomum em uma “cena” que costumava ter no máximo cinco integrantes por banda. A formação “clássica” dos Titãs, já presente no segundo disco e que perdura até o final de 1992, quando Arnaldo Antunes se desliga do conjunto, é: Branco Mello (voz), Paulo Miklos (voz e eventualmente baixo, sax), Arnaldo Antunes (voz), Marcelo Fromer (guitarra, eventualmente violão), Toni Bellotto (guitarra, eventualmente violão), Nando Reis (baixo e voz), Sérgio Britto (teclado e voz) e Charles Gavin (bateria⁶⁹ e eventualmente percussão).

Outra particularidade: os Titãs sempre enfatizaram a ausência de lideranças⁷⁰ ou portavozes na banda, algo corriqueiro em conjuntos de rock, em que um ou dois artistas costumam se investir desse papel. Para que a “democracia” imperasse de fato, houve um acordo tácito de que todos participariam do processo de composição (ou seja, nos discos sempre constaria o nome de um deles nos créditos de pelo menos uma faixa) e que as decisões – como as referentes à escolha do repertório dos discos ou a dos cantores de cada faixa – seriam tomadas em conjunto, através de votações internas.

Por fim, os Titãs se diferenciam da grande maioria de seus pares roqueiros por dialogarem, já no início de sua trajetória, com algumas vertentes da música brasileira, entre

⁶⁷ A banda, no entanto, adota como “estréia oficial” a apresentação ocorrida no dia 15 de outubro de 1982, no Sesc Pompéia, em São Paulo (informação do site oficial dos Titãs, cons. em 05/05/05).

⁶⁸ Ciro Pessoa era o “nono titã”. É reconhecido por ter um papel importante no processo de formação do grupo, de onde saiu por divergências estéticas pouco antes do lançamento do primeiro disco. Formou então o Cabine C, uma das bandas que ficaram circunscritas ao circuito *underground* paulistano.

⁶⁹ No primeiro LP, *Titãs* (1984), a bateria é de André Jung – no ano seguinte ele se transferiria para o Ira (então sem a ! no nome), onde seguiria carreira.

⁷⁰ A partir de certo momento, a imprensa começou a tratar Arnaldo Antunes como a figura proeminente da banda, o que causou uma série de incômodos ao grupo. Como veremos, Arnaldo era o “titã” mais ligado aos tropicalistas e aos poetas concretistas Haroldo e Augusto de Campos; Augusto, que também atuava como crítico musical, organizou, ainda nos primórdios da tropicália, um livro, *Balanço da bossa* (CAMPOS, 1968), em que defendia as inovações do novo movimento. Arnaldo Antunes deixou os Titãs no final de 1992 para seguir uma trajetória solo.

elas o samba, o samba-canção e o brega. Esse procedimento foi assumido como influência do tropicalismo⁷¹. Essa “atitude tropicalista” com relação à música brasileira teria sido construída principalmente através do colégio Equipe, onde seis⁷² dos Titãs cursaram o segundo grau. O colégio paulistano era reconhecido por ter um grêmio estudantil muito atuante no plano cultural, pois conseguia atrair artistas de destaque para apresentações ou palestras. Diversos expoentes da MPB se apresentaram por lá no final dos anos 70 – como os tropicalistas Caetano Veloso e Gilberto Gil, os sambistas Cartola, Nelson Cavaquinho e Clementina de Jesus, o conjunto roqueiro dos anos 70 Novos Baianos e o “engajado” Gonzaguinha. Isso teria contribuído para que os futuros membros dos Titãs tivessem um distanciamento tanto de uma postura de recusa aos meios de comunicação de massa adotada por alguns artistas da chamada “vanguarda paulista”⁷³, caso de Arrigo Barnabé, quanto da “purista” cultivada por segmentos roqueiros. Vejamos alguns depoimentos:

A gente estudava num colégio [Equipe] com um teatro onde rolavam shows históricos, de Clementina de Jesus e Caetano Veloso a Gilberto Gil e Novos Baianos. Com esse contato, os Titãs surgiram um pouco contra aquela coisa das pessoas que achavam lindo ser independente, odiar a televisão, “essa coisa que massacra”, e a gente pensava: “Pô, mas isso é que é o legal! Brega? Do caralho! Odair José? Esse é o canal! Chacrinha? Eu quero é fazer trinta Chacrinhas!!!” Passamos por cima de uma ideologia meio contrária à cultura industrial, de gente como Arrigo Barnabé e Itamar Assumpção, que eram pouco mais velhos, mas que já eram monstros para nós. Fomos enxergando uma coisa mais colorida. Era legal entrar na indústria. (MARCELO FROMER *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 166)

Havia um culto muito grande à MPB [...] E, como no colégio sempre havia shows de medalhões, acho que isso alimentou um pouco o começo dos Titãs, porque, ao mesmo tempo que rolava essa coisa de “vamos ser os bregas” e “vamos tocar no programa do Chacrinha”, também havia um parâmetro cultural da MPB, das avaliações dos irmãos [Haroldo e Augusto

⁷¹ Como vimos no primeiro capítulo, trata-se do “movimento” empreendido por, entre outros, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Tom Zé em meados dos anos 60. Os “tropicalistas” chamaram atenção por certos procedimentos então polêmicos: a abertura para todas as tendências da música brasileira, inclusive o que era identificado como “mau gosto” ou “ingênuo” pela “elite cultural” – os casos dos artistas “românticos” e dos músicos identificados com a Jovem Guarda; a incorporação “afirmativa” de uma série de informações estrangeiras, entre elas o rock; e uma postura não preconceituosa com relação aos meios de comunicação de massa.

⁷² Apenas Toni Belloto e Charles Gavin não estudaram nesse colégio. Mas Toni Belloto também freqüentou os shows no Equipe, onde conheceu Branco Mello e Marcelo Fromer, com quem formou o Trio Mamão na fase anterior aos Titãs.

⁷³ Embora esses artistas utilizassem em seus trabalhos procedimentos “vanguardistas”, como o uso de melodias, ritmos e letras não convencionais, nem todos adotaram uma atitude explicitamente anticomercial de rechaçar os meios de comunicação de massa, como Luiz Tatit, do Grupo Rumo.

de] Campos, da análise crítica. Tudo isso andava meio junto. (TONI BELLOTTO *apud* ALEXANDRE, 2002, pp. 166-167)

Antes de gravar o primeiro LP, os Titãs percorreram por dois anos o “circuito underground paulistano”. Suas canções se escoravam na new wave de grupos que tentavam lidar em outros registros com estilos como o funk, o reggae e o punk – os casos de Television, B52s e Talking Heads. Essa influência era percebida nos arranjos comumente “esquisitos”, “uma provocação, de tocar coisas simples de maneira não-medíocre” (NANDO REIS *apud* ALEXANDRE, 2002). Mas os Titãs adicionaram à sua música outras dicções, como o samba, o bolero e o brega (ALZER & MARMO, 2002), ou seja, uniram os procedimentos tropicalistas aos da new wave – mistura que também podia ser notada no visual em que se apresentavam: “roupas com cores fortes, maquiagens e penteados originais” (informação do site oficial dos Titãs, cons. 05/05/05). A “vanguarda paulista”⁷⁴ também surgia como referência na opção por um canto mais falado do que gritado e na utilização de algumas descontinuidades rítmicas e harmônicas, embora a música dos Titãs fosse menos “agressiva” (mais pop). O repertório dos shows era constituído basicamente por músicas próprias mas também por *covers* de artistas díspares como Tim Maia, Noel Rosa e o cantor brega Odair José (que tinha enormes vendagens nos anos 70 e início dos anos 80). Ao lidar explicitamente com tendências da música brasileira no meio roqueiro em um momento em que se enfatizava um afastamento de tudo o que remetesse à MPB, os Titãs sofreram rejeições: foram muito vaiados em diversos shows, inclusive na primeira vez que tocaram no Circo Voador, a meca do rock carioca, em julho de 1983; também foram descartados por diversas gravadoras, que não os julgavam comerciais.

⁷⁴ Alguns “titãs” travaram contato com artistas da chamada “vanguarda paulista” anteriormente à formação do conjunto. Por exemplo: Marcelo Fromer teve aulas de violão com Luiz Tatit e Paulo Miklos chegou a integrar a banda de Arrigo Barnabé em algumas apresentações (ALZER & MARMO, 2002).

Após dois anos no circuito de shows de São Paulo, a intermediação do produtor Pena Schmidt fez com que finalmente conseguissem um contrato para gravar um LP pela WEA, que apostava então na nova safra de roqueiros paulistas⁷⁵. Com um orçamento limitado, foram gravadas apressadamente onze músicas do repertório dos shows. O resultado final de *Titãs*⁷⁶ (1984) decepcionou o conjunto, tanto pela precariedade das condições técnicas que a WEA lhes ofereceu – “A bateria soava como dois gravetos” (ARNALDO ANTUNES *apud* DAPIEVE, 2000) – quanto por tornar evidente a inexperiência deles enquanto músicos. Embora a faixa “Sonífera ilha” (“Não posso mais viver assim ao seu ladinho/ Por isso colo meu ouvido no radinho/ De pilha/ Pra te sintonizar/ Sozinha numa ilha”) tenha emplacado nas rádios e funcionado como porta de entrada para diversos programas de auditório, o álbum não teve boas vendas. Mas foi bem recebido, de modo geral, pela crítica, que ressaltou o pluralismo contemplado nas onze faixas: foram apontadas influências explícitas da new wave na sonoridade de “Sonífera ilha” e “Toda cor”, do reggae em “Querem meu sangue” e “Marvin” (versões de “The harder they come”, de Jimmy Cliff, e “Patches”, de Dunbar e Johnson, respectivamente), e dos Beatles em “Balada para John e Yoko”. Os elos com a tropicália, confirmados reiteradamente pelo conjunto em entrevistas, viam-se presente em “Babi índio”, cuja letra remete à poesia concreta dos irmãos Campos – já trabalhada por Gilberto Gil e Caetano Veloso, por exemplo, em “Batmacumba”, do LP *Tropicália* (1968) – (“Baby índio enjoy selva coca-cola (x4)/ Pode ser que eu vá viajar nesse navio/ Não sei, não sei, não sei/ Pode ser, pode ser, pode ser/ Não sei”); na dicção brega de “Demais” (“Quero ser de novo seu novo/ Rapaz/ Com os olhos a brilhar/ O meu amor é demais/ Pra guardar e ir embora/ Nem a distância é capaz/ De apagar a nossa história”); e ao musicarem um poema –

⁷⁵ A gravadora já havia lançado compactos das bandas Ultraje a Rigor, Magazine (de Kid Vinil, autor das músicas “Eu sou boy” e “Tic-tic nervoso”) (KID VINIL/ MAGAZINE 1983) e Ira.

⁷⁶ A capa do disco é comum ao universo da new wave: destaca-se uma foto com os integrantes do grupo bem vestidos, alguns de terno – estética parecida com a de roqueiros do período, como David Byrne, dos Talking Heads.

“Go back” – de um dos fundadores do movimento, Torquato Neto. Vejamos algumas resenhas que saíram na época:

Ouvir esse primeiro LP dos Titãs é um prazer da primeira à última faixa [...] Os Titãs parecem estar dispostos a sacudir o marasmo musical [...] Quem tem coragem de ousar merece ganhar (MANOLO GUTIERREZ, revista *Roll* de setembro de 1984).

Para viajar neste som, é imprescindível relaxar, abolir os vícios e permitir um toque de anarquia musical. (ROSÂNGELA PETTA, revista *Isto é* de 5 de setembro de 1984).

O êxito de “Sonífera ilha” nas rádios fez com que os Titãs virassem *habitués* de diversos programas televisivos de auditório. Ao contrário de outras bandas roqueiras que trilharam esse circuito para ganhar popularidade no início de carreira⁷⁷ mas deixavam notar um certo desconforto principalmente na hora das apresentações em *playback* – os casos de Ira!, Paralamas do Sucesso e Legião Urbana, que tiveram inclusive atritos com a produção de alguns programas –, os Titãs fizeram questão de marcar sua passagem. Por exemplo, prepararam especialmente para a apresentação no *Cassino do Chacrinha* um conceito de *performance*: enquanto o *playback* de “Sonífera ilha” era executado, o grupo – que trajava figurinos e tinha os rostos maquiados de branco – fazia coreografias “estranhas”, “cuidadosamente desencontradas e agressivas” (DAPIEVE, 2000, p. 92). Arnaldo Antunes explicitou a influência da tropicália nessa atitude:

Achávamos interessante estar jogando informação nova num programa como o do Barros de Alencar e que podíamos preservar nossa integridade mesmo estando ali. Tinha atitude meio tropicalista nesse sentido até, de você estar aberto a confundir um pouco com essas informações e registros (ARNALDO ANTUNES *apud* BRYAN, 2004, p. 211).

⁷⁷ Outras bandas – como Camisa de Vênus e Plebe Rude – evitaram fazer parte deste circuito, se apresentando somente no programa *Perdidos na noite*, de Fausto Silva, que não admitia dublagem.

Esse tipo de postura teria reforçado a rejeição que sofriam em grande parte do público e do meio roqueiro, que costumeiramente despreza quem se apresenta em *playback*; também não teria contribuído para angariar novos simpatizantes fora deste nicho:

Apelidados de patinhos feios de rock e new bregas, os Titãs aproveitaram o lançamento do disco para mostrar uma nova maneira chocante de aparecer em programas de auditório. Se por um lado, o público que assistia à televisão achava os rapazes doidões, por outro lado os roqueiros não aceitavam este tipo de postura assumida em programas populares como os do Chacrinha (quando Arnaldo apareceu dançando feito robô), da Hebe Camargo, do Bolinha, do Raul Gil (a estréia da banda na televisão, que voltou para passear no Trem Fantasma do Playcenter) e do Gugu Liberato (quando, no quadro “Sonho maluco” do programa Viva a Noite, os rapazes resgataram um fã dependurado do Viaduto do Chá) (BRYAN, 2004, p. 211).

Ao explicar a rejeição que sofriam, Nando Reis culpa o “excesso de informações” discrepantes que a banda estaria veiculando, ou seja, recai nos critérios de “simplicidade” que recorrentemente norteiam os discursos no contexto do rock:

Não agradávamos, passávamos por provocação ao público [...] Ninguém tinha a menor idéia do que estava acontecendo no palco com aquele monte de caras feios, maquiados, trocando de roupa, sem crooner, sem porta-voz, sem mensagem clara... As pessoas não entendiam e não gostavam de não entender. Não havia uma referência explícita para o nosso som, eram milhares de informações, algo indefinível que passava apenas por nossa cabeça. Era muito frustrante para a banda notar que o ecletismo e a não-convencionalidade não revertiam numa linguagem musical (NANDO REIS *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 262).

O segundo álbum dos Titãs ainda foi percebido pela crítica e pelo meio roqueiro em geral como um prolongamento da heterogeneidade e “excentricidade” que guiava o trabalho deles até então. *Televisão*⁷⁸ (1985) ganhou um apelo “conceitual” – cada faixa foi concebida para representar um “canal” diferente, ou seja, uma determinada leitura das informações musicais da banda. A produção artística foi de Lulu Santos⁷⁹, já reconhecido no meio roqueiro

⁷⁸ A capa simula uma foto dos Titãs – vestidos à maneira da new wave – dentro de uma TV, cujo horizontal está desajustado.

⁷⁹ Ele toca guitarra e baixo em algumas faixas do disco, que também tem participação do saxofonista Leo Gandelman.

como exímio guitarrista e por fazer sucesso com um trabalho marcadamente pop e de “sotaque” carioca (sua escolha teria sido, em parte, uma tentativa de tornar o trabalho dos Titãs mais acessível). A exemplo do ocorrido no primeiro disco, a banda teve problemas no processo de produção. A relação entre Lulu Santos e o conjunto se desgastou por causa de algumas discordâncias. Por exemplo, o produtor foi contra a inclusão da faixa “Televisão” (“A televisão me deixou burro, muito burro demais/ Agora todas coisas que eu penso me parecem iguais/[...]/ E agora eu vivo dentro dessa jaula junto dos animais/ Ô cride, fala pra mãe⁸⁰/ Que tudo que a antena captar meu coração captura”), por considerá-la agressiva a um veículo que tanto ele quanto a banda se serviam. Em resposta, os Titãs reafirmaram a postura provocativa e ambígua de celebrar a inserção nos meios de comunicação de massa e ao mesmo tempo tentar estabelecer um distanciamento crítico através das informações que veiculavam – seja nas letras de música anárquicas, ou mesmo no visual e nas coreografias “esquisitos” –, e mantiveram a canção, que foi escolhida, juntamente com a new wave “Insensível”, como “música de trabalho” do álbum.

As músicas de *Televisão* de modo geral remetem ao primeiro LP da banda: as informações da new wave estão presentes e dialogam com o reggae em “Pra dizer adeus” e “Não vou me adaptar”; com o funk em “Pavimentação”, e com a “balada romântica” em “Sonho com você” (“O que eu sinto é tão simples/ Sonho com você/ As noites passam vazias, porque/ Sinto a saudade se aproximar...”). De novidade, surge um “rock mais pesado”: seja em uma dicção parecida com a de outras bandas do período, como em “Autonomia” (“O que eu queria, o que eu sempre queria/ Era conquistar a minha autonomia/[...]/ Os pais são todos iguais/ Prendem seu filho na jaula/ Os professores com seus lápis de cores/ Te prendem na sala de aula/[...]/ Mas o tempo foi passando/ Então eu caí numa outra armadilha/ Me tornei prisioneiro da minha própria família/ Arranjei um emprego de professor/ Vejo os meus filhos,

⁸⁰ Bordão tornado famoso pelo comediante de TV Ronald Golias.

não sei mais onde estou!”); ou em uma forma telegráfica e enfática – que se tornaria uma marca registrada do conjunto em trabalhos seguintes – observada no punk “Massacre”, dos versos gritados (“Massacre!/ Massacre de uomo!/ Matança!/ Matança de donna!/ Eu vi, eu vi, eu vi/ En jornal nazionale!/ El Duce!/ El Duce en Itália!/El Führer!/ El Führer en Germânia!/ Brazil, Brazil, Brazil/ Aldeia Globale⁸¹!”).

A temática principal é de reflexão existencial, sempre explorada em uma sensibilidade *gauche*: em forma por vezes *nonsense*, como na concretista “Pavimentação” (“Pá-pá-pá pavimentação, pavimenta/ Menta, mentalização!/ Mas do que é feita a gente?/ É feita de pé/ É feita de mão/ É feita de pé e mão/ Ou não?”), e em “O homem cinza” (“Ontem quando saí de casa quase não acreditei/ Minha pele foi escurecendo até ficar completamente cinza/[...]/ Polícia se me pede os documentos diz logo ‘algo está errado’/ Você não é mais o mesmo, eu digo ‘Sou!’/ Você não é mais o mesmo/[...]/ Eu me sinto esquisito”); ou de maneira mais convencional, como em “Não vou me adaptar” (“Eu não caibo mais nas roupas que eu cabia/ Eu não encho mais a casa de alegria/ Os anos se passaram enquanto eu dormia/ E quem eu queria bem me esquecia/ Será que eu falei o que ninguém ouvia?/ Será que eu escutei o que ninguém dizia?/ Eu não vou me adaptar”), “Insensível” (“Até parece loucura, não sei explicar/ É a verdade mais pura:/ Eu não consigo amar/[...]/ Viver nesse mundo tão frio/[...]/ Entre outras pessoas/ É tão natural/ Por que será que comigo/ Não pode ser igual?”) e “Autonomia” (ver letra acima).

O LP recebeu resenhas elogiosas, mas embora tenha se saído melhor comercialmente do que o predecessor, também não “aconteceu”. Os Titãs continuavam enfrentando resistências junto ao grande público e ao meio roqueiro.

O terceiro disco, *Cabeça dinossauro* (1986) – álbum que é atualmente reconhecido pela crítica e por diversos roqueiros como um dos mais “representativos” do “rock brasileiro

⁸¹ Termo cunhado pelo teórico da comunicação Marshall MacLuhan.

dos anos 80”⁸² – estabelece uma guinada na trajetória do grupo: as influências da new wave, do reggae, do funk e da tropicália, ainda presentes, foram obscurecidas pelo tom punk dominante na parte musical e nas letras. Dois motivos principais para essa ruptura são listados. Um deles foi o consenso de que, após dois álbuns heterogêneos, percebidos como “difíceis”, o grupo soasse mais “convergente” e demonstrasse um “espírito roqueiro” mais nítido. O outro motivo alentado é a prisão, em 13 de novembro de 1985, de Toni Bellotto e Arnaldo Antunes por consumo e tráfico de heroína (o primeiro comprara a droga do segundo). Arnaldo (impedido de pagar fiança) passou quase um mês detido. Ele e Bellotto foram condenados, respectivamente, a três anos e a seis meses de prisão, cumpridos em regime aberto. O episódio teria sugerido a ênfase nas letras de uma temática inconformista e iconoclasta – sempre abordando as esferas pública ou existencial – e de um som mais “pesado” e “virulento”⁸³.

O álbum acabou por adquirir a qualidade de um disco-manifesto, em que o punk é trabalhado conceitualmente como um procedimento estratégico para se alcançar determinados fins artísticos. Para começar, capa e contracapa – concebidas por Sérgio Britto – seguem a sugestão do título do LP e, denotando claramente referências intelectualizadas, mostram desenhos de aberrações humanas elaborados por Leonardo da Vinci: na capa consta “Expressão de um homem urrando” e na contracapa a figura “Cabeça grotesca”. Além disso, nota-se todo um “trabalho intelectual” na elaboração das sonoridades – a partir desse disco os Titãs e Liminha passariam a ser referências no país no que concerne à utilização das mais

⁸² *Cabeça dinossauro* saiu vencedor de sua categoria na enquete sobre os 20 melhores discos da década de 80 (10 estrangeiros e 10 nacionais), promovida junto a artistas e jornalistas, em 1989, pelo *Jornal do Brasil* (DAPIEVE, 2000).

⁸³ Os Titãs enfatizam que a contribuição de Liminha como diretor artístico e musical (informação do encarte) teria sido preponderante para o alcance do “peso” e da “qualidade” instrumental obtida. Além disso, uma das supostas inspirações sonoras de *Cabeça dinossauro* é o disco *Pânico em S.P.* (1986), lançado pouco antes pela banda punk Inocentes – Branco Mello e os produtores Pena Schmidt e Liminha participaram das gravações deste disco, cujo título remete, por sua vez, à faixa “Panic” (“Panic on the streets of London/ Panic on the streets of Birmingham”), do grupo new wave londrino The Smiths (SMITHS, 1986).

recentes tecnologias de gravação⁸⁴ – e das letras – como o uso freqüente de anáforas, por vezes acompanhadas de antíteses (recursos de retórica que, segundo Auerbach (1993), podem dar a impressão de simplicidade) – ao invés da “espontaneidade” eminentemente “tosca” característica ao punk.

Uma parte significativa do repertório escolhido traz discursos-demolições de alicerces – instituições e convenções – da “sociedade ocidental moderna”, que em nada lembram a inspiração *gauche* subjetiva de outrora (que, como vimos, expunha um narrador com crises existenciais, inseguro e deslocado perante a vida, até paranóico). O tom é “direto” e virulento – tanto na música quanto na letra – em: “Estado violência” (“Sinto no meu corpo/ A dor que angustia/ A lei ao meu redor/ A lei que eu não queria/ Estado violência/ Estado hipocrisia/ A lei que não é minha/ A lei que eu não queria”), “Polícia” (“Dizem que ela existe pra ajudar/ Dizem que ela existe pra proteger/ Eu sei que ela pode te parar/ Eu sei que ela pode te prender/ Polícia para quem precisa/ Polícia para quem precisa de polícia”), “Igreja”⁸⁵ (“Eu não gosto de madre/ Eu não gosto de padre/ Eu não gosto de frei/ Eu não gosto de bispo/ Eu não gosto de Cristo/ Eu não digo amém/[...]/ Eu não gosto do papa/ Eu não creio na graça/ Do milagre de Deus/ Eu não gosto da igreja/ Eu não entro na igreja/ Não tenho religião”) e “Porrada” (“Medalhinhas para o presidente/ Condecorações aos veteranos/ Bonificação para os bancários/ Congratulações para os banqueiros/ Porrada/ Nos caras que não fazem nada”).

Ainda nesta linha discursiva, as letras “diretas” dão lugar à verve excêntrica – mas também virulenta – na utilização do grotesco: em associações simbólicas com tempos

⁸⁴ A faixa “O que” costuma ser listada como principal exemplo do papel de “vanguarda” que os Titãs teriam passado a ocupar dentro do “cenário da música brasileira”. Liminha fez um arranjo funk pontuado ritmicamente pelo baixo acústico e por sintetizadores eletrônicos – DMX, drumulator. Essa fusão de programações eletrônicas e instrumentos tocados pela banda em uma mesma música teria sido “pioneira” no “rock nacional”.

⁸⁵ Arnaldo Antunes e Paulo Miklos votaram contra a inclusão de “Igreja” no disco, sob justificativas morais e não artísticas – a primeira vez que isso teria ocorrido na banda. Nos shows que se seguiram, Arnaldo se retirava do palco sempre que a música era tocada. Só teria passado a acompanhar a banda após Caetano Veloso cantá-la, em 1988, no programa *Barão e Titãs*, produzido pela TV Globo. O cantor, por sua vez, diz que estava farto de ser interpretado como “carola” (ALZER & MARMO, 2002).

imemoriais ou em representações da “vida civilizada”. Exemplos: “Cabeça dinossauro”⁸⁶ (“Cabeça dinossauro/[...]/Pança de mamute/[...]/ Espírito de porco”); “AA UU” – o nome remeteria a um grito primal – (“AA UU AA UU/[...]/ Estou ficando louco de tanto pensar/ Estou ficando rouco de tanto gritar/[...]/ Está na hora de acordar/ Está na hora de deitar/ Está na hora de almoçar/ Está na hora de jantar”); “Bichos escrotos” – música composta nos primeiros tempos dos Titãs – (“Oncinha pintada/ Zebrinha listrada/ Coelhoinho peludo/ Vão se foder!/ Porque aqui na face da terra/ Só bicho escroto é que vai ter!/ Bichos escrotos, saiam dos esgotos/ Bichos escrotos, venham enfrentar/ Meu lar/ Meu jantar/ Meu nobre paladar”) e “Homem primata” (“Desde os primórdios/ Até hoje em dia/ O homem ainda faz/ O que o macaco fazia/ Eu não trabalhava, eu não sabia/ Que o homem criava e também destruía/ Homem primata/ Capitalismo selvagem/[...]/ Eu me perdi na selva de pedra/ Eu me perdi, eu me perdi/ I’m a cave man/ A young man/ I fight with my hands/ With my hands/ I’m a jungle man, a monkey man/ Concrete jungle!/ Concrete jungle!”⁸⁷).

A mescla de new wave e reggae ressurgiu acompanhada de letras de conteúdo crítico mas bem-humoradas, o que é realçado nas interpretações jocosas, que denotam uma ironia suave: os casos de “Família” (“Família, família/ Papai, mamãe, tia/ Família, família/ Almoça junto todo dia/ Nunca perde essa mania/ Mas quando a filha quer fugir de casa/ Precisa descolar um ganha-pão/ Filha de família se não casa/ Papai, mamãe, não dão nenhum tostão”) e “Dívidas” (“Meu salário/ Desvalorizou/ Dívidas, juros, dividendos/ Credores, credores, credores/ Agora é assim/ Senhores, senhores, senhores/ Tenham pena de mim/ Muito já gastei/ Vivi como rei/ Diversões, luxo, divertimento/ Credores, credores, credores/ agora é assim/ Senhores, senhores, senhores/ Fiquem longe de mim”). Jogos de palavras – a junção de

⁸⁶ O instrumental é adaptado do “Cerimonial para afugentar os maus espíritos” dos índios do Xingu (informação do encarte). O estilo conciso e veemente da interação letra/música lembra a faixa “Massacre”, de *Televisão*.

⁸⁷ “Monkey Man” e “Concrete Jungle” são referências explícitas às músicas homônimas, respectivamente, dos Rolling Stones – que consta de *Let it bleed* (1969) – e do primeiro disco de Bob Marley com a banda The Wailers, *Catch a fire* (1973).

antíteses e linguagem anafórica – são evidentes nas letras de “A face do destruidor”⁸⁸ (“O nome do destruidor é/ Destruidor/ É o nome do destruidor/ O nome do construtor é/ O nome/ Do construtor/[...]/ O destruidor não pode mais destruir/ Porque o construtor não constrói/ O construtor não constrói porque/ Não pode mais construir/ A face do destruidor”) e na também existencial-anárquica “Tô cansado” (“Tô cansado do meu cabelo/ Tô cansado da minha cara/ Tô cansado de coisa vulgar/ Tô cansado de coisa rara/[...]/ Tô cansado de moralismo/ Tô cansado de bacanal/[...]/ Tô cansado de me cansar/ Tô cansado de descansar”). O funk-pop-concretista “O que” (“O que não pode ser que/ Não é o que não pode ser/ Que não é o que/ O que?/ O que?/ O que?/ Que não é o que não pode ser que não é”) ganhou, como já foi dito acima, um arranjo considerado “inovador” no rock brasileiro do período.

Embora tenha recebido críticas calorosas no momento do lançamento, *Cabeça dinossauro* teve uma recepção mais controversa do que o costume, dando ensejo a uma série de classificações dissonantes. Uma parcela significativa da crítica musical logo o rotulou, ainda que com certa hesitação, como punk. Vejamos a resenha de Alberto Villas, em *O Estado de S. Paulo*:

Cabeça dinossauro é antes de mais nada a grande surpresa do ano. A gente ouve e não consegue achar os Titãs. Cólera? Olho Seco? Exploited? Bauhaus? Que som é esse? É um disco chocante, punk, nervoso e muito curioso (VILLAS *apud* ALEXANDRE 2000, BRYAN, 2004).

Ainda hoje, muitos roqueiros e críticos distinguem certos procedimentos inerentes ao punk como a marca primordial deste trabalho:

No disco, todos os instrumentos funcionavam como instrumentos de percussão; e a música brasileira nunca tivera letras tão diretas (DAPIEVE, 2000, p. 98-99).

⁸⁸ Faixa em que os Titãs excursionam pelo caminho do hardcore, gênero marcado, entre outras coisas, por um canto gutural e um acelerado andamento rítmico.

Opinião contrária à que o roqueiro Lobão – amigo dos integrantes da banda mas também um dos críticos da postura “tropicalista” adotada até então – manifestou na época, ao ouvir em primeira mão uma cópia entregue por Branco Mello:

Vocês estão loucos de fazer isso. Isso é uma merda, cara! Ninguém vai entender isso aí do que vocês estão fazendo. “Cabeça dinossauro”? O que é isso? (Lobão *apud* ALZER & MARMO, 2002, p. 110).

Nas entrevistas, os Titãs se apressaram em dizer que não classificavam o disco como punk, mesma opinião dos punks *stricto sensu*, para quem *Cabeça dinossauro* carecia, no mínimo, de “autenticidade”. As rádios tiveram uma atitude receosa e não tocaram as músicas do disco em um primeiro momento – o que fariam *ad nauseam* meses depois, quando as vendas já tomavam grande vulto e o LP já se tornara *cult*, um dos mais comentados no meio roqueiro. O álbum de fato mudou a imagem da banda que, longe de ficar segmentada em um nicho punk alternativo, arrebanhou um público grande e estratificado – desde jovens roqueiros até intelectuais e outros formadores de opinião – e em pouco tempo foi alçada à condição de evidência no “rock brasileiro dos anos 80”. A turnê de *Cabeça dinossauro* foi marcada por shows lotados em diversos centros do país, com efusivas manifestações das platéias, o que foi visto como indício cabal da fixação de uma imagem roqueira ao grupo. Neste período – primeiros meses de 1987 – os Titãs passaram a ser agenciados pelo empresário Manoel Poladian, o mesmo do RPM, identificado com as grandes estruturas no meio musical.

Pouco depois foi lançado *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*⁸⁹ (1987) – outro gravado no estúdio Nas Nuvens – trabalho em que os Titãs mais uma vez buscaram introduzir novidades no painel roqueiro. O LP possui uma demarcação clara: um dos lados, denominado “T”, é dançante e traz experimentos eletrônicos (iniciados na faixa “O que” do trabalho

⁸⁹ A capa, mais uma vez projetada por Sérgio Britto, traz oito colunas jônicas (cada coluna representaria um titã) à frente de um muro escuro – para sugerir uma boca banguela.

anterior); o outro, denominado “J”, mantém o acento punk de *Cabeça dinossauro*. Liminha mais uma vez se encarregou da direção artística e, influenciado pela música eletrônica londrina, de onde trouxe o programador de bateria SP-1200, instituiu o sampler pela primeira vez no Brasil – os sons processados nesta máquina incluíram ruídos de uma assadeira caída no chão e batidas em garrafas (ALZER & MARMO, 2002) eletronicamente modificados, o que alude ao procedimento de artistas eruditos “vanguardistas” ligados à chamada “música eletrônica”, como Karlheinz Stockhausen (referência também para roqueiros como Frank Zappa e os Beatles).

As letras, cujo estilo predominante é anafórico e por vezes antitético, não apresentam também no plano temático grandes novidades com relação aos discos anteriores, nem a mesma coerência de *Cabeça dinossauro*. Expressam reivindicações ou reflexões de caráter existencial, como em Comida” (“A gente não quer só comida/ A gente quer comida, diversão e arte/ A gente não quer só comida/ A gente quer saída para qualquer parte”) – esta canção foi entoada em diversas manifestações estudantis, o que gerou comparações com as canções de protesto dos anos 60 (mas a mensagem expressa em “Comida” assumia uma posição contrária à ortodoxia esquerdista de “culto à pobreza”, dizia-se), “Todo mundo quer amor” (“Todo mundo quer amor/ Todo mundo quer amor de verdade/[...]/ Quem tem pinto saco boca bunda cu buceta quer amor/ Ele quer/ Ela quer/[...]/ Todo mundo quer amor de verdade”) e “Diversão” (“Às vezes qualquer um faz qualquer coisa/ Por sexo, drogas e diversão/ Tudo isso às vezes só aumenta/ A angústia e a insatisfação/[...]/ Tudo isso, às vezes tudo é fútil/ Ficar ébrio atrás de diversão/ Nada disso, às vezes nada importa/ Ficar sóbrio não é solução/ Diversão é solução sim/ Diversão é solução pra mim”); ponto de vista relativista em “O inimigo” (“O inimigo sou eu/ O inimigo é você/ O inimigo é você/ O inimigo sou eu/ Às vezes você tem razão/ Às vezes não”) e “Corações e mentes” (“Meu amor, minha guerra, eu erro e você erra/ Todos são tão diferentes, corações e mentes/ Tantos jovens adolescentes,

corações e mentes”); mensagens anárquicas em “Lugar nenhum” (“Não sou de nenhum lugar/ Sou de lugar nenhum/[...]/ Nenhuma pátria me pariu/ Eu não tô nem aí/ Eu não tô nem aqui”) e “Armas pra lutar” (“Por que?/ Pra que?/ Em que?/ Devo acreditar?/[...]/ Não preciso ser alguém/ Eu consigo viver sem/ Armas pra lutar”); e crítica social mordaz nas telegráficas “Jesus não tem dentes no país dos banguelas” (a letra é apenas a repetição do título) e no amontoado de citações (de pessoas públicas) que compõem “Nome aos bois” – faixa em que os Titãs revelam um humor sarcástico ao incluírem na lista de “ditadores”, “assassinos” e “reacionários” (entre os nomes berrados estão os de Adolf Hitler, Stalin, Pinochet, Gastarazu Médici, Papa Doc, Jim Jones, Plínio Salgado) dois notórios “inimigos do rock brasileiro”, o apresentador Flávio Cavalcanti e o músico bossa-novista Ronaldo Bôscoli.

O álbum teve boa vendagem e recebeu rasgados elogios da grande imprensa, que ressaltava ora a permanência da rebeldia nas letras, ora o apuro e as novidades sonoras. Os Titãs confirmaram sua posição no topo do rock brasileiro: apareceram ou foram comentados nos principais veículos de comunicação⁹⁰ – falou-se em “titãmania” – e encheram estádios em todo o país. Os rótulos de “contestadores” recebidos neutralizaram grande parte das eventuais acusações provenientes do meio roqueiro. Em 1988, foram eleitos o melhor grupo do festival internacional Hollywood Rock em uma enquete junto ao público; e lançaram o disco *Go back*, registro da apresentação no Festival de Montreaux, onde fizeram novos arranjos para músicas antigas como “Marvin” e “Go back”, tocadas com frequência nas rádios.

No último disco da década, *Õ Blésq Blom* (1989), os Titãs buscaram mais uma vez “inovar”. A língua fictícia de um casal de repentistas – gravada em “Introdução por Mauro e Quitéria” – dá nome ao álbum e serve de mote conceitual para uma colagem⁹¹ de ritmos, sons e palavras. Tal procedimento já está sugerido na capa (concebida por Arnaldo Antunes) com

⁹⁰ Alguns veículos mais “sisudos”, como a revista *Veja*, queixavam-se apenas dos “excessivos palavrões” proferidos nas letras.

um mosaico de recortes e no encarte, em que fotos, letras e fichas técnicas são apresentadas de modo caótico. No plano sonoro, que alterna mais uma vez ritmos dançantes com uma dicção roqueira, a fragmentação é evidenciada pelos instrumentos superpostos: tanto os eletrônicos (bateria e cacofonias diversas) comandados por Liminha, quanto os dos músicos. Já as letras – mais uma vez recheadas de anáforas, às vezes de antíteses – têm temáticas e jogos de palavras que não fogem muito aos trabalhos anteriores, mas apresentam modos de dizer variados. Nas letras das faixas menos “herméticas”, mais tocadas nas rádios, nota-se correlações com a MPB. “Miséria”⁹² (“Miséria é miséria em qualquer canto/ Riquezas são diferentes/ Índio mulato preto branco/ Miséria é miséria em qualquer canto/[...]/ A morte não causa mais espanto/[...]/ Cores, raças, castas, crenças/ Riquezas são diferenças”) assinala finalmente uma crítica social de moldes denunciastas sem recorrência a um discurso anárquico; enquanto “Flores” (“Olhei até ficar cansado/ De ver os meus olhos no espelho/ Chorei por ter despedaçado/ As flores que estão no canteiro/ Os punhos e os pulsos cortados/ E o resto do meu corpo inteiro/[...]/ Há flores por todos os lados/ Há flores em tudo o que eu vejo/ A dor vai curar essas lóstimas/ O soro tem gosto de lágrimas/ As flores têm cheiro de morte/ A dor vai fechar estes cortes/ Flores/ Flores/ As flores de plástico não morrem”) apresenta uma temática de desespero e autodestruição que remete à sensibilidade “maldita” do período pós-tropicalista, de artistas – atualmente identificados com a MPB – como Torquato Neto, Jards Macalé e Luiz Melodia. “Medo” revela um didatismo comum a outros roqueiros do período, como Cazusa e Renato Russo (“Precisa perder o medo do sexo/ Precisa perder o medo da morte/ Precisa perder o medo da música”⁹³/[...]/ O que se vê não se via/ O que se crê não se cria”). Algumas letras denotam o retorno da sensibilidade *gauche* – de anarquia paranóica ou

⁹¹ Entre as influências estariam os trabalhos do músico pop americano Prince e o LP *Araçá azul* (1972), álbum mais “experimental” de Caetano Veloso (ALEXANDRE, 2002).

⁹² Caetano Veloso teria declarado na imprensa que os Titãs haviam chegado ao topo da MPB com “Miséria” (ALEXANDRE, 2002, p. 360)

⁹³ Uma referência ao disco *Fear of music* (1979) do grupo new-wave norte-americano Talking Heads.

da que revela inadequação à vida em sociedade – presente nos dois primeiros discos: os casos de “32 dentes”⁹⁴ (“Eu nunca mais vou dizer/ O que realmente penso/[...]/ Eu juro por Deus/[...]/ Não confio em ninguém com mais de 30/ Não confio em ninguém com mais de 32 dentes”), “Deus e o diabo” (“Deus está lendo o jornal/ O Diabo está dançando/ O Diabo está fazendo o jantar/ Deus está escrevendo uma carta/ O que há de errado com o meu coração?”) e “Faculdade” (“Fa-cul-da-de/ Faculdade mental/ Faculdade medicinal/ Faculdade/ Eu nunca fiz faculdade/ U-ti-li-da-de/ Utilidade doméstica/ Utilidade pública/ Utilidade/ Não tem nenhuma utilidade/[...]/ So-ci-e-da-de/ Sociedade primitiva/ Sociedade anônima/ Sociedade/ Não vivo em sociedade”). As citações estão presentes em “O pulso” – onde o grotesco ressurge na lista de uma infinidade de doenças nomeadas ao lado de “coisas doentias” (DAPIEVE, 2000), como hipocrisia, culpa – (“O pulso ainda pulsa/[...]/Reumatismo, raquitismo, cistite, disritmia/ Hérnia, pediculose, tétano, hipocrisia/ Brucelose, febre tifóide, arteriosclerose, miopia/ Catapora, culpa, cárie, câimbra, lepra, afasia/ O pulso ainda pulsa/ O corpo ainda é pouco”) e nos provérbios e chavões (adulterados ou não) de “Racio Símio” (“Quem esporra sempre alcança/ Com maná adubando dá/ Ninguém joga dominó sozinho/ É dos carecas que elas gostam mais/ A soma dos catetos é o quadrado da hipotenusa/ Nem tudo que se tem se usa/ Raciosímio, Raciosímio”).

Õ blésq blom, em que os Titãs retomam o diálogo mais amplo com a MPB que marcara seus dois primeiros trabalhos, dividiu as opiniões da crítica e do meio roqueiro – chegou a ser classificado (nem sempre com conotação negativa) como “neotropicalista” devido a seus procedimentos “includentes”. Os apreciadores do disco o compararam ao mais famoso e inovador álbum dos Beatles, o *Sgt. Pepper*, enquanto os detratores o rotularam, por

⁹⁴ A música é inspirada na canção “Com mais de 30” (MARCOS VALLE, 1971), de Paulo Sérgio e Marcos Valle, conhecidos nos anos 60 pelas canções de protesto. “32 dentes” tem ainda uma citação da dupla de roqueiros da Jovem Guarda Erasmo Carlos e Roberto Carlos – uma das influências dos Titãs no início de carreira: Branco Mello recita os versos “Meu pai um dia me falou para que eu nunca mentisse/ Mas ele se esqueceu de dizer a verdade”, da canção “Traumas” (ROBERTO CARLOS, 1971).

exemplo, de “bolo fofo” (ALZER & MARMO, 2002), aludindo ao excesso de informações. Porém a recepção foi, o mais das vezes, calorosa. Alguns críticos apontaram com surpresa a presença de “humor” e de letras mais “amenas”, uma evidência de que os rótulos associados ao punk – adquiridos a partir de *Cabeça dinossauro*, quando a banda se consolidou no cenário roqueiro – ficaram bastante colados à imagem do grupo. Como vimos, foi justamente na fase mais roqueira e de menor contato com a MPB – ainda presente, no entanto – que os Titãs conquistaram a admiração nacional, uma exceção nas bandas analisadas até aqui. No começo dos anos 90 o conjunto – agora sem a colaboração de Liminha – voltaria a trilhar um caminho calcado primordialmente no rock, mas sem o mesmo êxito quase unânime que marcou os últimos três discos de estúdio da fase oitentista.

3 A “PASSAGEM DRAMÁTICA” NA “CENA ROQUEIRA” E OS CONTORNOS SEMÂNTICOS ADQUIRIDOS PELA CATEGORIA “AUTENTICIDADE”

Eles [os artistas] podem participar de apenas um ou de vários mundos, simultânea ou sucessivamente. Assim, o ato de selecionar um dos mundos como sendo autêntico e rejeitar os demais como menos importantes ou verdadeiros não corresponde a nenhuma necessidade científica e sim a um mero preconceito estético ou filosófico.

HOWARD S. BECKER, *Mundos artísticos e tipos sociais*, 1977, p. 11

Neste último capítulo, faço uma exposição mais pormenorizada da pretensa mudança de valores observada nos discursos dos roqueiros – músicos, críticos e aficionados, é sempre bom frisar – nos anos 80: a inicial valorização da simplicidade e do amadorismo como “atitude” em contraposição à adoção por uma parte representativa dos artistas de um *modus operandi* mais rotinizado, levando à criação de músicas mais direcionadas para o mercado e artisticamente mais elaboradas. Pretendo mostrar de que modo categorias-chave deste contexto adquiriram, por vezes, novos significados. Uma questão importante será justamente observar os contornos semânticos que o conceito “autenticidade” assume entre os que aderem em maior ou menor grau ao ideário da MPB e entre os que permanecem fiéis aos “valores iniciais”.

Uma das categorias a serem exploradas neste capítulo – tendo sempre a categoria “autenticidade” em vista – é o que se convencionou chamar de “cena roqueira”, ou “cenário roqueiro”. Estes termos são utilizados em duas maneiras distintas nos depoimentos. Nos discursos de caráter mais analítico, as expressões referem-se de modo mais geral a tudo que pode ser abarcado pela categoria nativa “rock brasileiro dos anos 80”. Porém, principalmente quando aparecem no discurso de participantes nativos, sejam roqueiros, críticos ou aficionados, tendem a ser utilizadas de modo mais restritivo, enfatizando a existência de uma

“cena roqueira” como uma comunidade com identidades em comum, que se singularizaria por oposição a ordens morais e estéticas vigentes – o que é assinalado nos primeiros tempos do “rock brasileiro dos anos 80”.

3.1 Classe, raça, faixa etária e gênero

Um levantamento de trabalhos publicados recentemente pela crítica especializada sobre os componentes das principais bandas do cenário do “rock brasileiro dos anos 80” no que se refere a categorias analíticas como classe social, raça, gênero e faixa etária revela, à primeira vista, mais homogeneidades do que diferenças. O roqueiro “arquetípico” deste período é homem, “jovem”, “heterossexual”, “branco”, de classe social abastada ou remediada, e habitante dos grandes centros.

Apenas um “negro” costuma ser listado como destaque: Clemente, membro dos Inocentes, a única banda punk que teve acesso a um público menos restrito. Um outro roqueiro “negro”, Renato Rocha (vulgo Negrete), é conhecido por sua passagem pelo Legião Urbana, em que participou dos três primeiros discos.

Pelo menos três músicos – Ritchie, Lulu Santos e Eduardo Dusek – exemplificam o quanto a categoria “jovem” pode ser relativizada nesse contexto: já haviam rompido ou estavam para romper a barreira dos trinta anos ao atingirem o sucesso, respectivamente, com *Vôo de Coração* (1983), *Tempos modernos* (1982) e *Cantando no banheiro* (*Singing in the Bathroom*) (1983). Este último – de Dusek, um artista identificado desde o início de sua carreira, nos anos 70, também com a MPB – tem participação do grupo João Penca & seus Miquinhos amestrados, que incluía Leo Jaime.

As mulheres também não ganham representatividade nesse meio. Somente Paula Toller, do Kid Abelha, adquire status de “protagonista” nesta “cena”. Outras artistas são

comumente mencionadas, mas, por motivos diversos, sem um papel de destaque. Dulce Quental é lembrada como uma referência “menor” entre os roqueiros, pois após se desligar, em 1985, do grupo Sempre Livre – de um único sucesso, a música “Eu sou free” (SEMPRE LIVRE, 1984) – trilhou uma carreira solo em que adotou uma linguagem pop mais “sofisticada”, com incursões pela bossa nova e pelo jazz. Ela costuma ser alinhada ao lado de Marina: ambas fizeram parcerias e gravaram músicas conhecidas de notórios roqueiros brasileiros – Lobão, Roberto Frejat, Herbert Vianna –, mas costumam ser vistas à parte deste universo, pois desde muito cedo transitaram entre o rock, o jazz fusion e a MPB. Marina ilustrou essa postura artística, identificada atualmente como “MPB pop”, ao discorrer recentemente sobre suas parcerias com o roqueiro Lobão no primeiro disco deste, *Cena de cinema* (1982), um dos pioneiros e mais elogiados desse primeiro momento do “rock nacional dos anos 80”: “Era parceira dele e ele tocava bateria comigo. Fomos muito amigos. Acho que é um bom disco. Um pouco sujo demais. Mas essa era a minha diferença com ele” (MARINA *apud* BRYAN, 2004, pp. 114-115). As duas componentes da Blitz – Márcia Bulcão e Fernanda Abreu (esta “ressurgiria” nos anos 90, em carreira solo, utilizando o funk como “manifesto”) –, embora sempre mencionadas, costumam ser vistas apenas como coadjuvantes. Mesmo caso de Taciana Barros e Alice Pink Punk, que “gravitaram” em torno de Júlio Barroso na Gang 90 & As Absurdettes. Alice também fez parte da banda Lobão e os Ronaldos, cujo único álbum – o segundo de Lobão – é *Ronaldo foi pra guerra* (1984). O conjunto feminino de inspiração punk Mercenárias – que contou com Edgard Scandurra, do Ira!, em uma de suas formações – teve sua trajetória associada ao “circuito underground paulistano” .

Ao se focar a sexualidade destes artistas, chama a atenção que Renato Russo e Cazuza, os dois roqueiros usualmente apontados como maiores ícones desta “cena”, tenham

sido os únicos gays auto-declarados⁹⁵ – o que não se reflete explicitamente, salvo pouquíssimas exceções, nas letras que compuseram (que ou tematizam o amor do ponto de vista hetero ou dão margem a interpretações dúbias). Como já foi observado, os dois foram posteriormente associados à sigla MPB, já bastante aberta para posicionamentos sexuais “desviantes”⁹⁶ nos anos 80 devido às trajetórias precedentes de artistas como Caetano Veloso e Ney Matogrosso (FRY & MacRAE, 1983). Por outro lado, alguns músicos ostensivamente heterossexuais, como Roger, do “irreverente” *Ultraje a Rigor*, que satirizou o que chamou de policiamento de grupos GLS na música “Eu gosto é de mulher!” (“Mulher eu já provei/ Eu sei que é bom demais, agora o resto eu não sei/ Sei que eu não vou mudar/ Sei que eu não vou nem tentar/ Desculpe esse meu defeito/ Eu juro que não é bem preconceito/ Eu tenho amigo homem, eu tenho amigo gay/ Olha eu sei lá, eu sei que eu não sei/ Eu gosto é de mulher, Eu gosto é de mulher!”), são ainda hoje alinhados exclusivamente ao segmento roqueiro. Roger também ironizou a “nova” cartilha do politicamente correto na relação homem/mulher em “Ciúme” (“Eu quero levar uma vida moderninha/ Deixar minha menininha sair sozinha/ Não ser machista e não bancar o possessivo/ Ser mais seguro e não ser tão impulsivo/ Mas eu me mordo de ciúme”).

Embora não seja o mais freqüente nessa “cena roqueira”, algumas letras de música evidenciam um ponto de vista “machista”, por vezes expresso em uma linguagem chula, irônica e agressiva. Esse tipo de atitude costuma ser comum no contexto roqueiro em geral, como evidenciam diversas letras de música. O jornalista Roberto Muggiati (1973) é partidário

⁹⁵ Renato só assumiria sua homossexualidade em público em 1989. Ambos faleceram em decorrência de complicações geradas pelo vírus HIV.

⁹⁶ Se no rock brasileiro apenas Ney Matogrosso (logo incorporado às fileiras da MPB) tenha anteriormente chamado atenção para esta questão – entre outras coisas, por não ter escondido suas preferências sexuais e por expô-las em sua postura de palco (visual andrógino etc.) –, diversos roqueiros estrangeiros já haviam sido associados a ela. Alguns deles foram referências diretas para os “roqueiros brasileiros dos anos 80” – os casos do “maldito” Lou Reed e de pelo menos dois roqueiros contemporâneos, Freddy Mercury (do Queen, que se apresentou inclusive no Rock in Rio) e Morrissey (do The Smiths, banda new wave muito influente na época).

da tese de que ela teria predominado mesmo no rock da “contracultura”⁹⁷, quando havia todo um discurso de subversão dos valores ditos tradicionais:

Talvez o ponto mais vulnerável da contracultura se encontre aí: apesar de assumirem intelectualmente e, em sua música, novas atitudes, os jovens do rock pouco mudaram nas relações humanas e principalmente na relação homem/mulher, insistindo em repetir, sob formas disfarçadas ou pseudoliberais, o comportamento de seus pais (MUGGIATI, 1973, p. 73).

Marcelo Nova, do Camisa de Vênus, escreveu pelo menos duas canções com essas características: “Silvia” (“Todo homem que sabe o que quer/ Pega o pau pra bater na mulher”) (CAMISA DE VÊNUS, 1986) e “Bete morreu” – de sensibilidade punk –, em que relata, em tom sarcástico, o estupro e morte de uma jovem (“Amordaçaram Bete/ Espancaram Bete/ Violentaram Bete/ Ela nem se mexeu/ Bete morreu!/ Bete morreu!”) anteriormente descrita: (“Bete tão bonita, gostosa/ Era a atenção da escola/ Sempre na coluna social/ Exibindo seu sorriso banal/ Todos queriam Bete/ Desejavam Bete/ Sonhavam com Bete/ Mas ela nem ligava”) (CAMISA DE VÊNUS, 1983). O conjunto “punk” gaúcho Replicantes fez várias músicas nesta linha, como “Mulher enrustida” (“Não adianta só ficar me encarando/ Não adianta só ficar se mostrando/ Eu já cansei de ficar só te secando/ Eu quero mais é que você vá chupando/ Eu tô de saco cheio de mulher enrustida/ Eu quero ser levado e servir de comida/[...]/ Ao menos seja boa e vá pagando a bebida”) (REPLICANTES, 1986), e “Adúltera” (“Você, mulher solteira, só pensa em se casar/ Ter um pênis só pra si e constituir um lar”) (REPLICANTES, 1987).

⁹⁷ Vamos aos exemplos. “Backstreet girl” (“Please don’t be part of my life/ Please keep yourself to yourself/ Please don’t you bother my wife /That way you won’t get no help/ Don’t try to ride on my horse/ You’re rather common and coarse anyway/ Don’t want you out in my world/ Just you be my backstreet girl”) (ROLLING STONES, 1967) é apenas uma das canções que os Rolling Stones fizeram nessa linha. Jimi Hendrix gravou “Hey Joe” – música de Billy Roberts – (“Hey Joe, where you goin’ with that gun in your hand?/[...]/ I’m going down to shoot my old lady, you know I caught her messin’ round with another man”) (HENDRIX, 1967). Até os Beatles, na eminência da “contracultura”, fizeram narrativas neste estilo. Por exemplo, em “Run for your life” (“I’d rather see you dead, little girl/ Than to be with another man/ You better keep your head, little girl/ Or you won’t know where I am/ You better run for your life if you can, little girl/ Hide your head in the sand little girl/ Catch you with another man / That’s the end’a little girl”) (BEATLES, 1965).

3.2 A “cena roqueira” pelos nativos

3.2.1 Período *carismático* e de *communitas*: a categoria “autenticidade” como “atitude” neste momento de valorização de um *ethos* roqueiro

Passemos agora para a análise da categoria “cena roqueira” sob um ponto de vista nativo. Vimos no primeiro capítulo que os discursos – de críticos e músicos – proferidos na época, ou retrospectivos, destacam a existência de uma genuína “cena roqueira” no início dos anos 80, ou de “cenas roqueiras” acontecendo ao mesmo tempo em capitais como Rio de Janeiro, São Paulo, Brasília e Porto Alegre. Vejamos como essa idéia de “cena roqueira”, construída com base em certas narrativas mitológicas comuns ao contexto do rock, foi atualizada em nossas plagas nesse momento. Primeiro, ela está associada aos lugares em comum percorridos pelas bandas, ou seja, aos “circuitos alternativos” trilhados por elas. Rio de Janeiro e São Paulo são citados como principais lócus de ação e visibilidade, pois teriam contado com maior cobertura da imprensa e com a circulação de diversas bandas de outros estados. No “circuito carioca”, são citados bares como o Western Club e Emoções Baratas, mas principalmente espaços maiores como Circo Voador (o de maior representação simbólica) e Morro da Urca; em São Paulo, o teatro Lira Paulistana – inicialmente identificado com a “vanguarda paulista” – teria servido de palco também para os roqueiros, que se notabilizaram, no entanto, em danceterias como Carbono 14, Napalm, Rose Bom-bom e Madame Satã (DAPIEVE, 2000; ALEXANDRE, 2002; BRYAN, 2004). Outro suporte simbólico para a instituição desta “cena” é o surgimento de rádios especializadas em rock e desvinculadas das programações das gravadoras, como a Fluminense FM – que no programa *Rock alive* apresentaria as novas tendências do pós-punk e da new wave anglo-americana e

teria ajudado a lançar novos roqueiros, entre eles Blitz, Paralamas do Sucesso, Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens e Lobão.

Outro ponto fundamental de sustento para a categoria nativa “cena roqueira” é a caracterização da idéia de “comunidade” de jovens dispostos a dividir e trocar “experiências”. Embora as segmentações em “tribos” roqueiras sejam reconhecidas e muitas vezes afirmadas, assim como algumas rivalidades regionais – vide a alcunha “rock de bermudas” conferida ao “rock carioca”, acusado de “comercial”, “pop” e “alienado”, em parte por ter sido o primeiro a ter bandas divulgadas na grande imprensa e contratadas pelas gravadoras – os atritos tendem a ser colocados em segundo plano em favor da afirmação de uma identidade comum a uma “geração”. Vimos no primeiro capítulo que nesse momento os depoimentos costumam ressaltar uma solidariedade interna entre os roqueiros: tanto entre os músicos, em que imperaria um clima de igualdade, trocas de informações e cumplicidade, quanto na relação destes com suas platéias, em que é realçada uma postura de anti-estrelismo e uma “urgência” de se comunicar em linguagens e temáticas facilmente cognoscíveis.

Para complementar o quadro de união interna, é afirmada uma “rebeldia” no plano comportamental, expressa, entre outras coisas, na postura irreverente com relação a gerações anteriores de roqueiros e sobretudo aos artistas associados à MPB. A emergência de diversas bandas, a mobilização obtida entre o “público jovem” (vide Blitz), a ponto de despertar a curiosidade da grande mídia e de gravadoras para o rock no Brasil – agora sem a “ingenuidade” da Jovem Guarda, dizia-se – são citados como prova do vulto desta “cena roqueira” e de sua “novidade” no ambiente cultural brasileiro.

Ao destacarem características como “amadorismo”, “rebeldia”, rompimento com artistas de outras gerações e tradições, solidariedade interna e ocupação de espaços ditos “alternativos”, as narrativas tornam este período, à primeira vista, passível de ser chamado de fase “carismática” (WEBER, 1991) do rock brasileiro, assim como pode ser relacionado,

grosso modo, ao que Victor Turner (1974) – ao retomar a análise weberiana – denomina “*communitas*”⁹⁸. As relações entre os roqueiros neste momento tenderiam a ser imediatas, espontâneas, pessoais e concretas, ou seja, um modelo relativamente igualitário e pouco organizado de relações humanas, que se oporia ao “sistema estruturado, diferenciado e freqüentemente hierárquico de posições político-jurídico-econômicas” (TURNER, 1974, p. 116-162). Os músicos seriam instados constantemente a provar seu prestígio e a manutenção de seus valores (“atitude”) nos shows, em que outros músicos de rock costumavam estar presentes na platéia, sempre disposta próxima ao palco.

Essas chaves teóricas se tornam mais visíveis quando verificamos os contornos semânticos que a categoria “autenticidade” adquire nas narrativas dos roqueiros sobre esse momento. Observamos que o discurso predominante na crítica musical e entre os próprios artistas (tanto em um olhar retrospectivo como nos depoimentos de época) sobre o despertar do “rock brasileiro dos anos 80” enfatiza o uso de uma linguagem “direta” e despojada (letras e arranjos instrumentais simples) como mote para uma comunicação estreita com o público, basicamente constituído de “jovens” da mesma geração dos músicos. Afirma-se neste momento a existência de uma “comunidade” roqueira a partir da idéia de articular arte e vida (presente nos “mundos” artísticos desde o surgimento do romantismo). Neste panorama, “autenticidade” assumiu uma qualificação moral que remete às noções de sinceridade e espontaneidade, aglutinadas, como vimos no capítulo 1, no termo nativo “atitude”.

Hans Gumbrecht (1995) mostra como estas apropriações semânticas de “autenticidade” ganham importância no contexto mais geral da modernidade. O autor

⁹⁸ Turner propõe uma concepção de vida social permeada de conflitos e em permanente movimento, organizada sobretudo pela seqüência da oposição entre estrutura e anti-estrutura. A estrutura representa o momento da vida social em que são valorizadas as separações e as hierarquias. Já o momento de anti-estrutura em sua face mais radical – *communitas* –, vindo das margens da sociedade, realçaria a homogeneidade e igualdade internas, e despertaria sentimentos como os de fraternidade dentro de determinado grupo social – um dos exemplos estudados por ele é o das comunidades hippies no contexto da contracultura norte-americana. Segundo Turner, é nos momentos de *communitas* que surgem novos valores sociais, positivos ou não, por isso a estrutura retornaria

argumenta que na época moderna a cidade se constitui em espaço de comunicação e o livro em meio de comunicação, o que teria assinalado a desvalorização do mundo público em favor do privado e da máscara alegórica em favor da experiência cotidiana, pois os limites situacionais não são mais representados espacialmente, e sim produzidos na mente através dos textos, que ganham autonomia e “fazem a cabeça” dos leitores. Como no mundo moderno a máscara social não é mais dissociada do cotidiano, passou-se a valorizar a interioridade e a autonomia dos indivíduos, uma memória escrita e individual em detrimento de uma memória corporal e coletiva. Podemos então conjecturar que, como as aparências já não servem como diretrizes – os papéis sociais assumem diversas nuances na experiência cotidiana –, categorias como sinceridade e espontaneidade tornaram-se valorizadas.

Construiu-se assim, na esfera do “rock nacional”, uma oposição ideal no campo discursivo: o que tinha “atitude” era de uma simplicidade “natural”, “verdadeira”, articulava arte e vida ao dar importância ao “conteúdo” veiculado – normalmente “transgressivo” – em detrimento do esmero formal. O que não tinha “atitude” era o que se classificava como “puro marketing”, mera encenação artificial – os casos de roqueiros considerados excessivamente pop, preocupados exclusivamente com o sucesso mercadológico, ou seja, inteiramente cooptados e rotinizados pela “indústria burguesa”. Também o que era identificado como de acentuada pretensão estética, um trabalho artístico sem contato com a “realidade” devido ao excesso de preocupações formais – uma crítica à idéia ocidental moderna da arte pela arte –, acusação que recaía com frequência nos roqueiros progressivos e nos artistas da MPB – os “inimigos” pertencentes às “gerações” anteriores mais próximas.

É importante reforçar, no entanto, que mesmo nesse primeiro momento marcado por discursos homogeneizadores proferidos pelos segmentos roqueiros – aficionados, críticos, músicos –, as classificações eram extremamente ambíguas, controversas, suas fronteiras

simbólicas moviam-se constantemente: a própria idéia de “simplicidade”, por exemplo, era extremamente relativa. Assim, uma banda podia ser considerada ao mesmo tempo “verdadeira” e “relevante” por alguns e receber a alcunha de “armação” e “descartável” por outros – e as opiniões podiam mudar em seguida. Além disso, todas essas demarcações discursivas nem sempre eram seguidas ao pé da letra no dia-a-dia: inúmeros aficionados do rock “curtiam” tanto o punk quanto o rock progressivo, ou mesmo MPB, jazz e música clássica – ou seja, muitos eram roqueiros entre outras coisas.

3.2.2 Rotinização do carisma e estrutura: as polêmicas internas sobre a “perda de atitude”, a aproximação com a MPB, e os novos contornos semânticos adquiridos pela categoria “autenticidade”

Vimos no segundo capítulo que os anos 1985-86 assinalam uma mudança de perspectiva no quadro roqueiro no país. O advento do Rock in Rio, no início de 1985, teria consolidado o interesse da mídia, de empresários e das grandes gravadoras pelo “rock nacional”, o que teria culminado na paulatina descaracterização da idéia de “cena roqueira” como “comunidade” devido à inserção dos músicos no *mainstream* da música pop, ou seja, em um regime de trabalho mais profissional. Muitas bandas passariam a ser agenciadas por empresários e a seguir uma trajetória divergente das outras, o que teria incitado mais competições e desavenças entre elas. As gravações dos discos tornar-se-iam mais esmeradas, contando, de modo geral, com um maior diálogo entre roqueiros e produtores das gravadoras. Este deslocamento, pelo menos no plano discursivo, de uma cena “alternativa” (até certo ponto marginal) para o centro das instituições, e as hierarquias de todo tipo que teriam assomado neste contexto (entre bandas, entre artistas e público, entre artistas e demais

segmentos do *showbiz*), assinalariam, portanto, a desarticulação da *communitas* no plano discursivo em favor da *estrutura* (TURNER, 1974) e da “rotinização do carisma” originário (WEBER, 1991).

Alguns conjuntos problematizaram, em tom normalmente irônico, uma suposta relação “promíscua” de algumas bandas com a indústria do disco. Vamos aos exemplos. O Ultraje a Rigor apresentou uma crítica francamente debochada em seu primeiro álbum, *Nós vamos invadir sua praia* (1985), na música “Mim quer tocar” (“Mim quer tocar/ Mim gosta ganhar dinheiro/[...]/ Mim gosta tanto tocar/ Mim é batuqueiro/ Mas mim precisa ganhar/ Mim gosta ganhar dinheiro”). A Plebe Rude, também em sua estréia, *O concreto já rachou* (1986), é mais direta em “Minha renda” (“Um lá menor aqui, um coralzinho de fundo/ Minha letra é muito forte? Se quiser, eu a mudo!/ E tem que ter refrão, sim, um refrão repetido/ Para a música vender, tem que ser acessível”) (PLEBE RUDE, 1985). Nesta mesma música, a letra apresenta uma ironia jocosa com o produtor do disco, o roqueiro Herbert Vianna, que a banda conhecera em Brasília e que a esta altura fazia sucesso com os Paralamas: (“Já sei o que fazer para ganhar muita grana/ Vou mudar meu nome para Herbert Vianna”); Herbert aceitou o chiste, inclusive colocando sua voz no trecho. A Plebe Rude, aliás, sempre fez questão de ressaltar sua “atitude” roqueira, entre outras coisas, com declarações em que afirmavam sua “presença de palco” – uma espécie de “satisfação” à imprensa e a seus admiradores, que costumavam comparar desfavoravelmente as gravações de estúdio da banda com as apresentações:

A Plebe era mesmo uma banda de palco. A primeira vez que você grava em estúdio é muito estranho. Estava acostumado a cantar uma merda e sempre muda. Além do que, as pessoas não estavam acostumadas a gravar nosso tipo de som (JANDER BILAPHRA *apud* BRYAN, 2004, p. 350).

Leoni, do Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens – uma das bandas estigmatizadas por grande parte da crítica e de roqueiros pelo “acentuado estilo pop” – também assinala a “perda de atitude” nesta pretensa segmentação da “cena roqueira”:

Não era um movimento articulado, não havia essa quadrilha tramando “os próximos passos do rock”. Era cada um por si. Com a superexposição e o aumento do trabalho em 1986 e 1987, foram todos se isolando cada vez mais. Era uma concorrência, todo mundo falando mal de todo mundo, uma brigalhada só. E aí perdemos o contato com o Brasil. Não falávamos mais para a juventude, não espelhávamos mais o país. Entramos em viagens pessoais, de fazer um som mais pesado, ou mais sofisticado [...] sem questionar se isso fazia alguma diferença na vida das pessoas (LEONI *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 328-331).

A revista *Veja* de 30 de maio de 1990 – poucos anos depois, portanto – faria uma ampla reportagem – em tom fúnebre – analisando a perda da “atitude” (qualificada como rebeldia) no rock brasileiro e inserindo-o por em um viés “burocrático” no cerne da MPB:

Adeus à rebeldia – O rock nacional deixa de ser a fonte das inovações para ocupar seu posto nas fileiras da MPB

A centelha do rock nacional, que incendiou o país nos anos 80 e logo se transformou na principal força renovadora da música brasileira, aportou na década de 90 em fogo brando. Não que o rock nacional tenha acabado ou que a maioria do público tenha migrado para outros gêneros. O que deixou de existir foi o rock como movimento, como espelho de comportamento para os jovens, como gênero que monopolizava as atenções com muito barulho e uma dose bem-vinda de irreverência em relação aos medalhões da MPB. Essa saudável iconoclastia acabava injetando vida nova ao pasmamento panorama musical do início da década. Hoje, o rock ficou comportado, enquadrou-se nos padrões de vendagem da indústria do disco e ocupa apenas a fatia que lhe cabe na programação das rádios e gravadoras, assim como o gênero sertanejo, a MPB ou a música romântica. O rock brasileiro ainda produz cruzeiros e boas músicas – hoje revezam-se Legião Urbana, Titãs e Paralamas do Sucesso, da mesma forma que no plano das cantoras, há um rodízio entre Simone, Maria Bethânia e Gal Costa. Mas a velha chama se apagou. [...] Os jovens, embora continuem a lotar os shows de rock como ótimos programas de fins de semana, já não se vestem como seus ídolos ou procuram imitá-los, como nos áureos tempos do RPM.

Ao lidar com os discursos proferidos pelos criadores, receptores e críticos que participam do universo do rock, João Freire Filho (2003) mostra como a categoria “autenticidade”, neste contorno semântico equivalente à nossa categoria nativa “atitude”, é recorrentemente

atualizada, mito de origem que é, como discurso de acusação no meio roqueiro – daí o tema recorrente da suposta “morte do rock”⁹⁹, ora tratado como lamento, ora denunciado como falácia – desde o seu surgimento nos anos 1950, nos Estados Unidos.

A ideologia da autenticidade ofereceu a base para uma prática de julgamento mediante a qual músicos, fãs e críticos eram capazes de distinguir entre o “rock autêntico”, que era transgressivo e significativo, e o “rock inautêntico” (ou “pop”), que era cooptado e superficial. O rock inautêntico era mero entretenimento comercial; o rock autêntico era “alguma coisa mais” – um excesso em virtude do qual o rock podia tornar-se um significativo investimento de prazer e sentido na vida cotidiana [...] Ou seja: o rock autêntico importava, no dia-a-dia, precisamente porque permitia aos membros de sua comunidade evocar e conjurar um lugar de diferença da cultura mainstream (uma cultura que não fazia caso da alienação, do terror e do tédio da juventude do pós-guerra). [...] A fronteira imaginária que divide e distingue o rock autêntico e o inautêntico tem sido sempre fluida e móvel; a banda, o gênero, a subcultura, o estilo transgressor de hoje podem ser renegados como “vendidos” amanhã – daí a produção incessante de subdivisões e cenas, como nova textura sonora, nova atmosfera afetiva e visual. (FREIRE FILHO, 2003, p. 311-312)

No nosso universo estudado, o RPM, surgido do circuito *underground* paulistano, teria se constituído, após o sucesso alcançado em 1986, no principal alvo deste tipo de acusação e em figura liminar da “passagem dramática” (TURNER, 1974) entre duas estruturas sociais simbolicamente antagônicas: o “amadorismo” igualitário que caracterizava a “cena roqueira” e a “extrema profissionalização” do *showbiz*. Ao atingir fama e um êxito comercial sem precedentes, sofrer superexposição nos principais meios de comunicação de massa, adotar uma série de significantes das estrelas internacionais da música pop (como grande aparato cênico nos shows e roupas de grifes importadas) e signos de “trincheiras inimigas” do rock brasileiro do momento – a MPB e o rock progressivo –, o RPM transpôs uma série de fronteiras simbólicas do meio roqueiro de origem e, em pouco tempo – diria uma análise à

⁹⁹ Já no início dos anos 70, diversas bandas tematizavam a morte do rock. O The Who foi uma das que respondeu a esse tipo de acusação, em “Long live rock” (“Rock is dead they say,/ Long live rock, I need it every night/ Long live rock, be it dead or alive”), gravada em 1973 (WHO, 2000). Um exemplo famoso é a canção “American pie” de Don McLean, que faz uma associação entre a morte de três notórios roqueiros em 1959 (Buddy Holly, Ritchie Valens e The Big Bopper) e o momento em que a canção foi lançada (1971), quando havia a percepção de que o rock teria perdido a vitalidade: (“Now for ten years we’ve been on our own,/ And moss grows fat on a rollin’ stone/ But that’s not how it used to be”) (DON McLEAN, 1971).

Mary Douglas (DOUGLAS, 1976) – sofreu uma série de acusações no sentido de expurgar as ambigüidades da “cena roqueira” e reafirmar suas fronteiras classificatórias¹⁰⁰.

O exemplo do RPM é citado como sintoma de uma nova ordem segmentada entre os roqueiros, marcada por todo tipo de acusações internas – muitos clamando pela restituição da “atitude” inicial, pelos mitos roqueiros de origem – contrapostas às mais diversas justificativas éticas e estéticas. A diversidade de acusações e justificativas, listadas nos primeiros capítulos desta dissertação, mostram que as fronteiras simbólicas são permanentemente atualizadas e tensionadas a partir de uma seleção de argumentos em detrimento de outros – nem sempre coerentes –, dotadas portanto de uma ambigüidade latente. Vejamos mais alguns exemplos.

Um das causas atribuídas à “perda de atitude”, como vimos, é o sucesso popular. A banda que o alcança é imediatamente instada a “provar” a manutenção de seus valores, como a não adesão ao uso de fórmulas no processo de composição e às demais interferências de agentes ligados à “indústria do disco”. É importante mencionar, porém, que diversos grupos que estouraram após recorrerem aos “serviços” de Liminha no estúdio Nas Nuvens – o que detinha, em tese, os melhores recursos de gravação – não ficaram estigmatizados. Se alguns deles foram logo criticados por serem demasiadamente pop – Kid Abelha e Lulu Santos – outros, como Paralamas, Ultraje a Rigor, Ira!¹⁰¹ e Titãs receberam apenas acusações setorializadas, não tendo abaladas suas imagens de roqueiros. O caso dos Titãs chega a ser curioso. Conforme vemos no texto abaixo (retirado da biografia autorizada da banda), o conjunto teria passado de uma inicial resistência ao trabalho do produtor – que consideravam

¹⁰⁰ Janice Caiafa (1985), em seu trabalho de campo (já citado) realizado entre os “punks cariocas” na primeira metade da década de 80, mostra que neste universo roqueiro “marginal” uma minoria valorizou de modo radical a “autenticidade” no rock, o que excluía, sob bases morais, a possibilidade de contaminação do punk dos “primórdios” por elementos alienígenas – tanto os oriundos de outros estilos, como o reggae e a MPB, quanto os de outras vertentes roqueiras, como o rock progressivo e o heavy metal.

¹⁰¹ Os membros do Ira!, no entanto, fazem questão de realçar as discordâncias que tiveram com Liminha durante o processo de gravação.

pasteurizador, o que manifestaram até para a grande imprensa – ao consenso de que ele seria a melhor opção para a gravação do terceiro disco a ser lançado:

Diretor artístico da gravadora, produtor em ascensão, Liminha naquele período era uma espécie de desafeto do grupo. O motivo das desavenças eram declarações dadas por Britto e Branco à imprensa. “Os discos de Liminha são todos iguais”, detonaram na *Folha de S. Paulo*, referindo-se a LPs do Kid Abelha e Lulu Santos, para citar alguns que o produtor tinha no seu currículo até então. Porém, naquele momento os Titãs não só não implicavam mais com Liminha, como chegaram à conclusão de que ele era perfeito para o disco que planejavam gravar. Os trabalhos que Liminha havia produzido podiam ser pop e parecidos, mas todos tinham uma captação de som impecável e era isso que eles queriam para o terceiro LP (ALZER & MARMO, 2002, p. 106).

Vimos no segundo capítulo que a banda só passou a ser identificada com um *ethos* roqueiro quando fez sucesso ao gravar *Cabeça dinossauro* (1986) sob produção artística de Liminha no Nas Nuvens. Ele participou intensamente das gravações desse disco e dos outros dois posteriores dos Titãs, colaborando em diversos arranjos e tocando instrumentos – chegaria a ser chamado de o “nono Titã” pelos próprios componentes do grupo. No caso dos Titãs, portanto, o esmero no processo de gravação, guinadas nos rumos estéticos e o sucesso alcançado não atrapalharam, pelo menos nesse momento, a conquista simbólica de uma “atitude” roqueira.

Outro procedimento que suscita “suspeitas” nesse ambiente roqueiro, conforme observado, é a adoção por parte dos artistas de uma dicção mais sofisticada. Leo Jaime, conhecido pelas letras bem-humoradas e pelo rock ‘n’ roll revisionista básico de sua passagem no grupo João Penca & Seus Miquinhos Amestrados e de seus primeiros trabalhos solos, diz ter sido incompreendido pelos participantes da “cena roqueira” ao veicular um trabalho mais requintado – que continha também mensagens mais “sérias” e existenciais – em seu terceiro disco, *Vida difícil* (1986):

Fui com os músicos mais sofisticados ao estúdio e fiz um disco que gostei muito. Mas foi meio incompreendido, porque é como se, na época em que todo mundo estava tomando rumo

de ficar [*sic*] o rock brasileiro e dar cara de movimento, eu estava completamente livre para fazer o que me desse na telha, como sempre fui – independente.” (LEO JAIME *apud* BRYAN, 2004, p. 340)

Recentemente, Humberto Gessinger, dos Engenheiros do Hawaii, de público fiel e numeroso mas uma das bandas mais “perseguidas” pela crítica e por segmentos de roqueiros – os motivos listados são contraditórios, sendo eles: a “facilidade” com que os constantes jogos de palavras de Gessinger e melodias da banda “colavam no ouvido”; e as inspirações no “rock progressivo”, pretensamente mais “difícil” e menos “comercial” – contrapôs algumas críticas recebidas na época¹⁰². Seus argumentos enfatizam a permanência de uma “coerência” no trabalho de sua banda – mais uma apropriação da “atitude” roqueira, o que reforça a polissemia dessa categoria –, que julga ausente em outros conjuntos neste momento de “sofisticação” do rock brasileiro:

Toda a geração oitenta estava fazendo questão de adotar uma postura heróica [...] Todos começamos num lance new wave, numa postura quase punk, cheia de auto-ironia¹⁰³. Por exemplo, “Titãs do Iê-Iê” significa mais ou menos a mesma coisa que “Engenheiros do Hawaii”. Mas, em determinado momento, a banda opta por se chamar apenas “Titãs”, assumindo seu lado heróico. Nós, de nossa parte, continuamos carregando essa ambigüidade, essa esquina entre a cultura de massas e a arte. [...] Naquela época, chamar um disco de *O papa é pop* era quase pedir para apanhar. Gravar uma música dos Incríveis [“Era um garoto que como eu amava os Beatles e os Rolling Stones”, 1967] parecia provocação – Jovem Guarda era uma coisa que se queria mais era jogar embaixo do tapete. Mas era essa nossa viagem (HUMBERTO GESSINGER *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 353, a citação em colchete consta do original).

¹⁰² O jornalista Arthur Dapieve defendeu os Engenheiros do Hawaii das objeções gerais que lhes fizeram a crítica e os roqueiros. Ao tentar delimitar os motivos dessa “demonização”, vemos listada uma atitude comportamental – a timidez – diametralmente oposta às acusações de “estrelismo” que vitimaram o RPM: “Mesmo na condição de astros pop – Gessinger é o principal alvo de suspiros de nove entre dez adolescentes brasileiras –, os Engenheiros nunca se superexuseram. Sobretudo porque, deliberadamente, sempre preservaram sua vida pessoal, nunca fizeram parte de nenhuma patotinha, sempre foram *low profile*. Essa introversão, combinada com a facilidade com que suas canções colam nos ouvidos do grande público, atraíram a ira de parte da mídia: os Engenheiros são aquele grupo que muita gente adora odiar. Sorte deles” (DAPIEVE, 2000, p. 148).

¹⁰³ Exemplos de letras dos Engenheiros que seguem essa linha: “Toda forma de poder” (“Fidel e Pinochet tiram sarro de você/[...]/ O fascismo é fascinante/ Deixa a gente ignorante e fascinada/[...]/ Toda forma de poder/ É uma forma de morrer por nada/ Toda forma de conduta/ Se transforma numa luta armada”) (ENGENHEIROS DO HAWAII, 1986), “Terra de gigantes” (“Nessa terra de gigantes/ (Eu sei, já ouvimos tudo isso antes)/ A juventude é uma banda/ Numa propaganda de refrigerantes”) (ENGENHEIROS DO HAWAII, 1987), “O papa é pop” (“O papa é pop, o papa é pop/ O pop não poupa ninguém/ O papa levou um tiro à queima roupa/ O pop não poupa ninguém”) (ENGENHEIROS DO HAWAII, 1990).

Sempre fizemos questão de sermos sempre nós três no estúdio e no palco. Não havia esse negócio de contratar naipe de metais ou fulaninho para fazer cama de teclados, que são uma espécie de Carla Perez musical, são bailarinas sobre a música [...] Era só banda, sempre. Isso fortalecia o fascínio dos fãs e nos dava uma postura bem mais rock 'n' roll – mais que os Rolling Stones, por exemplo, que gravam o disco com Keith Richards tocando guitarra e vêm fazer show com aquele bando de mulheres no backing vocal. Isso nos livra da superprodução – não quer dizer que as pessoas vão gostar do seu trabalho por pena, mas permite que elas saibam que você está defendendo aquilo, que é tua vida mesmo. (HUMBERTO GESSINGER *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 355)

O artista deveria ser mais humilde [...] Eu vejo muito papo de “Ah, o meu trabalho é uma colcha de retalhos de todas as minhas influências...” Que é isso, cara? *O mundo* é uma colcha de retalhos, tu é só um retalho! Isso é um erro de escala! Na verdade, cada pessoa tem uma ou duas músicas que pode fazer – e vai ficar a vida inteira tentando fazê-las. Tudo bem, se houver algum gênio da astrofísica que a cada ano consiga apresentar um tipo de som diferente e bom pra caramba, que o faça. Mas não é assim, toda bandinha mudando de ano em ano. (HUMBERTO GESSINGER *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 356)

Uma dos conjuntos que teve de lidar com esse tipo de crítica foi o Ira!, que também traçaria o caminho do experimentalismo no LP *Psicoacústica* (1988). Além de produção bem cuidada, o disco tem informações musicais do rap. As letras trazem referências a religiões afro-brasileiras e a um dos ícones do que se convencionou chamar “cinema marginal”, a película *O bandido da luz vermelha* (1968), de Rogério Sganzerla – a faixa “Rubro zorro”, por exemplo, é inspirada no personagem delinqüente do filme. Edgard Scandurra, guitarrista do grupo, inverte a lógica de roqueiros mais “essencialistas” ao ser contundente na defesa da liberdade estética como principal saída para a sobrevivência da “atitude” roqueira – opinião de muitos de seus pares neste momento:

O rock se alimenta de descobertas, provocações e intrigas. Quem se prende a fórmulas, ao “puro rock 'n' roll”, acaba virando um Traditional Rock Band, para tocar em barzinho para os velhos se lembrarem dos “bons tempos”. O que faz o rock ser nostálgico são os sucessos que marcam sua história – que não eram nostálgicos em sua época, eram inovadores. Os purismos envelhecem o trabalho (EDGARD SCANDURRA *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 324).

O jornalista Arthur Dapieve, ao censurar qualquer tipo de postura “fechada” na apreensão de diferentes estilos de rock pela crítica musical, mostra como no meio roqueiro

costuma-se utilizar critérios valorativos fixos que obedecem primordialmente a preconceitos morais:

É preciso entender o contexto específico de cada gênero. Às vezes você encontra críticos de rock comentando um disco de punk rock e dizendo que os caras não sabem solar, que não tocam mais do que três acordes. Eles não querem solar, eles não querem tocar mais do que três acordes! Você também encontra o contrário, o cara que só gosta de punk rock e diz: “Ah não, esses caras aí põem violinos nas músicas, fazem longas suítes, isso é nojento”. [...] Esse tipo de crítico quer, na verdade, fazer com que a realidade se amolde ao padrão dele. (DAPIEVE *apud* NAVES *et al.* (no prelo))

Conforme já dito, fez parte deste “cenário” mais segmentado e de divergências entre os roqueiros o flerte e mesmo uma prática corrente de diálogo com gêneros musicais tradicionais brasileiros. O abandono do discurso irrestrito de ruptura com a MPB fez parte desse processo, o que confere ao construto MPB, neste momento, uma ambigüidade maior em relação aos nossos nativos: as fronteiras simbólicas entre o que passou a ser considerado estimulante artisticamente nessa aproximação e o que era digno de ser rechaçado no plano moral (as relações de trabalho entre os artistas desses dois “mundos”, por exemplo) tornaram-se bastante tênues e movediças, o que foi demonstrado no segundo capítulo. Veremos abaixo alguns exemplos, selecionados em algumas trajetórias, dessa polissemia disseminada pelo contato com a MPB. Antes disso, porém, convém retomar aqui a análise da categoria “autenticidade”, que adquire novos significados nessa aproximação com a “música popular brasileira”. Pode-se dizer que ela passa a comportar não só a noção de “atitude” como também o ideal modernista brasileiro difundido por Mário de Andrade de valorização das tradições nacionais¹⁰⁴. Mário de Andrade (1962) opera com a idéia de “formação”¹⁰⁵ quando

¹⁰⁴ O modernismo brasileiro, ao contrário de alguns modernismos europeus, como o futurismo italiano – que tendiam a romper com quase todas as tradições – optou pela construção da identidade nacional fundamentando-se na incorporação de algumas tradições selecionadas. Assim, Oswald de Andrade, Mário de Andrade e Tarsila do Amaral, entre outros, foram a Ouro Preto em 1924, com o objetivo de trabalhar o barroco mineiro em seus projetos (SANTIAGO, 1987).

¹⁰⁵ Os modernistas brasileiros lidam com um ideal de “formação” que, segundo NAVES (1998), apresenta conteúdos iluministas e românticos, tentando conciliar universalismo e diferença.

tenta converter os músicos eruditos (entre eles Villa-Lobos) ao projeto da música “interessada”, isto é, comprometida com a construção da identidade nacional, no que estava incluída a recuperação de “autênticas” tradições folclóricas brasileiras em um registro erudito; o ideólogo repudiava a chamada cultura de massa, que considerava “popularesca” e “alienante”. Mas ao contrário de Mário de Andrade, os roqueiros estudados não estavam preocupados com a idéia de “resgate” de tradições “autênticas”, puras, e sim em fazer releituras dessas tradições juntamente com outras, estrangeiras, utilizando-se dos meios de comunicação de massa. Por tudo isso, estão muito mais próximos da postura dos tropicalistas e de outros roqueiros de meados dos anos 70 – como os Novos Baianos e suas fusões, entre outras, de “samba-rock”, em “Brasil pandeiro”; Raul Seixas, que incorporou o baião de Luiz Gonzaga; e as incursões de Jards Macalé por ritmos diversos como o reggae e o forró em *Contrastes* (1977).

Néstor García Canclini (1998) fornece sugestões importantes para se trabalhar a categoria “tradição” nesse contexto. O autor chama a atenção para a modernidade “incerta” que vivenciamos na América Latina, na medida em que o tradicional e o moderno, assim como a arte folclórica e culta, tendem a se misturar. Ao fazer essa afirmação, Canclini mostra que, ao contrário, costumamos opor o popular e o moderno, como se fossem dois domínios fechados e excludentes. Essa oposição, segundo o autor, é efetuada normalmente de duas formas distintas: alguns trabalhos associam a cultura popular às tradições, que consideram desempenhar um papel subalterno em nossa sociedade, cujos grupos hegemônicos valorizam a modernidade e o progresso; outros defendem as causas populares e renegam a incorporação de elementos da modernidade, por colocarem em risco uma suposta “autenticidade” das culturas autóctones. Canclini desarticula este tipo de pensamento ao explicar que o “popular” não é algo existente *a priori*, mas sim um conceito construído historicamente a partir de três correntes de cunho político e científico: o folclore, as indústrias culturais e o populismo

político. Ao optar por uma desconstrução do conceito de popular, o autor propõe que as tradições se renovam a partir de uma troca com elementos modernos, o que se coaduna com o procedimento que alguns dos roqueiros brasileiros deste momento passaram a empreender – já analisamos alguns exemplos no capítulo 2, vide os Titãs em *Ô blésq blom* (1989) e os Paralamas em *Selvagem?* (1986) e *Bora Bora* (1988).

Retornemos aos exemplos. Em entrevista recente, o antropólogo Hermano Vianna – irmão de Herbert Vianna, dos Paralamas, e também um dos roqueiros “nativos” da época – elucida, seja evocando os anos 80, seja referindo-se a trabalhos empreendidos por ele há poucos anos, essa forma de pensar as “tradições” em interação com os meios de comunicação modernos:

Em todos os lugares que a gente chegava com a equipe do Música do Brasil as pessoas vinham dizer exatamente isto, que nós estávamos fazendo um trabalho de resgate. Aquilo me dava um arrepio, eu pensava: “Resgate do quê? Estas coisas estão vivas e estão mudando.” Ou então das pessoas quererem apagar os traços que existem de algum contato com a cultura pop [...] A nossa caravana do Brasil Legal era atraída pela espinha de peixe [antena de televisão]. Nós queríamos ver que tipo de nova cultura estava sendo produzido por essa mistura, essa interação entre as coisas todas. (HERMANO VIANNA *apud* NAVES *et al.* (no prelo), os colchetes são meus).

Escrevi alguma coisa no *Jornal do Brasil*, que até foi fruto dessa descoberta do baile funk. Era a época do auge do dark aqui no Rio de Janeiro, do Crepúsculo de Cubatão. Teve um momento que eu disse: “Isso não está com nada, vamos ver os bailes funk que estão tocando hip-hop”. Isso não era uma coisa que a garotada da Zona Sul escutava. Eu disse: “Vamos escutar as coisas que estão acontecendo na Bahia agora, como o Olodum.” Isto foi uma polêmica, porque associaram com o lançamento do disco *Selvagem?*, do Paralamas, que incorporava estas coisas. (HERMANO VIANNA *apud* NAVES *et al.* (no prelo))

Herbert Vianna explicitou a atitude que teria adotado em meados da década de 80:

Com o sucesso de *O passo do Lui*, tivemos a oportunidade de rodar o Brasil, com equipamento de qualidade. Nossa influência original era ska e reggae misturado, então estávamos ouvindo muita música jamaicana original, muita música africana. Em algum momento da turnê, deu o estalo de que muito do que estávamos ouvindo possuía similares – quando não os próprios originais, transplantados – no Brasil, em condições primitivas. Por exemplo, quando conhecemos a lambada original, aquelas guitarradas do Norte, pensamos no ato: “Cara, isso é

juju music!” Aí, acendeu a lâmpada. (HERBERT VIANNA *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 276)

Sáimos de uma sala apertada, cheia de gente, descobrimos uma porta e vimos que existe uma sala enorme e vazia, para explorarmos (Matéria de José Emilio Rondeau na revista *Bizz*, em 1986).

Os Paralamas, como observado no segundo capítulo, de modo geral foram elogiados nos principais segmentos jornalísticos e conseguiram boas vendas ao seguirem esse caminho, mas sofreram também acusações. Entre elas, a de fazer “world music”, o que não costumava ser apreciado entre os roqueiros, que tendiam a ridicularizar as carreiras nesta linha de Sting e David Byrne, marcadas pelo “politicamente correto” – visitas a tribos indígenas da Amazônia etc. – e julgadas muito aquém das que haviam construído em suas bandas, The Police e Talking Heads.

Outro artista de “sucesso”, Lulu Santos, sofreu duras críticas da mídia ao elaborar um trabalho experimental em que sofisticava sua veia pop e a punha em contato com a “música brasileira”, mescla já antevista no título: *Popsambalço e outras levadas* (1989)¹⁰⁶. O LP une, por exemplo, a presença de samplers com percussão e violão de Nelson Jacobina. No momento do lançamento, Lulu disse que o disco teria sido “concebido para ser um marco no pop brasileiro, [...] quem sabe no mundo inteiro” (LULU SANTOS *apud* ALEXANDRE, 2002, depoimento para a revista *Bizz*), ou que era uma declaração de “amor à possibilidade de modulação entre a estrutura pop internacional e a música brasileira” (LULU SANTOS *apud* DAPIEVE, entrevista publicada no *Jornal do Brasil* de 7 de janeiro de 1989). Jorge Ben, que em 1993 seria redescoberto juntamente com Tim Maia pela mídia e “juventude” brasileira, foi apontado por ele como principal inspiração. Se as afirmações peremptórias do roqueiro

¹⁰⁶ No disco anterior, *Amor à arte* (1988), o roqueiro já havia problematizado o rock na música “Dinossauros do rock” (“Os legionários do rock/ Perdem a trilha na areia/[...]/ Os funcionários do rock/ Batem o ponto na fama/ Deitando em cama de prego/ Pra esperar o Nirvana”) e manifestado seu descontentamento com os rumos deste gênero em entrevistas.

influíram ou não nas resenhas da imprensa, o fato é que estas foram bastante negativas¹⁰⁷. Na revista *Veja*, Okky de Souza – até então um entusiasta do artista, como aliás deixa claro – não poupou adjetivos depreciativos e uma associação, por si só provocativa, com Simone, uma das “emepebistas” que mais sofria rejeição entre os roqueiros:

Popsambalção e outras levadas, Lulu Santos – Lulu Santos é um músico talentoso que sempre soube combinar essa qualidade a um faro atilado para o sucesso, para o que fala de perto à alma do público. Descomprometido com qualquer tipo de vanguardismo, sabe fazer rocks e baladas que inundam o rádio e a televisão. Desta vez, porém, Lulu está irreconhecível. [...] Decidido a fazer um cruzamento entre o rock, o samba e a bossa nova, a exemplo do que compositores americanos como David Byrne e Paul Simon vêm realizando, ele preencheu todo o primeiro lado do LP com monumentos ao mau gosto. Em *Brumário*, imita o estilo de Jorge Ben sem disfarces. O resultado não é um cruzamento de estilos, mas apenas Lulu Santos imitando Jorge Ben. Em *E.O.Q.A.*, soa a Simone ou Ney Matogrosso fazendo malfadadas incursões na música pop. E em *Samba dos Animais*, transforma uma velha canção de Jorge Mautner, de letra até divertida, numa bossa nova desfigurada. No segundo lado do disco encontra-se o Lulu de sempre, mas sem grandes vôos de inspiração. [...] Em matéria de disco equivocado, há tempos não se via algo assim (Matéria de Okky de Souza, publicada na *Veja* em 1989).

O álbum também não teve o costumeiro êxito comercial, sendo até hoje o menos vendido da carreira de Lulu Santos. Costuma ser apontado como o disco cult de sua carreira.

Muitos grupos dos chamados “circuitos alternativos” de Rio de Janeiro e São Paulo também estariam seguindo esse caminho rumo à sofisticação e a um contato com dicções da música brasileira. É o que nos mostra este relato de Ricardo Alexandre:

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* (ALEXANDRE, 2002, p. 280).

¹⁰⁷ Lulu Santos foi outro roqueiro a ter sofrido seguidas acusações de “estrelismo” por parte da crítica e de outros músicos.

O Picassos Falsos, um destes conjuntos menos conhecidos do grande público, passou a seguir explicitamente uma linha de diálogo com artistas emepistas no LP *Supercarioca* (1988), o que lhes valeu o epíteto de “neotropicalistas”. O próprio nome do disco é retirado da letra de uma canção identificada como MPB – “Magrelinha”, uma das composições mais conhecidas de Luiz Melodia (1973). O vocalista Humberto Effe explicou qual a intenção da banda na época:

Fomos em direção contrária à busca pela contemporaneidade, que era a regra. [...] Fomos para trás. Nossas influências brasileiras eram muito mais os discos esquecidos de Jorge Ben, Luiz Melodia, Martinho da Vila e Alceu Valença do que propriamente a música que estava acontecendo nos anos 80. Queríamos dar releitura a uma coisa que existe na tradição da música brasileira, que é sua característica cosmopolita. Tratar dos problemas que o brasileiro tem em universalizar seu folclore, o maracatu, o samba, o baião. Começamos a resolver uma questão que seria plenamente satisfeita pelas bandas dos anos 90, como Skank e Nação Zumbi. (HUMBERTO EFFE *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 280)

Lobão, um roqueiro “importante” do período, se utilizou manifestamente de signos emepistas em sua trajetória, o que não impediu sua “persona” de estar ainda hoje mais associada ao seu “ambiente de origem”¹⁰⁸. O terceiro álbum de sua carreira, *O rock errou* (1986), teria sido concebido com a intenção de inaugurar uma aproximação com a MPB. Na época, o artista concedeu entrevistas reivindicando ser tratado como emepista, pois entendia que a divisão classificatória nos rótulos rock e MPB continha um aspecto velado de “marginalização” e “diminuição” do trabalho dos roqueiros, opinião que mantém, como vemos abaixo:

Estávamos nos cristalizando num subgrupo, o do “rock brasileiro”. Tínhamos de entrar na MPB e implodir aquilo. Porque em 1988 começariam as premiações [o prêmio Sharp de música], com a categoria “pop-rock”. Aí, pronto: seria o gueto, o subgrupo, algo que poderia

¹⁰⁸ No entanto, algumas músicas de Lobão tocam em rádios ligadas à MPB, principalmente as canções que foram também gravadas por Marina, como “Me chama” (LOBÃO & OS RONALDOS, 1984; MARINA LIMA, 1984). As faixas em que ele dialoga explicitamente com tradições da música brasileira, curiosamente, não costumam ser veiculadas.

deixar a MPB incólume, vetusta e cheia de varizes, representando a gente no Grammy, como se fôssemos 160 milhões de Carmens Mirandas (LOBÃO *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 279, os colchetes constam do original).

Apesar de declarações semelhantes e do próprio título do LP, a crítica julgou a resolução sonora de *O rock errou* “suja”, de um formalismo roqueiro – apenas a faixa “A voz da razão” (“Ninguém me ama/ E o estandarte da loucura/ É incapaz de escrever seu nome/ No hall da fama/ E o sol que invade o meu peito/ É o mesmo que invade o seu/ Amor é felicidade/ Você trocou o seu amor por uma vaidade”), com participação da cantora Elza Soares, foi identificada como samba. A capa do disco, em que o cantor aparece fantasiado de padre e empunha um crucifixo ao lado da nudez de sua então mulher Danielle (de apenas dezessete anos), também foi reconhecida como própria do universo roqueiro.

No carnaval de 1987, Lobão desfilou tocando tamborim na bateria da escola de samba Mangueira, onde diz ter causado reações adversas: “Fui muito vaiado. Descobri que no Brasil quem gosta de samba não gosta de rock” (LOBÃO *apud* BRYAN, 2004, p. 369). Após sucessivas detenções por porte de drogas (cocaína, principalmente), o artista acabou encarcerado durante 32 dias ao lado de presos comuns (traficantes etc.), a quem “homenageou” ao lançar o disco *Vida bandida* (1987), com a faixa homônima que iniciava com uma “saudação” aos companheiros de cela: “Alô galera da 11”. A capa do disco é *noir*: mostra o cantor excessivamente pálido em contraste com um fundo preto. Em uma das faixas deste trabalho, “Chorando no campo”, foi identificado um flerte com o chorinho, gênero ao qual se dedicara na adolescência. Na revista *Veja* de 17 de junho de 1987, a crítica Maria Amélia Rocha Lopes elogiou esse tipo de incursão por gêneros tradicionais da música brasileira ao afirmar que Lobão apontava “uma saída para as muitas desconversas do rock brasileiro”. Neste momento, Lobão já tinha uma fama bastante sedimentada de artista “maldito” devido à sua prisão, aos desentendimentos com gravadoras – por exemplo, seu primeiro disco, *Cena de cinema* (1982), foi retirado de circulação em represália ao fato de ele

ter promovido um quebra-quebra na sala do presidente da RCA – e às polêmicas que instaurava no “ambiente cultural”, seja através dos trabalhos veiculados ou de declarações para a imprensa em que criticava, entre outras coisas, segmentos roqueiros e artistas identificados com a MPB.

Ao lançar *Cuidado!* (1988) – o nome do disco parece inspirado no bordão da música “Gotham City”, de Jards Macalé – Lobão se apropriaria mais marcadamente do samba ao fazer uma série de parcerias com Ivo Meirelles, compositor ligado ao morro da Mangueira. O disco não foi bem recebido pela crítica musical. No mesmo ano, o cantor chamaria a bateria da escola de samba Mangueira para dividir o palco com ele. O que iria se repetir em suas apresentações no festival internacional Hollywood Rock, em janeiro de 1990, muito elogiadas pelo público (seu show foi eleito o melhor em enquete promovida pela *Folha de S. Paulo* junto à platéia paulistana) e pela crítica (DAPIEVE, 2000). O LP *Vivo* (1990) documenta a participação da bateria da Mangueira nas faixas “Vida bandida” e “Cuidado!”. O álbum anterior a esse registro ao vivo, *Sob o sol de Parador* (1989), tem “Azul e amarelo”, que o artista compôs em parceria com Cazuzza e Cartola (de quem os dois roqueiros tomaram emprestado um dos versos de “Autonomia”: “Não vou, não quero”).

Até a banda Camisa de Vênus enveredou, à sua maneira provocativa, pelo caminho da sofisticação e do uso de outras linguagens a partir do LP – de título insinuativo – *Correndo o risco* (1986), mais um do “rock nacional” com direção artística de Liminha e produção de Pena Schmidt no estúdio Nas Nuvens. Embora a ironia – direcionada também contra a crítica musical na faixa “O que é que eu tenho de fazer?” (“Me diga por favor, o que é que eu tenho de fazer?/ Eu faço qualquer coisa só pra dormir com você/ Serei Ronald Reagan ou outro herói ianque/ Posso cuspir na sua cara, como faria um punk/ Serei como os políticos que prometem a vida inteira/ Ou crítico musical pra poder lhe falar besteira”) – e as temáticas

sociais ferinas comuns ao punk¹⁰⁹ continuassem presentes, o disco é musicalmente mais esmerado e diversificado que os anteriores. O rock básico de outrora dá lugar a outras linguagens roqueiras, como em “Simca Chambord”, de dicção “rockabilly” (uma das prediletas de Raul Seixas) e na regravação de “Ouro de tolo”, de Raul. Esta música – uma das mais famosas do “maluco beleza” –, cujo narrador reafirma seu inconformismo perante a bem ajustada e respeitada condição “burguesa” que teria adquirido, foi inserida no repertório do disco, entre outras coisas, presumo, para aludir à perda de “rebeldia” no rock brasileiro após o sucesso alcançado por muitas bandas. O que se coaduna com um depoimento recente de Marcelo Nova para o jornalista Ricardo Alexandre, quando se refere às mudanças ocorridas com o conjunto nestes tempos:

Enquanto morávamos num quarto-e-sala, reinava o clima ‘um por todos, todos por um’ [...] Aí, começamos a ganhar dinheiro, e a banda começou a acabar. Era um tal de ‘Já tenho grana’, ‘Comprei meu carro’, ‘Comprei meu apê’, ‘Comprei minha cocaína’, ‘Não quero ensaiar’... Comecei a perder a motivação de manter a banda unida (ALEXANDRE, 2002, p. 290).

As pequenas mudanças na letra da nova versão de “Ouro de tolo” – como a atualização de Corcel 73 para Monza 86 (o carro do ano comprado pelo narrador) – reforçam esta interpretação analítica. Ao final da música, em um diálogo imaginário com Raul Seixas, Marcelo Nova reafirma sua rebeldia: “Raul, é preciso ter cultura pra cuspir nessa estrutura” – frase que contém também nítida provocação aos punks, supostamente os primeiros a maldizerem este trabalho mais “sofisticado” do Camisa de Vênus.

Ainda nesse disco, uma faixa em particular chamou atenção da crítica: “A ferro e fogo”, que narra em tom épico o naufrágio de uma grande embarcação (“Corremos pelo convés, pra da cabine constatar/ Que os mares são escuros pro farol iluminar/ Mas ficamos

¹⁰⁹ Conforme observado no primeiro capítulo, ainda que tenha sido identificado no início de sua trajetória com o punk, Marcelo Nova e os demais integrantes do Camisa de Vênus sempre rejeitaram qualquer tipo de atitude purista – comum em alguns segmentos punks no Brasil – ou de obediência aos dogmas do “movimento”.

excitados, em poder viajar/ Não importa o destino, serve pra qualquer lugar/ Pra algum ponto perdido, em qualquer canto do mundo/ Desafiar o oceano, e a ira de Netuno/ Tudo isso um dia acaba pra de novo começar/ Somos moldados a ferro e fogo”), tem quase oito minutos de duração e participação de uma orquestra de 35 músicos. Esta faixa lhes valeu associações, por parte da crítica, com as “histórias de pescadores” do tradicional emepibista baiano Dorival Caymmi (ALEXANDRE, 2002). Marcelo Nova explicou essa guinada da banda rumo a um trabalho mais elaborado em entrevistas recentes:

Era um disco multifacetado, mas era ali que a banda estava encontrando sua forma de expressão, trabalhando idéias [...] Eu começava a ter mais consciência artística, de que forma gostaria de dizer as coisas que queria dizer, a trabalhar o texto. Até então era o vômito, o jorro (MARCELO NOVA *apud* ALEXANDRE, 2002, p. 273).

Talvez tenha sido o primeiro disco com tratamento, estúdio bom e tempo. De certa forma, depois da história de ser punk baiano, acho que, termos gravado com orquestra sinfônica foi desconcertante à crítica que nunca soube exatamente como classificar o Camisa de Vênus (MARCELO NOVA *apud* BRYAN, 2004, p. 335).

A banda ainda lidou com uma faceta “acústica” em um dos quatro lados do disco duplo *Duplo sentido* (1987) – o último do Camisa de Vênus –, onde também constam composições dos “malditos” Jards Macalé¹¹⁰ (“Farinha do desprezo”), Walter Franco (“Canalha”) e Raul Seixas (“Aluga-se”) e do compositor de sambas-canções Adelino Moreira¹¹¹ (“Enigma”):

¹¹⁰ O Camisa de Vênus já havia gravado uma música de Macalé, “Gotham City”, no segundo álbum, *Batalhões de estranhos* (1984). Macalé dividiu os vocais da música com Marcelo Nova em um show no Rio de Janeiro.

¹¹¹ O Camisa de Vênus também gravara outra canção deste compositor, “Negue”, em roupagem punk, no primeiro disco *Camisa de Vênus* (1983). A versão do Camisa apresenta uma introdução marcadamente parodística quando Marcelo Nova interpreta em tom de troça o estilo de canto dor-de-cotovelo ao recitar os versos (“Eu disse negue o seu amor/ O seu carinho/ Diga que você já me esqueceu”). Em seguida, entra um acompanhamento instrumental próprio ao “punk” e Nova adota outro registro de canto – gritado e denotando “firmeza” –, onde se vê também modificações – de sensibilidade “punk” – na letra original da música (“Siga machucando, esfacelando – ao invés de ‘Pise machucando com jeitinho’ –, esse coração que ainda é teu/ Diga que meu pranto é covardia/ Mas não esqueça que você foi minha um dia/ Diga que já não me quer/ Negue que me pertenceu/ E eu mostro minha boca lascada e toda arrebetada por um beijo teu”), que substitui “E eu mostro a boca molhada ainda marcada por um beijo seu”. Mas apesar do tom parodístico imprimido na música, Marcelo Nova reiteradamente demonstrou admiração pelo compositor de, entre outras canções, “A volta do boêmio” – popularizada por Nelson Gonçalves.

A idéia era fazer um disco de músicas de outros artistas e acabamos deixando um lado para isso. E tinha um lado, o dois, que era bem light – sonoridade que não tínhamos experimentado até então (MARCELO NOVA *apud* BRYAN, 2004, p. 274).

Embora também tenha apurado sua música e dialogado com “outras” informações, o Camisa de Vênus nunca chegou a ser associado propriamente à MPB, talvez pela irreverência e iconoclastia sempre presentes nas letras e nas declarações de Marcelo Nova. Por exemplo, quando convidado para ir ao programa *Chico e Caetano*, na Rede Globo, onde diversos roqueiros (Legião Urbana e RPM, entre outros) se apresentaram, Nova teria recusado dizendo não gostar de “namoro na TV” (ALEXANDRE, 2002).

Por seu lado, bandas como o Ultraje a Rigor – de grande projeção entre os roqueiros e nos segmentos da mídia no período de “boom” do “rock nacional” –, e os Replicantes, são exemplos de artistas que permaneceram fiéis à estética e à atitude do rock básico, jamais aderindo, por exemplo, à sofisticação e aos procedimentos mais característicos dos artistas emepibistas. Vejamos o depoimento de Roger para o jornalista Ricardo Alexandre, em que critica a aproximação de diversas bandas com a MPB:

Estávamos entregando o ouro de volta para o bandido. [...] Claro que o rock sempre foi de resistência, e, de repente, passamos a ser situação. E quem faz rock, de maneira geral, tem essa necessidade de procurar coisas diferentes. Mas é difícil evoluir dentro de um mercado tão imediatista quanto o brasileiro. Todo movimento precisa ser radical no começo, porque, dali a pouco, surge uma acomodação natural e acaba-se chegando a um ponto ideal. Mas, se você abre as pernas logo de cara, volta tudo ao início, não fica clara a sua posição. Fica algo meio “ah, ele tocava rock e agora não toca mais, ele errou”. Todo mundo adotou uma postura de dizer que certos mesmos estavam aqueles que combatíamos pouco tempo antes. Entregaram o ouro e arrastaram muita gente (ROGER *apud* ALEXANDRE, 2002, pp. 329-330).

O Ultraje a Rigor é reconhecido por ter feito um dos “melhores” discos de rock dos anos 80, *Nós vamos invadir sua praia* (1985). Um dos primeiros a ser arquitetado no estúdio Nas Nuvens, com produção de Liminha, este LP, no entanto, foi percebido – pelas letras jocosas e de temáticas “atuais” e pelo acompanhamento musical “tosco” na “medida certa” – como de

um “escracho” próprio ao rock ’n’ roll mais “espontâneo” e “envolvente”. Neste álbum consta a faixa mais famosa da banda, “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”) que, ao expor em tom bem-humorado – com erros de concordância em disposição anafórica – as mazelas do país, se tornou o “hino” informal das Diretas Já – campanha de movimentos sociais e congressistas para o fim da ditadura militar –, tendo sido inclusive citada publicamente pelo político Ulysses Guimarães. Ao lançar seu segundo disco, *Sexo!!* (1987), a banda recebeu resenhas elogiosas que ressaltavam justamente a manutenção de seu rock básico:

O novo LP do Ultraje não avança muito em relação ao disco anterior – mas no caso deles isso é positivo. Numa época em que virou moda expelir para o mundo denúncias e crises existenciais, é ótimo reencontrar-se com a irreverência às vezes infantil, às vezes anárquica do Ultraje (Luiz Carlos Mansur, *Jornal do Brasil* de 7 de abril de 1987).

O Ultraje não quer evoluir com seus companheiros de rock nacional – e aí reside a marca do grupo (...) faz o gênero primal (...) prefere teimar no humor e no rock ’n’ roll. (LUÍS ANTÔNIO GIRON [*O Estado de São Paulo* de 8 de abril de 1987] *apud* DAPIEVE, 2000).

O terceiro LP, *Crescendo* (1989), ao contrário do que o nome possa sugerir, permanece no rock básico. Ele alterna “vinhetas-besteiro” (DAPIEVE, 2000) com um instrumental mais “pesado”, cujas letras expressam, ao estilo de Roger, um sentimento de revolta com relação às “agruras” da banda em meio ao *showbiz*. Entre os problemas enfrentados, um inquérito sofrido por Roger, relativo a uma acusação de estupro de uma menor (a sentença da justiça com a absolvição só saiu depois de quatro anos, o que deixou estigmatizado o compositor de músicas como “Pelado”, “Eu gosto é de mulher” – nos shows o refrão foi adaptado para “Eu não estupro mulher” – e “Sexo!!”), pretensas sabotagens da Rádio Jovem Pan à banda, e a apreensão de instrumentos importados pela polícia. As duas principais músicas nessa linha são: “Filha da puta” (“A terra é uma beleza/ O que estraga é essa gente/ Filha da puta/ É tudo

filho da puta”) e “Crescendo II – A missão (Santa Inocência)” (“Eu fui acusado, por uma vigarista/ De ser corruptor de menores em Chapecó/ E a mãe dessa menor, vejam só/ Me pediu um automóvel para retirar a acusação/ E como sou inocente eu disse não/ Porque também não sou corruptor de maiores/[...]/ Fui estuprado sem vaselina/ Pela mãe de uma menina em Santa Catarina”).

Vimos no decorrer desta dissertação, no entanto, que de uma maneira ou de outra, grande parte dos roqueiros do período operam com variadas tradições. Os que passam a mesclar informações um pouco mais díspares empreendem uma seleção heteróclita que lembra a do *bricoleur* de Claude Lévi-Strauss (1989). Mas a dicotomia traçada por Lévi-Strauss entre as categorias *bricoleur* e *engenheiro* pode ser relativizada neste contexto, pois ao lidarem com elementos das mais diversas tradições musicais (samba, reggae, ska, samba de breque, samba-canção, repente, bossa nova etc.) estes artistas nem sempre o fazem da maneira ingênua própria do *bricoleur*, isto é, procuram atuar também como *engenheiros*. Como observamos em seus discursos, este procedimento – embora não constituísse nenhuma novidade – fez parte de uma intenção consciente de estabelecer novas leituras musicais através de uma apropriação de tradições tanto “recentes” quanto mais “antigas”, fossem elas “nacionais” ou “alienígenas”.

Os conceitos de “cultura autêntica” e “cultura espúria”, tal como foram expostos por Edward Sapir em “Cultura autêntica e espúria” (SAPIR s/d]), também são importantes por permitirem observar o procedimento de alguns destes roqueiros – pelo menos na intenção que demonstram – como típicos de artistas criadores. Sapir afirma que uma cultura “autêntica saudável” não é nunca uma herança passiva do passado. Só é considerada “autêntica” a cultura que implica uma participação inovadora dos membros de uma comunidade ao lidarem com suas tradições. Ou seja, se a internalização das tradições é indispensável, senão o indivíduo engendraria formas estereis socialmente, a mera repetição destas tornaria a cultura

espúria. O passado, segundo o autor, só possui uma conotação positiva na medida em que pode ser associado ainda ao presente ou ao futuro.

Vamos a alguns exemplos mais detalhados de obras que denotam uma elaboração criadora e pouco reverente na utilização de tradições, pinçados do repertório de Cazuza e do Legião Urbana.

Na canção “Brasil” – que consta do repertório de *Ideologia* (1988) –, Cazuza faz uma espécie de inversão de “Aquarela do Brasil”, samba-enredo ufanista de Ary Barroso, em que o narrador demonstra sua identificação acrítica com o país em que vive: (“Brasil, meu Brasil brasileiro/[...]/ O Brasil do meu amor”). O “Brasil” de Cazuza, ao contrário, aparece como denúncia. É descrito em tom indignado – e linguagem baixa, romanesca¹¹² – como uma “droga que já vem malhada antes de eu nascer”, um país cujo povo, identificado na figura do narrador, é segregado e explorado por uma elite corrupta – (“Não me convidaram/ Pra essa festa pobre/[...]/ Não me ofereceram/ Nem um cigarro/ Fiquei na porta estacionando os carros/[...]/ Não me subornaram/ Será que é o meu fim?”) – se defende como pode – (“Meu cartão de crédito/ É uma navalha”) – e clama por justiça – (“Brasil/ Mostra a tua cara/ Quero ver quem paga/ Pra gente ficar assim”). O tom épico dos sambas-enredos ufanistas é reapropriado de maneira invertida no estribilho, em que o nome do país é repetido como um bordão. A inversão ocorre porque, ao invés de exaltações à pátria, o que se segue são brados por moralidade, justiça. O épico também é descaracterizado no desfecho da música (“Grande pátria desimportante/ Em nenhum instante, eu vou te trair”), em que se valoriza mais uma vez não a tradição idealizada, mas a experiência pessoal do aqui-e-agora, própria do gênero romance.

Em “Faroeste caboclo” – canção incluída em *Que país é este? 1978/1987*, do Legião Urbana, uma balada à maneira do folk rock americano, mas de prosódia com declarada

inspiração nos repentes nordestinos, com 159 versos, rimas fáceis e cerca de 9 minutos de duração, que se tornou, surpreendentemente, um dos maiores sucessos da Legião Urbana – Renato Russo faz uma narrativa épica com elementos romanescos, em uma linguagem baixa marcada pelo corporal e o material, cujas relações se pautam pelo desafio e pela irreverência, pelo xingamento e pelo riso. O enredo é rocambolesco e trata da trajetória de “João de Santo Cristo”, um migrante nordestino que ruma para Brasília, se envolve e ganha proeminência no tráfico de drogas após se indignar com o salário miserável de aprendiz de carpintaria, busca a regeneração quando se apaixona por uma mulher, retorna ao crime quando é traído pela namorada e pelas circunstâncias, e só alcança a redenção na morte, em um duelo televisionado para todo o país: (“E o povo declarava que João de Santo Cristo era santo porque sabia morrer/ E a alta burguesia da cidade não acreditou na história que eles viram na tevê/ E João não conseguiu o que queria quando veio pra Brasília, com o diabo ter/ Ele queria era falar pro presidente/ Pra ajudar toda essa gente/ Que só faz sofrer”). Enquanto Cazuzza canta os problemas brasileiros a partir de um “eu” coletivizado, linguagem típica dos sambanredos, Renato Russo o faz narrando a via-crúcis de um personagem que adquire características heróicas na acepção cristã – que contempla a dualidade santo *versus* demoníaco ao oscilar entre a identidade de mártir cristão: tal como São José, trabalha como carpinteiro, e é portador de uma ética cristã mesmo depois de aderir à vida bandida: (“Não boto bomba em banca de jornal/ Nem em colégio de criança/ Isso eu não faço não”) – e a de um criminoso satânico, que se destaca da média: (“Agora o Santo Cristo era bandido/ Destemido e temido no Distrito Federal/ Não tinha nenhum medo de polícia/ Capitão ou traficante/ Playboy ou general”). O personagem de “Faroeste caboclo” mostra um comportamento marcadamente polarizado em situações que, pela carga simbólica que representam, em muito contribuem para forjar o seu destino ao mesmo tempo trágico e

¹¹² Trabalho aqui com os conceitos de épico e romanesco de Mikhail Bakhtin, explicitados por José Reginaldo

grandioso. Sua reputação é construída com base nas reações antagônicas que sua consciência assume nas experiências-limite que vivencia.

Podemos dizer também que, ao incorporarem diferentes tradições culturais, estes roqueiros adotam uma sensibilidade crítica vinculada, via de regra, a certas práticas consideradas “modernistas” – como a brasileira – e principalmente “pós-modernistas”. As referências às práticas pós-modernistas se devem ao fato de radicalizarem o diálogo com os textos legados por diferentes repertórios culturais e com a cultura de massa, e pela crítica aos modernistas mais radicais – as vanguardas históricas do início do século XX – na sua obsessão pela idéia de ruptura (COMPAGNON, 1996). No rock brasileiro, esse tipo de atitude mais inclusiva pode ser notada no trabalho dos músicos que operaram conscientemente com certa variedade de tradições locais e estrangeiras. Entre os procedimentos adotados que se costuma ver como típicos de práticas “pós-modernas” está o uso que fizeram de citações musicais, literárias ou cinematográficas, que podem ser observadas nos inúmeros exemplos citados nesta dissertação. Vamos a mais dois deles: Cazusa utiliza essa “técnica” em “Só as mães são felizes”, ao mencionar “malditos” de procedências diversas, como Lou Reed, Luiz Melodia, Allen Ginsberg e Rimbaud; Renato Russo faz o mesmo em “Eduardo e Mônica”, ao descrever as predileções do personagem feminino por figuras díspares como “Bandeira, Bauhaus [que permite uma dupla leitura, remetendo tanto à escola construtivista alemã, que inaugurou a concepção de design moderno, quanto ao conjunto inglês pós-punk da década de 80], Van Gogh, Mutantes, Caetano e Rimbaud”.

Para concluir este capítulo, retomo mais propriamente a análise da categoria MPB, central, como vimos, para esses roqueiros. Devido à importância que esta categoria tem no universo do “rock brasileiro”, seja pela atração ou pelo “perigo” que representa para ele, podemos associá-la ao “mana” melanésio estudado por Marcel Mauss (1974). O mana,

segundo Mauss, atua na cultura melanésia como uma “energia impura”, ao mesmo tempo sagrada e profana, que circula nas trocas em forma de dádiva e contra-dádiva. Possui uma abrangência ilimitada por estender-se a toda a esfera social e influenciar em todas as classificações dela – daí ser considerada uma categoria “total”. Essa energia pode conferir poderes aos indivíduos que participam de trocas, pois os deixam em boas relações tanto com as divindades quanto com seus grupos sociais; mas também atuam como fonte de ambigüidade e destruição, pois nem sempre as expectativas nas trocas são satisfeitas por todos. A noção de sagrado assume um caráter extremamente móvel e nunca se distingue totalmente do profano, pois segue o ritmo das trocas totais, que lidam constantemente com um risco gerado pelas expectativas e contemplam de forma desigual todos os grupos da sociedade – já que existem sempre os que são mais e menos bem sucedidos nas trocas, conseqüentemente, os que adquirem mais ou menos mana.

A MPB, categoria surgida no plano cultural brasileiro nos anos 60 com contornos classificatórios pretensamente bem definidos, logo se notabilizou por um constante processo de ressignificação simbólica no transcorrer do ritmo da vida social. Vimos, por exemplo, como este construto logo passou a compreender diversas tradições identificadas com o folclore nacional, e que diversos artistas de contextos inicialmente dissociados – o caso dos tropicalistas – acabaram posteriormente inseridos nessa sigla. Isso indica o caráter central e eminentemente “impuro” que a MPB adquiriu – “total”, portanto – e sua evolução (nunca em um sentido linear, mas repleto de saltos e tergiversações) como “roda-viva” no cenário cultural brasileiro.

Podemos presumir então – o que é corroborado pelo material analisado – que desde o início da trajetória destes roqueiros a MPB teve esse caráter de supercategoria. Atuou sempre como referência, nas mais diversas apropriações semânticas, para a construção das identidades destes músicos, tanto pela atração exercida sobre eles quanto pelo sentimento de

alteridade que inspirou quando era um dos principais “inimigos” a ser combatido. Vimos nas análises de trabalhos e trajetórias das bandas que a aproximação de diversos roqueiros com a MPB – seja pelo viés comportamental da “burocratização” (perda de “atitude”), como enfatizam alguns discursos, ou pelas escolhas artísticas identificadas com este construto – suscitou sempre reações positivas e negativas, apenas com diferenças de grau. E vimos também que essas reações podiam ser extremamente transitórias, um elogio logo se transformando em acusação: o que reafirma – tal como na análise maussiana do mana – o caráter impuro, concreto e total dessa categoria.

Portanto, a análise de um uso instrumental da categoria MPB pelos roqueiros com vistas a atingir fins objetivos não foi a principal preocupação nesta dissertação. Mais do que sinalizar quem “venceu” ao empreender ou não esta aproximação com a MPB, ou quem “naufragou” (o que é sempre relativo: por exemplo, segundo as intenções dos artistas ou o ponto de vista de quem faz estas asseverações), este trabalho procurou dar conta da flexibilidade nas demarcações das fronteiras simbólicas presentes nas narrativas. A categoria MPB, pela importância que representa nos discursos observados, constituiu-se em uma ferramenta analítica de grande utilidade para a interpretação da tensão permanente nos sistemas classificatórios.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Concluo este trabalho dando especial destaque à categoria “autenticidade”, que julgo ter uma importância central nos discursos nativos ao longo da década de 80. Ela mostra-se tão importante na constituição das identidades roqueiras que é possível pensá-la como um “fato social total”. Trata-se de um conceito que sofre constantes ressignificações, mostrando-se plástico, maleável, flexível.

Observamos que os músicos estudados, no início de suas carreiras, utilizavam marcadamente signos do rock anglo-americano. Assim, “autenticidade” para eles comportava acima de tudo a noção de “atitude”. No plano discursivo, isso significava uma opção por se expressar de modo “irreverente”, o que, na prática, se exprimia de formas diversas. As bandas lançavam mão de uma ou mais diferentes posturas – celebratória, jocosa, de posicionamento político anárquico ou mesmo niilista, sendo o formato roqueiro apenas um veículo para esse conteúdo. Dito de outro modo, as escolhas estéticas – a simplicidade “tosca” (*do-it-yourself*) das letras e dos arranjos analisada no primeiro capítulo – estavam a serviço do plano comportamental. Portanto, valorizava-se o “frescor” na linguagem musical e nas letras a partir da idéia de que isso propiciava uma “comunicação direta” com a “juventude”. Nesse momento, quando predominava a crença em uma solidariedade interna no “cenário roqueiro”, no desabrochar de uma “geração”, o termo “atitude” já continha uma boa dose de ambigüidade. Por exemplo, diversas bandas e artistas “cariocas”, como Blitz, Kid Abelha e Lulu Santos, eram elogiados pela linguagem pop “certeira” que arrebanhava multidões nos shows – fenômeno citado como prova de que “falavam para a juventude”, em oposição aos “medalhões da MPB” (“caros”, “herméticos” e de “pouco sucesso comercial”). Por outro lado, sofriam acusações de fazer uma música “pasteurizada”, devido ao apego a fórmulas no processo de composição e ao uso de letras “alienada” e “fúteis” (em que se punha em dúvida a

“sinceridade” das mensagens veiculadas). Ou seja, as músicas desses roqueiros pecariam no quesito “autenticidade” por serem “comerciais”, “arrumadinhas”, não recorrendo ao “tosco” em sua acepção positiva. Os artistas acusados argumentavam, em resposta, que faziam o que gostavam, sendo portanto sinceros, e que a simplicidade em que se pautavam não implicava o chamado “elogio da precariedade”. Em alguns casos – vide Blitz – afirmavam a criação de uma dicção menos derivativa dos rocks estrangeiros. Ao utilizar este argumento, acusavam alguns de seus detratores de fazer uso excessivo do pastiche de formações anglo-americanas, inclusive com versões de suas músicas – procedimento recorrente entre os roqueiros da Jovem Guarda: o Camisa de Vênus, por exemplo, gravou “Passatempo” (CAMISA DE VÊNUS, 1983), uma versão de “That’s entertainment” (THE JAM, 1980).

As controvérsias citadas no parágrafo anterior ilustram o caráter impuro e as diversas gradações assumidas pela “autenticidade” enquanto “atitude” nesse cenário pretensamente homogêneo de *communitas* e *carisma* – categorias analíticas de Victor Turner e Max Weber que aplicamos na sistematização desses discursos. Observamos ao longo do trabalho, porém, que mesmo quando se localizavam os “inimigos” – os emepébistas e os roqueiros progressivos – do lado de fora do sistema classificatório roqueiro (tomado na acepção de Mary Douglas), os conflitos internos sempre se fizeram presentes, assim como o uso de diferentes máscaras sociais. A lógica que guia qualquer sistema classificatório, pois, parece mesmo fadada à contaminação pelas impurezas do ritmo da vida social.

Vimos como as acusações trocadas entre os roqueiros proliferaram quando o “rock nacional” adquiriu uma posição central no meio cultural do país. Nesse momento, que associamos à *estrutura*, o mito do rock como transgressivo e criador de laços comunitários perdeu terreno para as mitologias em torno de sua “decadência”, ou seja, os discursos referentes à perda da “pureza” roqueira devido às traições dos valores iniciais. A acusação de “traição” mais comum, referente à cooptação dos músicos pela lógica “individualista” do

capitalismo, ganhou força e conviveu com a que reprovava a adoção de novos caminhos estéticos, julgados despropositados por assinalarem a perda de contato com a linguagem das “ruas”. Nesse ambiente, as classificações tornaram-se ainda mais polifônicas e escorregadias, o que era indicado pelos próprios argumentos de defesa e acusação. Vimos como uma mesma banda podia receber duas acusações que, à primeira vista, pareciam contraditórias: ser ao mesmo tempo “pop” e “difícil”, com todas as reprimendas morais que essas perdas de “autenticidade” acarretavam. Essas bandas se defendiam invariavelmente com base no argumento da “sinceridade artística”, seja ao enfatizarem uma coerência em seus trabalhos, seja ao defenderem a busca por novas linguagens como algo inerente ao rock. Até roqueiros que se destacavam simbolicamente pela “rebeldia”, como Lobão, sofreram diversos tipos de acusação: por exemplo, o lançamento do disco *Vida bandida* (1987), após sua prisão por porte de drogas, foi não raro considerado um lance de marketing.

Vimos também que várias bandas foram associadas à MPB em meio a acusações de perda de “atitude” roqueira. Uma dessas acusações era o pretense desaparecimento da “rebeldia”, indicado pela suposta adequação aos ditames da indústria do disco ou pelas ligações profissionais e pessoais com artistas emepistas. Outra se referia à adoção de procedimentos artísticos alheios ao rock, como a recorrência a ritmos tradicionais folclóricos ou a vertentes mais recentes e intelectualizadas (tropicalismo, bossa nova etc.); a elaboração de letras oblíquas ou que continham críticas sociais mais “comportadas”, por vezes em tom didático e doutrinador; ou a própria disposição de sofisticação da linguagem musical.

Por outro lado, assinalamos como esta aproximação com a MPB, apesar de toda a carga negativa a ela associada, marcou também positivamente a carreira de algumas bandas, como se elas tivessem rompido simbolicamente as barreiras de seu contexto inicial – o “gueto” tão execrado por Lobão – e adquirido um respeito artístico mais representativo e duradouro entre um público mais amplo. Muitos desses roqueiros, ao mesmo tempo em que

enfaticavam a manutenção de sua “atitude” inicial, relativa ao postulado do “*do it yourself*”, também flertavam com gêneros considerados tradicionais do repertório popular brasileiro e estrangeiro com a intenção de atualizá-los em “novas” leituras sonoras – sem prescindir, naturalmente, dos mecanismos da cultura de massa.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

1. Livros, ensaios e teses

ANDRADE, Mário. *Ensaio sobre a música brasileira*. [1928]. São Paulo, Martins, 1962.

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

ALZER, Luiz André & MARMO, Hérica. *A vida até parece uma festa: toda a história dos Titãs*. Rio de Janeiro/São Paulo, Editora Record, 2002.

ARAÚJO, Lucinha & ECHEVERRIA, Regina. *Cazuza: preciso dizer que te amo*. São Paulo, Globo, 2001.

_____. *Cazuza: só as mães são felizes*. São Paulo, Globo, 2004.

AUERBACH, Erich. *Literary language and its public in late Latin antiquity and in the Middle Ages*. Princeton, Princeton University Press, 1993.

BRITTO, Paulo Henriques. “A temática noturna no rock pós-tropicalista”. In *Da Bossa Nova à Tropicália*. Rio de Janeiro, FAPERJ/Relume Dumará, 2003.

BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira nos anos 80*. Rio de Janeiro, Record, 2004.

CAIAFA, Janice. *Movimento punk na cidade: a invasão dos bandos sub*. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 1985.

CALADO, Carlos. *A divina comédia dos Mutantes*. São Paulo, Editora 34, 1996.

CAMPOS, Augusto de. *O balanço da bossa: antologia crítica da moderna música popular brasileira*. São Paulo, Perspectiva, 1968.

CANCLINI, Néstor García. “Entrada”, “Das utopias ao mercado”. In *Culturas híbridas*. São Paulo, Edusp, 1998, 2ª edição, pp. 17- 66.

COMPAGNON, Antoine. *Os cinco paradoxos da modernidade*. Belo Horizonte, Editora UFMG, 1996.

DAPIEVE, Arthur. *BRock – O rock brasileiro dos anos 80*. São Paulo, Editora 34, 2000.

DOLABELA, Marcelo. *ABZ do rock brasileiro*. São Paulo, Estrela do Sul, 1987.

DOUGLAS, Mary. *Pureza e perigo*. São Paulo, Perspectiva, 1976.

DURKHEIM, E.; MAUSS, M. “Algumas formas primitivas de classificação”; In: *Ensaio de sociologia*, pp. 399-455. Ed. Perspectiva, São Paulo, 1987.

ECO, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. São Paulo, Perspectiva, 2001.

FREIRE FILHO, João. “Música, identidade e política na sociedade do espetáculo” *In Interseções: revista de estudos interdisciplinares* – Dossiê antropologia da comunicação de massa. Rio de Janeiro, Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais – UERJ, 2003.

FRY, Peter & MacRAE, Edward. *O que é homossexualidade*. São Paulo, Abril Cultural/Brasiliense, 1985.

GEERTZ, Clifford. “A arte como um sistema cultural”. *In O saber local: novos ensaios em antropologia interpretativa*. Petrópolis, Vozes, 2001, 4a ed., pp. 142-181.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. “Os patrimônios culturais como gênero de discurso”. *In Cidade: História e desafios* (org. Lúcia Lippi Oliveira). Rio de Janeiro, FGV/CNPq, 2002.

GUMBRECHT, H. U. “O corpo *versus* a imprensa: os meios de comunicação no início do período moderno, mentalidades no Reino de Castela e uma história das formas literárias”. *In: Modernização dos sentidos*, pp. 67-98, Editora 34, Rio de Janeiro, 1998.

HALBWACHS, M. *A memória coletiva*. Rio de Janeiro, Vértice, 1990.

LÉVI-STRAUSS, Claude. “A ciência do concreto”. *In O pensamento selvagem*. Campinas, Papyrus, 1989, pp. 11-49.

MACIEL, Luiz Carlos. *Anos 60*. Porto Alegre, L&PM, 1987.

MILLER, Richard. “Nobody’s Nazi — Bohemians and hips: the Romantic resistance then & now”. Mimeo, 1973.

MEDEIROS, Paulo de Tarso C. *A aventura da Jovem Guarda*. São Paulo, Editora Brasiliense, 1984.

MUGGIATI, Roberto. *Rock, o grito e o mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura*. Petrópolis, Vozes, 1973.

_____. “Tropicália” *In Brasil musical: viagens pelos sons e ritmos populares*. Rio de Janeiro, Art Bureau, 1988.

NAPOLITANO, Marcos. “O conceito de ‘MPB’ nos anos 60”. *In História – Questões & Debates*. Ano 16, no 31, julho a dezembro de 1999, pp. 11-30.

NAVES, Santuza Cambraia. *Da bossa nova à tropicália*. Coleção Descobrimo o Brasil. Rio de Janeiro, Jorge Zahar Editor, 2001.

_____. *O violão azul: modernismo e música popular*. Rio de Janeiro, FGV, 1998.

_____, COELHO, Frederico Oliveira, & BACAL, Tatiana. *Entrevistas — a MPB em questão*. Belo Horizonte, Editora da UFMG, no prelo.

OSWARD, Christina. “Banho de lua: o rock nacional de Celly Campello a Caetano Veloso”. Dissertação de mestrado, Departamento de História Social da Cultura, PUC-Rio, 23 de março de 1998.

SANTIAGO, Silviano. “Permanência do discurso da tradição no modernismo”. In *Cultura brasileira: tradição / contradição*. Rio, Jorge Zahar Editor, 1987.

SANTOS, Elizete Ignácio dos. “Música caipira ou música sertaneja: classificações e discursos sobre autenticidades na perspectiva de críticos e artistas”. Dissertação de mestrado, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia – PPGSA, IFCS-UFRJ, Abril de 2005.

SAPIR, Edward. “Cultura autêntica e espúria”. In *Estudos de organização social*, tomo II. (org.: D. Pierson) São Paulo, Martins, s/d.

SARLO, Beatriz. *Cenas da vida pós-moderna: intelectuais, arte e vídeo-cultura na Argentina*. Rio de Janeiro, Editora UFRJ, 1997.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo, Hedra, 1999.

SOUZA, Tárík de. “A polifonia dos 70 & 80” In *Brasil musical: viagens pelos sons e ritmos populares*. Rio de Janeiro, Art Bureau, 1988.

TATIT, Luiz. *O século da canção*. São Paulo, Ateliê Editorial, 2004.

TEIXEIRA, Rosana da Câmara. “Krig-há, bandolo! Cuidado, aí vem Raul Seixas.” Tese de doutorado, Programa de Pós-Graduação em Sociologia e Antropologia – PPGSA, IFCS-UFRJ, Maio de 2004.

TURNER, Victor. *O processo ritual: estrutura e antiestrutura*. Petrópolis, Vozes, 1974.

VASCONCELLOS, Gilberto. *Música popular: de olho na fresta*. Rio de Janeiro, Graal, 1977.

VELHO, Gilberto. *Nobres & anjos: um estudo de tóxicos e hierarquia*. Rio de Janeiro, Editora Fundação Getúlio Vargas, 1998.

WEBER, Max. *Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*, Volume 1. Brasília, EdUnb, 1991.

WEINREICH, H. *Lete: arte e crítica do esquecimento*. Rio de Janeiro, Civ. Brasileira, 2001.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. São Paulo, Companhia das Letras, 1999.

YATES, F. *El arte de la memoria*, prefácio, capítulos I, II, III, IV, V, VI (pp. 7-190) e capítulo XVII (pp. 427-451). Taurus Ediciones, Madrid, 1974.

2. Periódicos

Bizz
Folha de S. Paulo
Isto é
Jornal do Brasi
O Estado de S. Paulo
O Globo
Roll
Som três
Veja

3. Sites na Internet

Marcelo Nova: site oficial. <http://www2.uol.com.br/marcelonova/>. Consulta em 19/05/05.
Titãs: site oficial. <http://www.titas.net/>. Consulta em 05/05/05.
Wikipedia: the free encyclopedia, <http://en.wikipedia.org/>. Consulta em 21/04/05.

4. Discografia

BARÃO VERMELHO. *Barão Vermelho*. Opus Columbia, 1982.

_____. *Barão Vermelho 2*. Opus Columbia, 1983.

_____. *Maior abandonado..* Opus Columbia, 1984.

_____. *Rock' 'n geral*. WEA, 1987.

_____. *Carnaval*. Opus Columbia, 1988.

_____. *Na calada da noite*. WEA, 1990.

BEATLES, THE. “She loves you” / “I’ll get you” (compacto). Parlophone 1963.

_____. *Rubber soul*. Capitol, 1965.

_____. *Revolver*. Parlophone, 1966.

_____. *Sgt. Pepper’s Lonely Hearts Club Band*. Parlophone, 1967.

BLITZ. *As aventuras da Blitz*. Odeon, 1982.

BOB DYLAN. *The freewheelin’ Bob Dylan*. Columbia, 1963.

_____. *The times they are a-changin’*. Columbia, 1964.

_____. *Another side of Bob Dylan*. Columbia, 1964.

- _____. *Bringing it all back home*. Columbia, 1965.
- BOB MARLEY. *Catch a fire*. Tuff Gong, 1973.
- _____. *Babylon by bus*. Tuff Gong, 1978.
- BUZZCOCKS, THE. *Singles going steady*, IRS, 1979.
- CAETANO VELOSO. *Caetano Veloso*. Philips, 1968.
- _____. *Caetano Veloso*. Philips-Polygram, 1971.
- _____. *Transa*. Philips, 1972.
- _____. *Araçá azul*. Phonogram, 1972,
- _____. *Totalmente demais*. Polygram, 1986.
- _____ & OS MUTANTES. “Ambiente de festival” / “É proibido proibir” (compacto). Philips, 1968.
- CAMISA DE VÊNUS. *Camisa de Vênus*. Som Livre, 1983.
- _____. *Batalhões de estranhos*. RGE, 1984.
- _____. *Viva*. RGE, 1986.
- _____. *Correndo o risco*. WEA, 1986.
- _____. *Duplo sentido*. WEA, 1987.
- CAPITAL INICIAL. *Capital Inicial*. Polydor, 1986.
- CAZUZA. *Cazuza [Exagerado]*. Som Livre, 1985.
- _____. *Só se for a dois*. Polygram, 1987.
- _____. *Ideologia*. Polygram, 1988.
- _____. *O tempo não pára*. Polygram, 1989.
- _____. *Burguesia*. Polygram, 1989.
- CELLY CAMPELLO. *Grandes sucessos*. Odeon, 1995.
- CHICO BUARQUE. *Chico Buarque de Hollanda*. RGE, 1966.
- _____. *Chico canta*. Polygram, 1973.

CLASH, THE. *London Calling*. CBS, 1980.

DON McLEAN. *American pie*. EMI, 1971.

EDUARDO DUSEK. *Cantando no banheiro (Singing in the bathroom)*. Polygram, 1983.

ELIS REGINA & JAIR RODRIGUES. *Dois na bossa*. Philips, 1965.

ENGENHEIROS DO HAWAII. *Longe demais das capitais*. RCA Victor, 1986.

_____. *A revolta dos dândis*. BMG Ariola, 1987.

_____. *O papa é pop*. BMG Ariola, 1990.

ERIC CLAPTON. *461 Ocean Boulevard*. RSO, 1974.

FRANK ZAPPA & THE MOTHERS OF INVENTION. *We're only in it for the money*. Verve, 1968.

GANG 90 & AS ABSURDETTES. "Perdidos na selva"/ "Lilik Lamê" (compacto) Hot, 1981.

GAL COSTA. *Gal a todo vapor*. Philips, 1971.

GILBERTO GIL. *O eterno Deus Mu dança*. WEA, 1989.

INCRÍVEIS, OS. *Para os jovens que amam os Beatles, Rolling Stones e... Os Incríveis*. RCA Victor, 1967.

INOCENTES. *Pânico em S.P.* WEA, 1986.

IRA!. *Mudança de comportamento*. WEA, 1985.

_____. *Psicoacústica*. WEA, 1988.

JAM, THE. "Monday"/"That's Entertainment"/"Pretty Green"/ "Start!" (compacto), Polydor, 1980.

JANIS JOPLIN [BIG BROTHER & THE HOLDING COMPANY]. *Big Brother & The Holding Company*. Mainstream, 1967.

JARDS MACALÉ. *Jards Macalé*. Philips, 1972.

_____. *Jards Macalé apresenta Sailormoon's linha de morbeza romântica em aprender a nadar*. Philips, 1974.

_____. *Contrastes*. Som Livre, 1977.

JIMI HENDRIX EXPERIENCE, THE. *Are you experienced?*. Reprise, 1967.

JORGE BEN [JOR]. *Samba esquema novo*. Philips, 1963.

KID ABELHA. *Seu espião*. WEA, 1984.

KID VINIL/ MAGAZINE. *Magazine*. Elektra/WEA, 1983.

LEGIÃO URBANA. *Legião Urbana*. EMI-Odeon, 1985.

_____. *Dois*. EMI, 1986.

_____. *Que país é este? 1978/1987*. EMI-Odeon, 1987.

_____. *As quatro estações*. EMI-Odeon, 1989.

_____. *V*. EMI-Odeon, EMI-Odeon, 1991.

_____. *O descobrimento do Brasil*. EMI-Odeon, 1993.

_____. *A tempestade ou O livro dos dias*. EMI-Odeon, 1996.

LEO JAIME. *Vida difícil*. Epic/CBS, 1986.

LOBÃO. *Cena de cinema*. RCA Victor, 1982.

_____. & OS RONALDOS. *Ronaldo foi pra guerra*. RCA Victor, 1984.

_____. *O rock errou*. RCA Victor, 1986.

_____. *Vida bandida*. RCA Victor, 1987.

_____. *Cuidado!*. RCA Victor, 1988.

_____. *Sob o sol de Parador*. BMG, 1989.

_____. *Vivo*. BMG, 1990.

LUIZ MELODIA. *Pérola negra*. Phonogram, 1973.

LULU SANTOS. *Tempos modernos*. Warner, 1982.

_____. *O ritmo do momento*. EMI Odeon, 1983.

_____. *Posambalço e outras levadas*. BMG Ariola, 1989.

MARCOS VALLE. *Garra*. Odeon, 1971.

MARINA LIMA. *Fullgás*. Polygram, 1984.

MUTANTES, OS. *Mutantes*. Polydor, 1969.

- _____. *A divina comédia ou ando meio desligado*. Polydor, 1970.
- _____. *Mutantes e seus cometas no país do Baurets*. Polydor, 1972.
- NARA LEÃO. *Nara Leão*. Philips, 1968.
- NENHUM DE NÓS. *Nenhum de nós*. RCA, 1987.
- _____. *Cardume*. BMG Ariola, 1989.
- NEY MATOGROSSO. *Pois é*. Barclay, 1983.
- PARALAMAS DO SUCESSO, OS. *Cinema mudo*. EMI-Odeon, 1983.
- _____. *O passo do Lui*. EMI-Odeon, 1984.
- _____. *Selvagem?* EMI-Odeon, 1986.
- _____. *D*. EMI-Odeon, EMI-Odeon, 1987.
- _____. *Bora Bora*. EMI-Odeon, 1988.
- _____. *Big Bang*. EMI-Odeon, 1989.
- PICASSOS FALSOS, OS. *Supercarioca*. Plug/BMG Ariola 1988.
- PLEBE RUDE. *O concreto já rachou*. EMI-Odeon, 1985.
- _____. *Nunca fomos tão brasileiros*. EMI-Odeon, 1987.
- _____. *Plebe Rude*. EMI-Odeon, 1988.
- RAUL SEIXAS. *Gita*. Philips-Phonogram, 1974.
- _____. *Novo Aeon*. Philips-Phonogram, 1975.
- _____, SÉRGIO SAMPAIO e EDY STAR. *Sociedade da Grã-Ordem Kavernista apresenta Sessão das dez*. CBS, 1971.
- _____ & MARCELO NOVA. *A panela do diabo*. WEA, 1989.
- REPLICANTES. *O futuro é vortex*. RCA Victor, 1986.
- _____. *Histórias de sexo e violência*. Plug/RCA Victor 1987.
- RITA LEE. *Rita Lee*. Som Livre, 1980.
- RITCHIE. *Vôo de Coração*. CBS, 1983.

ROBERTO CARLOS. *Roberto Carlos*. CBS, 1963.

_____. *Roberto Carlos*. CBS, 1971.

ROLLING STONES, THE. *Flowers*, Decca/ABCKO, 1967.

_____. *Let it bleed*. Decca/ABKCO, 1969.

RONNIE CORD. “Rua Augusta” (compacto). RCA, 1964.

RPM. *Revoluções por minuto*. Epic/CBS, 1985.

_____. *Rádio pirata ao vivo*. Epic/CBS, 1986.

_____. *Os quatro coiotes*. CBS, 1988.

_____ & MILTON NASCIMENTO. *Homo sapiens/Feito nós*. CBS, 1987.

SEMPRE LIVRE. *Sempre Livre*. RCA Victor, 1984.

SÉRGIO SAMPAIO. *Eu quero é botar meu bloco na rua*. Philips, 1973.

SEX PISTOLS, THE. *Never mind the bollocks*. Virgin, 1977.

SIMONE. *Pedaços*. EMI-Odeon, 1979

SMITHS, THE. “Panic” / “Vicar in a tutu” (compacto). Rough Trade, 1986.

TALKING HEADS. *Fear of music*. Sire, 1979.

TITÃS. *Titãs*. WEA, 1984.

_____. *Televisão*. WEA, 1985.

_____. *Cabeça dinossauro*. WEA, 1986.

_____. *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*. WEA, 1987.

_____. *Go back*. WEA, 1988.

_____. *Ô Blésq Blom*. WEA, 1989.

Tropicália ou Panis et circensis. PolyGram, 1968.

ULTRAJE A RIGOR. *Nós vamos invadir sua praia*. WEA, 1985.

_____. *Sexo!!*. WEA, 1987.

_____. *Crescendo*. WEA, 1989.

WHO, THE. *My generation*. Decca, 1965.

_____. *BBC sessions*. MCA, 2000.

5. Filmografia

Bete Balanço. Lael Rodrigues, 1984.

Menino do Rio. Antonio Calmon, 1981.

O anjo nasceu. Júlio Bressane, 1969.

O bandido da luz vermelha. Rogério Sganzerla, 1968.

Um trem para as estrelas. Carlos Diegues, 1987.