

PAULO GUSTAVO DA ENCARNAÇÃO

“*BRASIL MOSTRA A TUA CARA*”: rock nacional, mídia
e a redemocratização política (1982-1989)

ASSIS

2009

PAULO GUSTAVO DA ENCARNAÇÃO

“BRASIL MOSTRA A TUA CARA”: rock nacional, mídia
e a redemocratização política (1982-1989)

Dissertação apresentada à Faculdade de Ciências e Letras de Assis – UNESP – Universidade Estadual Paulista, para a obtenção do título de Mestre em História. (Área de Conhecimento: História e Sociedade)

Orientador: Dr. Áureo Busetto

ASSIS
2009

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
Biblioteca da F.C.L. – Assis – UNESP

E56b Encarnação, Paulo Gustavo da
“Brasil mostra a tua cara”: rock nacional, mídia e a redemocratização política (1982-1989) / Paulo Gustavo da Encarnação. Assis, 2009
192 f. : il.

Dissertação de Mestrado – Faculdade de Ciências e Letras de Assis – Universidade Estadual Paulista.

1. Rock. 2. Música – História. 3. Brasil – História . 4. Política e cultura. I. Título.

CDD 781.66

Dedico este trabalho aos meus pais, João Paulo e Neusa, aos meus irmãos, Eduardo, Adrieli e Gisele, à comunidade da Vila Brasil (Guaratinguetá-SP) e à Paula, minha companheira.

Agradecimentos

Foram muitos aqueles que contribuíram nesta dissertação. Desejo profundamente não estar sendo injusto nestes agradecimentos – devido às falhas da memória, deixar de registrar este ou aquele nome. Foram muitos que colaboraram direta e indiretamente e, até mesmo, inconscientemente, nesta dissertação. A todos que apoiaram, incentivaram e/ou mesmo sugeriram e indicaram possibilidades, fica aqui registrada minha gratidão.

Agradeço ao professor-orientador Áureo Busetto, o qual merece também o adjetivo de formador, pela sabedoria, astúcia, paciência, competência e incentivo nesta difícil jornada acadêmica. Sou grato ao amigo Áureo também pelo estímulo e a irrestrita liberdade que me proporcionou para trilhar por outras notas e linhas literárias, bem como em aventurar em outros acordes e escalas musicais. Registro aqui minha irrestrita admiração e reconhecimento.

Agradeço aos professores que compuseram a banca examinadora desta dissertação.

Aos professores Francisco Assis de Queiroz e Ricardo Gião Bortolotti agradeço pela presença e pelas preciosas sugestões durante o Exame de Qualificação. Ao CNPQ por financiar esta pesquisa. Aos professores do departamento de História da UNESP/Assis que de certa forma estão presentes neste trabalho, pois creio que estamos em constante processo de formação e de aprendizagem. Aos funcionários da Biblioteca e do Programa de Pós-Graduação da FCL-UNESP/Assis. Aos funcionários do Arquivo do Estado, da Biblioteca Nacional e do Centro de Documentação e Apoio a Pesquisa da UNESP, Assis, agradeço pela paciência e auxílio da pesquisa.

Agradeço novamente ao nobre e gentil professor Francisco Assis pelo empenho e intermédio com o professor Nicolau Sevckenko, o qual também registro minha gratidão por ter atendido de imediato e cedido gentilmente seu artigo sobre o rock nacional que fora de supra-importância para esta dissertação.

Meus agradecimentos à Clarice, Regina, Cida e Zazá pelo carinho, amizade e incentivo. Sou grato aos amigos do tempo de graduação João Paulo Charrone, José Francisco, Tiago Souza e Silva de Moura e Richard Lorenz pelo apoio recebido. Aos colegas do Nehimp e do curso de Pós-Graduação pelas discussões e estímulos. Aos amigos Heber Ricardo da Silva e Edvaldo Correa Sotana pelas dicas valiosas sobre o ofício de ser historiador. Agradeço ao amigo Nei Vinícius pela revisão textual e pela ajuda técnica com os problemas do “bendito” computador. Ao casal de amigos Fábio e Cristiane agradeço por ter me acolhido e me orientado na cidade de São Paulo nas várias vezes que necessitei de abrigo.

Agradeço também aos amigos-irmãos dos Lossotros: Bruno, Victor, Daniel e Felipe

pela paciência, amizade e estímulo para concretizar esta etapa. Agradeço-lhes pelos vários momentos propiciados de descontração, lazer e criação artística (Lossotros sempre!). Meus agradecimentos ao Valdir e a Mini pelo carinho e amizade. Sou grato também ao Leo (Dado Rock) pela preciosa ajuda com a aquisição das canções do rock nacional dos anos 80. Agradeço aos bares e botecos da vida, especialmente o *Ex-Tensão*. Como sabiamente salientou o Prof. Fernando Novais: “Não existe intelectualidade sem boemia”.

Aos meus pais João Paulo e Neusa; aos meus irmãos, Eduardo, Adrieli e Gisele pelo enorme incentivo, carinho, generosidade e amor. Agradeço-lhes por sempre se preocuparem com minha formação tanto educacional quanto de vida. Por fim, minha eterna gratidão ao amor de minha vida: Paula. Pela paciência, estímulo, companheirismo e amor dedicado ao longo desta jornada.

“O rock é a vida e não a máquina. E, se as indústrias fonográficas e de comunicações vampirizam essa forma impetuosa de vida, resta o consolo de que elas vivem o dilema de todo parasita: se exagerar na ganância ele mata o organismo de que se alimenta e morre junto. [...] Essa é a força do rock, capaz de transcender todo desejo de manipulação que procura cercá-lo. É porque ele chega onde nenhuma ciência alcança que ele incomoda. É porque liberta tudo que deveria estar contido, esquenta o que deveria estar frio e fala o que deveria estar mudo. Por isso é que ele aparece como uma energia subversiva, que deve ser combatida. Mas o rock é assim como o vento: quanto mais suave, mais arrepiante, e quanto mais furioso, mais irresistível. Só um tolo imagina que pode deter o vento. Não queiram portanto segurar o rock ‘n’ roll, deixem que ele agite o mundo!”

(Nicolau Sevchenko)

RESUMO

O presente trabalho tem como objetivo tratar e refletir historicamente a relação entre música, mídia e política, isto é, a relação entre o denominado rock nacional dos anos 80 com a mídia (impressa, radiofônica, fonográfica e televisa) e o processo de redemocratização política durante o período compreendido entre 1982 a 1989. Objetivamos destacar e interpretar especialmente as canções do rock oitentista brasileiro que proporcionaram um conjunto de críticas com relação à sociedade e à política brasileiras durante o período que abrange a fase final da ditadura militar e a transição democrática. Dessa forma, buscamos traçar inicialmente uma breve história social e cultural das quinze bandas e quatro cantores selecionados antes de ingressarem no âmago da indústria fonográfica. Buscamos entender quais foram as ferramentas e os processos que possibilitaram a entrada dos roqueiros no universo midiático, bem como as relações dos roqueiros com as diferentes mídias, além de buscar entender como o rock nacional foi visto pelos jornalistas, críticos, músicos e intelectuais que escreviam ou escreveram para grande imprensa brasileira. Para tanto, foram pesquisados os jornais paulistas *Folha de S. Paulo* e *O Estado de S. Paulo* e o carioca *Jornal do Brasil*, bem como a revista *Veja*, de circulação nacional, e a revista especializada em música *Bizz*. A discografia selecionada compreende entre 1982/83, período dos primeiros lançamentos dos roqueiros dos anos 80, a 1989, ano da primeira eleição direta para presidente da República após o fim do regime militar. O rock nacional dos anos 80 foi entendido nesta dissertação como portador de significados e representações políticas. Distante portando de definições que procuravam, e ainda tentam, aprisioná-lo sob o rótulo de alienação política e da rebeldia sem causa. Canções que permitem conhecer o processo de redemocratização política brasileira por meio de outras notas e acordes.

Palavras-chave: Música – Brasil, Rock nacional dos anos 80, Mídia, Redemocratização Política – Brasil

ABSTRACT

The objective of the present work is to deal with and historically reflect about the relation between music, media, and politics; that is, the relation between the so called national rock of the 80's with the media (press, radio, phonograph industry and television) and the process of political re-democratization during the period from 1982 to 1989. The aim is to specially detach and interpret the songs of the Brazilian rock of the 80's that have provided a large range of critic concerning Brazilian society and politics during the final period of military dictatorship and the democratic transition. So, it was intended to initially present a brief social and cultural history of the 15 bands and 4 singers selected to compose this work before they entered into the phonographic industry. It is meant to understand what were the tools and processes that made possible rockers to enter the media universe, as well as the relation of those rockers regarding different Medias, besides trying to understand the way national rock was seen by journalists, critics, musicians and intellectuals that have written for Brazilian press. For this reason, the newspapers from São Paulo *Folha de S. Paulo* and *O Estado de S. Paulo* and *Jornal do Brasil* from Rio de Janeiro likewise the nationally distributed magazine *Veja*, including the magazine specialized in music *Bizz* were used as a base for the research. The discography covers from 1982/83 – when the first releases from rockers of the 80's were made – to 1989 – when the first direct election for Republic President occurred after the end of the Military Regime. In this work it was concluded that National Rock of the 80's was responsible for spreading meanings and political representations, distant from definitions that tried – and still try – to imprison it under the label of political alienation and rebelliousness without a cause. It is a range of songs that permit us to know the process of Brazilian political re-democratization through other notes and chords.

Key-words: Brazilian Music, National Rock of the 80's, Media, Re-democratization, Brazilian Politics

SUMÁRIO

Introdução	11
Capítulo 01 – Uma breve história social dos roqueiros brasileiros dos anos 80	30
Os filhos da ditadura.....	31
Encontros e arranjos roqueiros.....	53
De bar em bar se chega ao Circo Voador.....	61
Capítulo 02 – Rock-Mídia	72
Das ondas da “Maldita” às páginas da imprensa	73
Bote a boca no mundo. Profissão: roqueiro.....	98
Para aparecer na telinha.....	113
Capítulo 03 – Rock-Política	125
Da pélvis do Elvis à Ideologia.....	126
“Nenhuma pátria me pariu”, antes Tancredo que Maluf.....	147
“Quero ver quem paga pra gente ficar assim”.....	163
Considerações finais	179
Fontes e referências bibliográficas	185

INTRODUÇÃO

Introdução

“Rock é cultura de massa. Não é folclore ou arte, mas um sonho mercantilizado: ele esconde tanto quanto revela”. (Simon Frith)¹

No campo musical brasileiro as críticas sociais e políticas estão atualmente contidas, em grande parte, nas quilométricas, cruas e reivindicativas letras das canções de *rap*, gênero musical que mais que uma caixa de ressonância do forte traço brasileiro de exclusão social é o próprio fruto musical do histórico desatino social que persiste no Brasil. A chamada MPB parece muda ou rouca com relação aos problemas sociais e políticos que se avolumam no Brasil democrático. Se o número de canções da MPB pautadas pelo tema é, atualmente, muito pequeno, a memória sobre o seu passado engajado é, meritoriamente, volumosa. Mas a intensidade dessa memória, sempre seletiva como toda memória, tende a ofuscar a de outras expressões musicais que ofereceram, também, uma crítica política e social em tempos de autoritarismo militar e da insegura transição democrática, como, por exemplo, o rock nacional dos anos 80.

Com base nessa constatação, esta dissertação foi elaborada com o objetivo de tratar e refletir historicamente a relação entre música, mídia e política, ou seja, a relação entre o denominado rock nacional² com a mídia (impressa, radiofônica, fonográfica e televisiva) e o processo de redemocratização durante o período compreendido entre 1982 e 1989. E buscou destacar e sublinhar, principal e preferencialmente, as canções do rock oitentista que proporcionaram um conjunto de críticas com relação à sociedade e à política brasileiras durante a fase final do regime militar e a transição democrática, bem como às críticas dirigidas ao mundo capitalista. É importante ressaltar que o principal público consumidor de rock, assim como os músicos roqueiros, encontra-se sobretudo entre a adolescência e o início da vida adulta, e estão por sua vez integrados ao mercado de consumo juvenil. Dessa forma, as canções do rock nacional dos anos 80 foram direcionadas, mais quistas e repercutidas em tais segmentos etários.

O rock é um gênero musical que data do período pós-guerra e se tornou um fenômeno de massa, ganhando, inclusive, caráter universal. É uma música feita em grande parte por jovens e direcionada sobretudo para jovens. Por ter principalmente essa faixa etária como

¹ *Apud*: SINGER, André. “Crítica e autocrítica em SGT Pepper, 40 anos: a obra-prima pop dos Beatles continua a enternecer corações solitários”. In: **Piauí**. São Paulo, junho, nº 8, 2007, p. 61.

² Nesta dissertação optamos em utilizar na maior parte do texto a expressão rock nacional dos anos 80 para denominar o gênero, entretanto encontramos na bibliografia outras expressões como, Rock Brasil, BRock, rock brasileiro, rock oitentista, que também podem vir a serem utilizados.

adeptos, o rock de certa forma é uma ferramenta que a juventude utiliza – (in)conscientemente – para se afirmar perante a sociedade e o mundo. Não são somente as letras, as músicas, os solos de guitarra que atraem a mocidade, mas também o estilo, o jeito e os trejeitos, as maneiras que os grupos recriam e supostamente vivem o universo roqueiro. É um hibridismo às avessas, ou seja, cria um suposto diferenciar-se, uma constituição de ser “diferente” e único, todavia (re)cria tribos e grupos que se vestem e se comportam de maneira análoga. É um querer se diferenciar querendo ser aceito. O rock e suas canções são, também, de certa maneira, mecanismos que geram visões de mundo, bem como da compreensão da vida social e da autocompreensão do indivíduo.

O rock tem bastante aceitação por sua música, seu balanço e sua musicalidade. Como bem ressalta Muggiati (1981, p.102), o rock, principalmente cantado em inglês, tem uma ampla aceitação mesmo em países onde a língua não é inglesa. O ouvinte estrangeiro absorve e cria simpatia com o gênero apenas com os sons e vocalização e, em muitos casos, acabam gostando das canções por justamente não entender nada o que as letras supostamente dizem, absorvendo a voz em seu caráter físico, sem nenhuma conotação intelectual. E complementa que “apesar de tudo isso, persiste o fato de que os mais importantes artistas de rock são todos hábeis manipuladores da palavra. Nunca, por exemplo, a palavra foi tão importante no rock, tão valorizada, como nos últimos LPs de John Lennon, em que cada canção oferece um comentário filosófico sobre a condição humana. [...] A letra aparece assim como uma espécie de suplemento verbal da música, ou mesmo como seu suporte ideológico”.

Segundo Corrêa (1989, p.28), o rock tornou-se o gênero dominante entre as opções musicais da juventude por decorrência de sete razões:

Pouca idade do gênero, que praticamente tem início a partir dos anos 50, difundindo-se pelo mundo em larga escala a partir dos anos 60; ruptura com todos os gêneros tradicionais anteriores, modificando os padrões de criação, produção, interpretação e audiência na música popular; ele mesmo enseja rupturas e transformações constantes em seu próprio estilo; identidade com as novas gerações, que buscam também romper tradições; desvinculação geográfica de culturas ou sistemas políticos; facilidade de assimilação rítmica pelas pessoas de pouca idade, que têm nesse gênero um diferencial etário importante, de vez que dificilmente se verifica a presença de pessoas mais velhas entre seus admiradores; vínculo necessário entre uma particularidade do gênero e um artista ou grupo de artistas que o representam ou interpretam, uma vez que falar de rock é sempre particularizar uma de suas características, necessariamente associada a quem a representa (grifo nosso).

Discordamos de Corrêa quando se refere que “dificilmente se verifica a presença de pessoas mais velhas entre seus admiradores”. Basta verificar o público presente nos shows de

bandas que estão há tempos no circuito musical, como U2 e Rolling Stones. Neles boa parte da platéia é composta por adultos. Deve-se considerar também o hábito de pais, tios e amigos adultos transmitirem conhecimento à nova geração sobre antigos conjuntos ou músicos roqueiros que ainda são ouvidos, cultuados e, até mesmo, venerados. Para precisar a afirmativa do autor, pode-se dizer que dificilmente se verifique a presença de pessoas “mais velhas” entre os admiradores de bandas recentes feitas exclusivamente por jovens e até mesmo por adolescentes.

Não é nosso objetivo realizar uma análise sistemática e pormenorizada de todas as canções produzidas no período pelos músicos roqueiros, ou seja, discorrer sobre todo e qualquer tema que as letras e músicas abordam e dialogam, pois há trabalhos recentes que se ocupam com os demais temas tratados pelo rock nacional dos anos 80, como será visto mais adiante. O terreno musical – e não apenas o gênero abordado nesta dissertação – é fértil e promissor, entretanto é um latifúndio de possibilidades de temáticas e hipóteses para as mais variadas interpretações e objetivos de análise. Há a oportunidade, por exemplo, de se trabalhar com comportamento, moda, consumo, gênero, sexualidade e religião³. Vale ressaltar também que ao mapearmos, selecionarmos, destacarmos e analisarmos as canções cujos motes, pautas, timbres e representações possuíam ou adquiriram texto ou contexto político, não significa que não haja outras temáticas ou óticas de análise e, principalmente, que toda e qualquer canção impreterivelmente trate única e exclusivamente de questões e fatos políticos.

Cabe fazer um importante parêntese. As canções do rock nacional dos anos 80 não foram as únicas e exclusivas a proporcionar um conjunto de críticas e/ou mesmo a serem apropriadas pelo público e consumidores de música para ações e atos políticos. Essa relação ocorreu com outros gêneros e contextos⁴. Em se tratando de rock, ressaltamos, também, que o gênero, derivado do *rock and roll*⁵, desde os seus primeiros acordes já ganhara dimensão e aspectos políticos. Quando Elvis Presley juntou o *rhythm & blues* e o *country & western*, resultando no *rock and roll*, logo surgiram várias correntes contra a “nova onda”. A televisão foi uma das que reagiram contra essa nova música. Entretanto, devido ao grande e rápido sucesso de Elvis, a TV não teve outra opção ao não ser contratá-lo. Em 1956, o cantor apresentou-se no famoso show de Ed Sullivan, porém o apresentador impôs uma ressalva aos

³ Muitas vezes, tais temáticas adquirem e/ou estão ligadas a questões políticas ou mesmo o oposto. Questões comportamentais, por exemplo, podem ganhar, notadamente, expressão ou espaço para debates políticos. Tais observações foram consideradas nesta dissertação.

⁴ Ver, por exemplo, Napolitano (2001), Barros (2001), Araújo (2004), dentre outros.

⁵ O rock and roll nasceu da mistura de alguns ingredientes e da “miscigenação” da música americana, ou seja, do *rhythm & blues*, derivado do *blues* rural, e tendo acompanhamento de guitarras elétricas, dos guetos negros das grandes cidades americanas, mais o *country* que era a música rural do “branco pobre” dos Estados Unidos e o *western* do Oeste. Ver mais em MUGGIATI (1981), CHACON (1982), FRIEDLANDER (2003).

diretores do programa: que o jovem branco de voz negra fosse focalizado da cintura para cima, pois sua dança era considerada “obscena”. Conforme Muggiati (1981, p.37-8): “O excesso de *sensualidade* foi uma das primeiras acusações lançadas contra o rock ‘n’ roll”. As reações contra a nova música partiram, também, de reverendos e cardeais. Como o caso do reverendo de Boston, John P. Carrol, quando afirmou: “O rock and roll inflama e excita a juventude como os tambores da selva preparando os guerreiros para o combate”.

Assim, esta dissertação é pautada pelo objetivo de analisar historicamente as canções que repercutiram e desenvolveram representações sobre posicionamentos políticos, sejam no nível nacional ou internacional, regional ou local, patriótico ou apátrida, no plano individual ou coletivo, utópico ou distópico, otimista ou pessimista, em contraste com os primeiros e mancos passos da redemocratização nacional. Ao direcionarmos nosso foco de análise sobre as canções que apresentam características de crítica sócio-política, não pretendemos rotular os músicos roqueiros como líderes revolucionários ou porta-vozes das Diretas Já e/ou mesmo salvadores da pátria – que os pariu –, mas pontuar e contribuir – por outras notas e acordes –, para o conhecimento e compreensão de mais uma página da história política e cultural do Brasil contemporâneo. Como bem definiu Aguiar (1994, p.152): “Os anos 80 começam com a dimensão política e com ela o culto do prazer: é hora de ‘descobrir’ o corpo sufocado pelo período anterior; é hora do divertimento e do bom humor. Clima ideal para a instauração mais profissionalizada do *rock* no Brasil”.

Não é o objetivo desta pesquisa apenas historiar e interpretar as canções políticas do rock nacional dos anos 80, mas, também, realizar: uma análise das relações das bandas e cantores de rock oitentista na inserção, desenvoltura, nos conflitos e choques com os agentes da indústria fonográfica e demais mídias, buscando, assim, levantar elementos que contribuam para o entendimento das dimensões da produção e da divulgação das canções roqueiras, notadamente as que contêm críticas sociais e políticas; e analisar e refletir sobre os posicionamentos dos músicos divulgados nos meios de comunicação acerca dos acontecimentos e fatos que envolviam a discussão acerca do rock. Assim, acreditamos ser frutífera a análise das relações entre música e mídia (indústria fonográfica, jornais, revistas, TV, rádios), uma vez que o rock nacional dos anos 80 foi banhado pelo processo de produção midiático, navegando nas ondas dos meios de comunicação de massa e não ficando à deriva de nenhum meio, ou seja, estava nas rádios, nos programas televisivos, nos jornais e nas revistas, especializadas ou não.

Consideramos importante ressaltar que nos anos 80 a segmentação da mídia foi acelerada. No âmbito do rádio, já diferenciado entre AM e FM, ocorreria um crescimento

exorbitante de emissoras de frequência modulada. Apesar de ter sido implantada no Brasil em 1955, a FM se expandiria sobremaneira devido à distribuição de concessões de rádios promovida pelo presidente José Sarney, servindo-lhe como moeda política para manter-se mais um ano à frente da Presidência da República. Na TV o processo de segmentação foi marcado pela criação de programas específicos, de acordo com distintas faixas etárias e culturais, com destaque para programas dirigidos ao público jovem⁶. Nos jornais foram criados cadernos especializados e nas revistas o processo também ganha vulto (MIRA, 2001). Segundo Miceli (1994, p.57), o mercado de revistas teve em 1986 um crescimento de 84 milhões de exemplares, e a expansão nos segmentos especializados das revistas devem-se:

[...] sobretudo às estratégias de distinção social assumidas por contingentes jovens em setores ocupacionais emergentes nos serviços urbanos. Portanto, as revistas que mais cresceram em 1986 em termos de circulação (entre outras, *Som Três, Motor 3, Duas Rodas, Fluir, Bizz, Ele Ela, Carícia, Mulher de Hoje, Nova*, etc) decerto se enquadram nesse padrão de consumo onde elas constituem um elemento de informação e entretenimento associado à construção de um estilo de vida, de uma ética e de uma estética, características de setores jovens em começo de sua vida profissional nos escalões mais baixos (*sic*) dos serviços urbanos (bancos, escritórios etc).

Há o surgimento de novas editoras ou linhas editoriais voltados ao leitor jovem, incentivadas pelo sucesso de vendas alcançado por *Feliz ano velho*, livro de autoria de Marcelo Rubens Paiva e lançado pela Editora Brasiliense. A crescente indústria do disco ganharia um impulso definitivo com o Plano Cruzado (DIAS, 2000), então arquitetado pelo ministro da Fazenda do governo José Sarney, Dílson Funaro. O Plano consistia em uma reforma monetária, sobretudo no congelamento de preços – inclusive com uma severa fiscalização que integrava a população, cujos participantes recebiam a alcunha de “fiscais de Sarney” –, e na criação de um novo índice formador de preço, o Índice de Preços ao Consumidor (IPC) (MENDONÇA, 2006).

Para a realização da dissertação foram selecionadas as seguintes bandas: Blitz, Barão Vermelho, Biquíni Cavado, Camisa de Vênus, Capital Inicial, Engenheiros do Hawaii, Ira!, Kid Abelha, Legião Urbana, Nenhum de Nós, Os Paralamas do Sucesso, Plebe Rude, RPM, Titãs e Ultraje a Rigor. E os cantores: Cazuza, Lobão, Lulu Santos e Ritchie. A escolha das bandas e dos cantores não ocorreu por critérios qualitativos das suas canções, arranjos, letras, músicas e dos seus arranjos musicais, mas em razão de terem obtido maior destaque midiático, seus trabalhos repercutirem mais largamente entre o público-alvo e por

⁶ Destacamos dentre vários programas televisivos o *Som Pop* (Cultura), *Geração 80* (Globo), *É proibido colar* (Cultura), *Nova Onda* (SBT), *Quem sabe, sabe* (Cultura).

apresentarem, de certa maneira, uma carreira contínua e com vários álbuns ao longo da década. Buscamos analisar exatamente as manifestações e as músicas roqueiras que mergulharam e foram banhadas – ou se afogaram – nas águas da indústria fonográfica e nos meios de comunicação de massa, o que contribui mais facilmente para a divulgação e reverberação de suas manifestações e representações sobre os temas políticos e sociais entre os jovens. Cabe ressaltar que não desconsideramos, nem desmerecemos e ou pretendemos ofuscar cantores e bandas que estiveram longe dos holofotes e do “*glamour*” da mídia, ausentes dos grandes palcos, ou mesmo os que tiveram uma rápida ascensão e queda de sucesso, muitas vezes construído com base em uma canção ou álbum⁷. Ao contrário, acreditamos na valia de uma pesquisa que trate histórica e consistentemente tais bandas, trabalho que, sem dúvida, será esclarecedor para a história da música no Brasil. Mas por questões metodológicas e opção de foco de análise, como já justificamos, decidimos pelas bandas e cantores que chegaram ao sucesso e mantiveram uma carreira de certa forma estável durante a década de 1980.

Enfim, a dissertação foi pautada na busca de precisar e analisar historicamente como questões da ordem do político foram tratadas e representadas pelo rock nacional dos anos 80, fenômenos que foram vistos à luz dos acertos e enganos, coerências e incoerências, avanços e recuos, continuidades e rupturas que marcaram a transição democrática, a trajetória do rock oitentista e o campo musical brasileiro.

Pesquisas e coletas de dados sobre a música do e no Brasil datam do século XIX. Sylvio Romero (1851-1914) publicou *Cantos populares do Brasil* (dois volumes, sem data), e Mello Moraes Filho (1844-1919) *Festas populares do Brasil (1888)*, *Cancioneiros dos ciganos (1885)*, *Cancioneiro fluminense (1905)*. Com o movimento modernista, nas décadas iniciais do século XX, os escritos sobre a música popular têm sobretudo tonalidades de registros das ressonâncias da música folclórica brasileira. E é com o modernista Mário de Andrade que a bibliografia sobre a música popular brasileira ganhará destaque. O escritor publicou *Ensaio da música popular brasileira (1928)*, *Compêndio da história da música (1929)* – reescrito em 1942 com o título *Pequena história da música brasileira* –, e *Música, doce música (1933)*, dentre outras obras. A partir da década de 1960, a bibliografia sobre a música popular brasileira ganha vulto, principalmente com o lançamento, em 1966, de *Música popular: um tema em debate*, livro do crítico e pesquisador musical José Ramos Tinhorão.

⁷ Há uma infinidade de bandas e cantores de rock que surgiram nos anos de 1980. Destacamos algumas dentre várias: Hojerizah, Picassos Falsos, Mercenárias, Arte no Escuro, De Falla, Heróis da Resistência, Maria Angélica Não Mora Mais Aqui, Tokyo, Zero, Metrô, Sempre Livre, Hanói-Hanói, Inimigos do Rei, Violeta de Outono, Uns & Outros, Dr. Silvana & Cia, Black Future, Detrito Federal, Scola de Scândalos.

Defensor ferrenho da música popular brasileira, com um discurso nacionalista justificado com base na defesa da canção brasileira “autêntica”, “pura” e “legítima”, Tinhorão possui uma vasta pesquisa sobre a canção popular brasileira, o que o habilita a oferecer, além da mera crítica musical, uma espécie de história social da música popular brasileira. Porém, sua extensa obra não contém uma análise mais detida sobre o rock nacional produzido por jovens de classe média urbana dos anos de 1980. Em *História social da música popular brasileira* (1998), o autor apresenta somente uma breve citação sobre os roqueiros oitentistas, ainda, assim, se restringe apenas a comentários vagos sobre o festival Rock in Rio. Atitude que atende muito parcialmente ao intento do autor expresso no título do seu livro.

A música popular tornou-se um tema freqüente nos programas de pós-graduação brasileira a partir de meados da década de 1970. Tema crescente e constante também na área de História em fins da década de 80, com destaque para os trabalhos de Arnaldo Contier, Antonio Pedro Tota, Adalberto Paranhos e Maria Izilda Santos de Matos, e mais recentemente os de Marcos Napolitano, José Geraldo Vinci de Moraes, Orlando Barros e Paulo César de Araújo⁸.

Marcos Napolitano (2002, p.49) enfatiza que o pensamento em torno da música popular foi se construindo e se constrói na esfera pública, com seus valores e expectativas, traduzindo processos de tensões sociais, lutas culturais e clivagens históricas. Ou seja, a história da música popular deve ser pensada dentro da esfera musical como um todo, fugindo das velhas dicotomias entre o caráter “purista” e o “híbrido”. Napolitano trata em sua pesquisa da relação música/política ao centrar sua análise histórica sobre a música engajada, realizando um estudo sobre a produção musical e a relação desta com a indústria cultural no circuito de música e engajamento. Conforme o autor, a discussão entre indústria cultural e música engajada, como a entre música erudita *versus* música popular, fica muito difícil isolar elementos singulares, como, por exemplo, “alienação” e “participação”, “bom gosto” e

⁸ Destacamos os seguintes trabalhos: CONTIER, A. D. *Samba na cidade de São Paulo*. Um exercício de resistência cultural. São Paulo: FFLCH-USP, 1986; CONTIER, A. D. *Melodia e Sintonia em Lupicínio Rodrigues*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1997; PARANHOS, Adalberto. *Novas bossas e velhos argumentos* (Tradição e contemporaneidade na MPB). História e Perspectivas, Uberlândia-MG, v. 3, n. 3, p. 5-111, 1990; PARANHOS, Adalberto. *Sons de sins e de nãoos: a linguagem musical e a produção de sentidos*. Projeto História, São Paulo-SP, v. 20, n. 20, p. 221-226, 2000; MATOS, M. Izilda S de. *Melodia e Sintonia em Lupicínio Rodrigues: o feminino, o masculino e suas relações*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1996; MATOS, M. Izilda S de. *Dolores Duran: experiências boemias em Copacabana dos anos 50*. Rio de Janeiro: Bertrand do Brasil, 1997; MORAES, J. G. V. *Sonoridades Paulistanas. A música popular na cidade de São Paulo (Fim do Século XIX - Início do Século XX)*. Rio de Janeiro/São Paulo: Funarte/Bienal, 1997; MORAES, J. G. V. *Metrópole em Sinfonia. História, Cultura e Música Popular em São Paulo (Anos 30)*. São Paulo: Estação Liberdade/Fapesp, 2000; BARROS, Orlando de. *Custódio Mesquita: Um compositor romântico no tempo de Vargas (1930-45)*. Rio de Janeiro: EDUERJ, 2001; Araújo, P. C. de. *Eu não sou cachorro, não: música popular cafona e ditadura militar*. Rio de Janeiro: Record, 2002.

“vulgaridade”, pois “todas essas categorias podem estar presentes, estruturalmente, numa mesma obra, destacando-se em meio a indiferenciação dos produtos, *conforme o momento histórico em questão*”, (NAPOLITANO, 2001, p.338).

A relação entre música e política pode elucidar a compreensão de um momento histórico de uma sociedade. Como enfatizou René Rémond (1996, 449-50): “O político é uma das expressões mais altas da identidade coletiva: um povo se exprime tanto pela sua maneira de conceber, de praticar, de viver a política tanto quanto por sua literatura, seu cinema e sua cozinha. Sua relação com a política revela-o, da mesma forma que seus outros comportamentos coletivos”. A proposta de Rémond, compartilhada por um grupo de historiadores da política, amplia cada vez mais o campo da análise histórica do político, descortinando novos objetos antes ofuscados e desprezados; apontando, portanto, um novo horizonte de estudos à história política.

A relação entre rock e política pode ser encontrada na obra do jornalista Roberto Muggiati (1981), o qual oferece um painel, um panorama da história do rock americano e inglês, procurando elucidar desde os primeiros acordes do gênero quanto sua ascensão e suas mutações ao longo da história recente. No livro encontra-se um capítulo de grande valia para nossa dissertação, pois trata da relação entre rock e política. Muggiati desenrola o fio da discussão ao traçar um paralelo da sociedade americana em fins dos anos de 1950 e durante a década de 1960, destacando que nessa última década “assiste-se a uma elaboração de uma mitologia em torno do rock, estreitamente vinculada a outros mitos, como a “explosão jovem” e o “conflito de gerações”” (MUGGIATI, 1981, p.15). Segundo o autor, o rock surgiu como o grito de revolta de uma geração, especialmente na década de 1960, quando o envolvimento social na música reflete-se na ação política e destaca, por exemplo, o compositor e cantor Bob Dylan, o qual, em 1962, gravou seu primeiro álbum com canções sócio-políticas. É nessa época que um crítico do jornal *New York Times* baseado nas músicas de Dylan cria o rótulo: “canção de protesto”. Muggiati faz outras analogias entre rock e política destacando canções das bandas inglesas Rolling Stones e The Beatles; reflete sobre música e o elo com o movimento *hippie*, com o novo movimento organizado pelos ativistas Jerry Rubin e Abbie Hoffman que juntos criam o *Youth Internacional Party* (YIP), em São Francisco, lançando a palavra *yippie* que designa o *hippie* politizado.

No livro do historiador Paulo Chacon (1995), encontra-se de forma sintética uma discussão sobre as origens e denominações que acercam o termo rock. Como bem observa Chacon (1995, p. 18/19), o rock não é uniforme e varia tanto individual quanto coletivamente, ou seja, é polimorfo, adapta-se ao tempo, as mudanças de gerações e as fusões com a cultura

local. Na obra encontra-se também a relação entre música e política, isto é, rock e política. Para o historiador, o rock está quase sempre ligado à crítica do político, da cultura e do comportamento, entretanto traz reflexos sobre a produção da vida material. Segundo o autor (1995, p. 51-2), “o produto final do Rock (*sic*)⁹ é, enquanto questionamento político, necessariamente superficial”. Entretanto, complementa que é eficaz, ou seja, quando Bob Dylan (*Masters of war*), Gianni Morandi (*C’era um ragazzo che come me amava i Beatles e i Rolling Stones*) ou John Lennon (*Give peace a chance*) se posicionavam, por exemplo, em suas canções contra a guerra do Vietnã, reforçavam em certa parcela do público que os ouvia o sentimento de resistência à guerra. Embora o Rock não fosse o principal fator decisivo que mobilizou a sociedade civil a pressionar o governo norte-americano a retirar as tropas do Vietnã, também teve seu papel catalizador e unificador de vontades individuais que necessitam de um importante veículo de massa para desempenhar seu papel de massa. Chacon ainda salienta que o rock possibilita ao jovem refletir sobre valores como a família, o sexo, a droga e o amor, e que tal postura não se encontra no mundo ocidental antes da criação do gênero. Concordamos que a postura do rock por vezes estimule a reflexão sobre tais valores, entretanto, o *blues* e o *jazz*, gêneros anteriores ao rock, já traziam e amplificavam a acústica de reflexão sobre os valores mencionados.

A relação entre rock e política também pode ser observada no livro Paul Friedlander (2003), professor de História do Rock da Universidade de Oregon. Em seu livro, o pesquisador norte-americano busca historiar os primeiros trinta anos do gênero e seus vários derivados musicais, iniciando pelas suas raízes sonoras, passando por Elvis Presley até chegar aos acordes dos anos 1980, buscando atrelar o contexto social e político dos compositores, músicos e dos grupos musicais, bem como das canções produzidas em cada época. No capítulo “Punk rock: pauleira e política de choque”, Friedlander busca traçar quais foram os elementos que propiciaram o surgimento do movimento punk na Inglaterra dos anos 1970 e, principalmente, procura remontar – trançando um panorama sócio-político das bandas e canções –, quais as características e as circunstâncias que levou o movimento *punk* a ter uma postura física, comportamental e também letras agressivas e politizadas.

Na recém publicada coletânea de ensaios ocupada em esboçar um inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira, o rock nacional dos anos 80 é objeto de pontuais observações em três ensaios. Nenhum deles, entretanto, se prende exclusivamente à análise do rock oitentista, uma vez que se ocupam com a seguinte questão: como a nação

⁹ O autor utiliza o termo com a letra maiúscula para se referir ao clima, ao espírito de todos aqueles movimentos musicais e de rock com letra minúscula para designar ao estilo musical pós-Beatles e pré-punk, (p.19).

brasileira foi retratada na canção popular durante as diferentes fases da República? Os autores dos três ensaios, embora tratem apenas de canções das bandas Legião Urbana, Titãs e as de Cazuza, concordam que o rock oitentista apresentou em parte do seu repertório musical uma radical rejeição à idéia de pátria, entretanto cada um deles chega a conclusões diferenciadas.

José Murilo de Carvalho (2004, p.42) – não sem certa dose de saudosismo do período marcado entre Noel Rosa e Silas de Oliveira – conclui que as canções roqueiras analisadas, assim como as da MPB produzidas entre as décadas de 1960 a 1980, “serviriam mais como correria de transmissão para o público de visões do país geradas na classe média do que como fonte geradora de imagens originais”. A ácida crítica do historiador tem certa dose de fundamentação, especialmente em relação ao rock nacional dos anos 80, pois como demonstrado no primeiro capítulo desta dissertação, a maioria dos roqueiros pertencia à classe média alta. Todavia, os retratos do país feitos pelas canções dos roqueiros mesmo que necessariamente não fossem “imagens originais”, como deseja Carvalho, não deixariam, entretanto, de serem registros da embriagues e da ressaca da realidade brasileira vivenciada por parte da juventude dos anos 80.

Eduardo Jardim (2004, p.58) finaliza seu ensaio salientando que não há nas canções, pelo menos nas acessíveis do rock da década de 1980 e de Gabriel, o Pensador, “qualquer momento de pausa no qual (sic) se possa ouvir coisa que não seja o ruído do puro descontentamento”. Jardim toca na clave maior da partitura roqueira dos anos 80, uma vez que roqueiros – como será visto no terceiro capítulo –, criticaram irônica e diretamente diversas faces da realidade brasileira. Canções que apresentavam tons descrentes, desiludidos e/ou distópicos com relação ao país. E, por fim, Wander Miranda (2004, p.69) considera que as décadas de 1980 e 1990 propiciaram “a emergência de vozes subalternas ou situações de subalternidade antes recalcadas, abrindo novas perspectivas para a cultura urbana, por meio de intervenções musicais” quer do rock, rap e de nomes consagrados da MPB. E conclui: “Talvez não seja exagero afirmar que o fim da ditadura militar e a passagem ainda tortuosa para a ordem democrática marcam, na esfera da música popular, uma tomada de consciência muito peculiar das nossas desilusões históricas, fincada que está na reflexão sobre as relações interpessoais e de poder no âmbito da vida cotidiana”. A conclusão de Miranda e de Jardim se aproximam de nossa interpretação. As “desilusões históricas”, a descrença com um futuro de bonança, com partidos políticos foram notas e escalas presentes em muitas canções do rock nacional dos anos 80. O sonho e a utopia com a revolução se desfaleciam e não ressoavam nos acordes roqueiro.

Nas ciências sociais encontramos três dissertações que tratam sobre o objeto de nossa

pesquisa. A primeira é de autoria de Luís Antonio Groppo (1996), a qual propõe fazer uma revisão e uma retomada da história do rock, destacando, sobretudo, o gênero nos Estados Unidos e na Inglaterra, bem como no Brasil. O autor analisa sobremaneira o papel do rock nas culturas e movimentos juvenis a partir dos anos 50, e, também, ressalta qual o papel que o rock exerceu na formação e desenvolvimento do mercado juvenil e adolescente. Groppo reflete sobre o elo entre a cultura juvenil do século XX com o rock, demonstrando a estreita relação entre ambos, entretanto o que mais nos chamou a atenção são as seguintes afirmações do autor: “Nas suas dimensões estética e política, o rock nacional é desprezível. [...] Nem mesmo as letras parecem compensar a audição do rock em português. [...] No papel, as letras e as músicas do rock nacional pareciam bastante críticas e engajadas: mas não havia projetos ou propostas, movimentos, bandeiras etc” (GROPPO, 1996, p.277). Contudo, em seu texto não fica explícito o que o autor entende por política – apesar de notarmos certa dose de idealismo com relação aos anos de 1960 e todo o engajamento musical, político e cultural que marcou a época –, mas afirmar que o rock nacional é desprezível por não apresentar essa ou aquela dimensão estética e política – ou talvez a que fosse desejada pelo idealista pesquisador – é enveredar para a rota de policiamento e de julgamento sobre a música, retirando-a de seu tempo e de suas especificidades históricas, determinando e criando, por sua vez, patamares, classificações e juízos de valores estéticos sobre esta ou aquela época, sobre este ou aquele gênero musical.

O papel do historiador – e suponho do sociólogo – não é apontar, julgar e pré-determinar o que é válido ou inválido, o que é plausível e desprezível, o que deve ser canonizado e excomungado, mas é justamente evitar essa dicotomia, esse maniqueísmo e buscar elementos, dados, condições e relações sócio-político-cultural-econômicos – sem cair em determinismos – que possibilitem compreender os mecanismos e nuances de um período específico, como as diferenças, notadamente, do engajamento político-musical de parte dos músicos na década de 1960, a negação da idéia de pátria e o horror com qualquer definição de identidade nacional no singular e de movimento articulado entre os músicos roqueiros oitentista.

Cabe reafirmar uma pontuação, ou seja, não pretendemos enquadrar os músicos do rock nacional dos anos 80 como heróis, mártires e/ou porta-bandeiras de um “movimento” que solucionaria todos os males e injustiças sociais existentes no país, bem como situá-los num movimento articulado, definido e revolucionário. Esta dissertação foi norteada em refletir sobre as canções que possuíam e adquiriram tons e representações sobre a política, independentemente se são patrióticas ou apátridas, se possuíam bandeiras ou são desprovidas

de qualquer projeto, se os discursos se aproximam de uma ideologia de esquerda ou de direita. Temos o objetivo de analisar e tentar elucidar, na medida do possível, por meio de canções e entrevistas dadas à imprensa, como os músicos compreendiam e se posicionavam frente a questões políticas. Vale frisar que como bem nota Aguiar (1994, p.153 e 157, respectivamente), “os conjuntos se ressentem da falta de um projeto, que nem a canção nem mais a época, ao que tudo indica, podem oferecer”. Ou ainda: “A perspectiva do *rock* nunca foi de fato revolucionária, nunca pressupôs um programa de ruptura, que não fosse imediatamente absorvido pela sociedade de consumo. A rebeldia do *rock* foi relegada desde o início ao fracasso. Mas foi interessante porque, entre modas, captou e impôs o ritmo moderno (veloz), para negar a sonolência do *establishment*, forçando hábitos, sem no entanto poder transformá-lo”.

O segundo trabalho é a dissertação do antropólogo Júlio Naves Ribeiro (2005), o qual tem como objetivo central de pesquisa refletir sobre as identidades e fronteiras simbólicas que estão amalgamadas nos discursos de músicos, críticos e agentes da indústria fonográfica que participaram do rock nacional dos anos 80. Ribeiro analisa também a relação entre rock e a MPB, isto é, reflete sobre os discursos dos roqueiros como um suposto corte inicial com a MPB e posteriormente de um possível flerte e aproximação. A respeito de referências musicais dos roqueiros oitentistas e sobre o início de sua produção roqueira, conclui que as canções são escoradas em uma “simplicidade” estética e comportamental (RIBEIRO, 2005, p.17).

Por fim, há a dissertação de Clóvis Santa Fé Junior (2000) que procura refletir sobre canções “políticas” (aspas do sociólogo) e o reflexo das letras e músicas sobre a juventude recém saída de uma ditadura militar. O objetivo de Fé Júnior, portanto, é procurar evidências e entender as supostas relações pedagógicas que a cultura rock oitentista possa ter estabelecido com a juventude. Apesar de nossa dissertação ter em comum com a de Fé Júnior o objetivo de refletir sobre canções que contêm significados políticos, nossa proposta de pesquisa se distancia do sociólogo por buscar uma análise histórica traçando um mapa e um panorama sócio-cultural, isto é, uma história social e cultural dos músicos roqueiros no início da carreira, objetivo que desenvolvemos no primeiro capítulo. Ferramenta metodológica que nos possibilitou ir além da análise da música pela música, da letra pela letra e nos auxilia tanto para a compreensão das canções quanto para o posicionamento dos roqueiros frente às questões políticas. Há ainda outro fator importante, ao tentarmos elucidar e compreender as relações que os músicos roqueiros estabeleceram ao longo de suas diferentes e distintas carreiras com o campo midiático – objetivo desenvolvido no segundo capítulo – tal

perspectiva é mais uma ferramenta que nos auxilia para a compreensão de novos elementos e discursos atrelados nas canções, bem como sobre o comportamento dos roqueiros e das mensagens que supostamente desejavam veicular nas músicas e nas letras.

No campo historiográfico, a dissertação de Luciano Carneiro Alves (2002) trata da banda Legião Urbana. Segundo Alves (2002, p.7), o objetivo da dissertação é analisar a obra da banda em seus quatro primeiros álbuns, partindo de canções que supostamente têm um ponto de partida *punk*, e, por sua vez, retratam uma descrença em relação ao futuro, até as canções do álbum *As Quatro Estações* que apresentam mensagens de esperança sobre um amanhã harmonioso. Alves contesta as teses – que segundo ele são baseadas em pressupostos pós-modernistas – que identificam na poética de Renato Russo a desilusão e desesperança quanto à possibilidade de futuro. Ao longo do texto procura demonstrar e contra-argumentar, sem muito rigor histórico, que se trata de um olhar particularizado sobre as canções e, também, uma concepção restrita do que seja o pós-modernismo (ALVES, 2002, p.7).

Ressaltamos que os anos 80 têm entre outras características, as incertezas e desesperança sobre um futuro promissor e, também, o hedonismo como alegoria. Os anos 80 são sobretudo, e não exclusivamente para os jovens, marcados pela esperança/desesperança, pelo questionamento e descrença do socialismo e da revolução como salvação para os problemas e injustiças sociais. E muitas canções do rock nacional daquele período retratam esse cenário, bem como é possível perceber em algumas letras das canções posicionamentos distópicos e apátridas.

O rock nacional dos anos 80 tem despertado a atenção de jornalistas. Dentre vários destacamos alguns. A partir de dados biográficos dos cantores e das bandas de rock dos anos 80, Arthur Dapieve (2000) publicou, em 1995, um livro sobre o rock brasileiro da década de 1980, o qual já se encontra na terceira edição, dado que revela o interesse do público em geral pelo tema. A obra é uma boa fonte para o conhecimento de dados biográficos dos roqueiros oitentistas, demonstrando o início das carreiras dos músicos, o circuito alternativo percorrido pelas bandas, mas, como faz parte do ofício do jornalista, restringe-se ao campo biográfico e não tem a mínima preocupação com questões da história social, assim como passa ao largo da relação entre música e política.

Ricardo Alexandre publicou um interessante livro resultante de sua pesquisa sobre o rock nacional oitentista. Assim, descreve a trajetória do movimento roqueiro tendo como pano de fundo o cenário sócio-econômico dos anos 80 e percorre mais caminhos, dando margem ao movimento *Hip-hop* e o rock *Metal*, embora sejam tratados de maneira restrita. Sobre o livro de Alexandre pode-se dizer o mesmo que observou Orlando de Barros (2001, p.14-5) em

relação aos trabalhos de José Ramos Tinhorão e Ari Vasconcelos, isto é, ainda que resultante de uma longa e extensa pesquisa de fontes, “quase sempre conta a história dos eventos a eles relativos, e dos que os fizeram; porém, não se questiona suficientemente por que essa sociedade tornou possível esse acervo, essa canção, por que o fez de tal maneira, com que mensagens e atendendo a qual fim”.

Com uma perspectiva diferente, porém análoga à encontrada no livro de Dapieve, Carlos Alves Junior (2003) publicou uma coletânea de entrevistas que – produzido conjuntamente com Roberto Maia – não se restringe apenas ao rock nacional dos anos 80, mas aborda os anos 90. Todo ocupado com depoimentos de roqueiros, a publicação pode ser resumida numa primeira análise pelas próprias palavras de Nasi, vocalista da banda paulista Ira! e autor do prefácio do livro: “*Rock Brasil* deixa grandes espaços para os comentários e declarações de quem fez e faz essa história todo o dia, os músicos”. Mas, em última análise, o livro deixa todo espaço para comentários, uma vez que traz, além de uma vasta e extensa parte fotográfica, entrevistas pontuais e sem nenhuma observação analítica dos autores.

Do ponto de vista teórico-metodológico esta dissertação foi desenvolvida com base em alguns pressupostos teóricos elaborados por Pierre Bourdieu e Roger Chartier, os quais propõem a análise dos produtos culturais como resultantes de um feixe de relações sociais integrados pelos produtores culturais. Perspectiva de análise que se opõe ao pensamento essencialistas/substancialistas, ou seja, daquele que crê que um produto cultural tem essência ou substância em si mesmo, própria de leituras que se prendem exclusivamente aos códigos internos dos produtos culturais. A teoria de prática de Bourdieu, centrada nos conceitos de campo e *habitus*¹⁰, permite fugir daquelas perspectivas de análise que preferem ou apenas validam as análises ideográficas. Para o sociólogo não há *habitus* pessoal idêntico a outro, mas proximidades, formas assemelhadas quando levadas em consideração as posições sociais dos agentes em campo específicos, o tempo e as trajetórias que esses levaram a ocupá-las, o que permite, portanto, falar em *habitus* coletivo. Somente assim se constituirá uma história social, que permite melhor entender e analisar os produtos culturais, longe de essencialismo, ideografias e determinismos sociais.

Em diálogo com o pensamento de Bourdieu, Roger Chartier (1990, p.19) propõe uma

¹⁰ “Bourdieu define campo como um espaço estruturado de posições onde as propriedades dependem de sua posição dentro desses espaços que podem ser analisados independentemente das características de seus ocupantes” (BUSETTO, 2006, P.114). Já *habitus* “devem ser entendidos como competências, atitudes, tendências e formas de perceber, pensar e sentir adquiridas e interiorizadas pelos indivíduos em virtude de suas condições objetivas de existência. É profundamente interiorizado e não implica consciência dos agentes para ser eficaz, sendo capaz de inventar outros meios de desempenhar as antigas funções diante de situações novas e, assim, ele permite aos agentes se orientarem em seu espaço social e adotarem práticas que estão de acordo com sua vinculação social” (BUSETTO, 2006, p.119).

sociologia histórica das práticas sociais e/ou uma história cultural do social que “tome por objeto a compreensão das formas e dos motivos – ou, por outras palavras, das representações do mundo social – que, à revelia dos atores sociais, traduzem as suas posições e interesses objetivamente confrontados e que, paralelamente, descrevem a sociedade tal como pensam que ela é, ou como gostariam que fosse”. O conceito de representação de Chartier nos auxiliou para decifrar e compreender quais nuances e supostas mensagens os músicos roqueiros pretendiam transmitir tanto nas canções como em suas entrevistas.

Ao trabalharmos com diferentes cantores, músicos e bandas, não projetamos a idéia de que eles formam um grupo homogêneo, nem que integram um movimento ou projeto articulado por propostas definidas, como a Bossa Nova e a Tropicália. Mas o roqueiro, como o músico em geral, é uma entidade abstrata que não existe; o que existe são músicos roqueiros diferentes segundo idade, sexo, capitais adquiridos, estilo e preferências musicais e na sua vinculação aos diferentes meios de difusão de sua música. No campo musical há certa dose de solidariedade, trocas de informações e trabalho em conjunto, mas é um meio que também apresenta conflitos, concorrências e disputas de egos inflados, além de regras e leis de funcionamento próprias, como, aliás, todo e qualquer outro campo. Desse modo a presente dissertação está pautada na perspectiva de que os produtos culturais – nesse caso as canções roqueiras – são muito mais homogêneos do que se acredita. As diferenças supostamente mais explícitas, como a elaboração de um disco ou canções específicas ocultam semelhanças entrelaçadas às restrições, imposições, pressões de produtores e gravadoras, os quais visam sempre a concorrência e a vendagem. As canções são produto de coletivos que as capas de discos constam e explicitam, como notadamente diretor artístico e de produção, produtor executivo, técnicos de gravação e de mixagem, compositores, músicos, letristas, mas não são somente produtos do coletivo de estúdios, gravadoras e o conjunto de músicos envolvidos na sua elaboração, pois são também do universo que os engloba. Os músicos roqueiros ouvem-se uns aos outros – uns mais, outros menos – e estão afinados com o as tendências do pop-rock internacional e de músicos roqueiros compatriotas, bem como estão interessados em saber quem produziu este ou aquele disco de tal banda, mais especificamente, devido ao acesso, aos produtores nacionais. Dados que conhecidos podem revelar que as canções são mais homogêneas que imaginamos ser.

Ao traçarmos uma história social e cultural dos músicos roqueiros dos anos 80, notadamente daqueles que se destacaram no gênero e tiveram maior repercussão na mídia, buscamos elementos empíricos que nos possibilitem, por meio de aproximações e de distanciamentos, a caracterização de particularidades e *habitus* semelhantes, mapeando os

esquemas de percepção e avaliação do mundo e de ação no mundo próprio de um conjunto de agentes sociais, cujas formações, experiências, costumes e posturas foram adquiridos em posições análogas em campos específicos.

Para a realização da pesquisa documental foram selecionados três jornais da grande imprensa nacional: *Folha de S. Paulo*, *O Estado de S. Paulo* e o *Jornal do Brasil*. Optamos por tais jornais, primeiramente, porque as bandas e cantores, independente do local e estado de origem, alojaram-se e freqüentavam – também na pré-carreira profissional –, assiduamente o eixo Rio-São Paulo, ou seja, os dois maiores centros urbanos do país. Outro fator importante é que nesses dois estados, principalmente o Rio de Janeiro, concentravam-se o maior número de gravadoras e agentes da indústria fonográfica, bem como é onde se situam as matrizes das maiores redes de televisão brasileira, isto é, as maiores vitrines para a projeção e escalada nacional. Consultamos, também, uma revista mensal de grande circulação nacional, a *Veja*, e outra especializada em música, a *Bizz*. Buscamos também materiais sonoros, fotográficos e entrevistas em *webpages* e *sites* oficiais de cantores e bandas de rock nacional dos anos 80 e outros ocupados com a difusão de material relacionado ao tema desta pesquisa.

A interpretação das letras e das músicas dos principais cantores e bandas abarca o repertório produzido entre 1982 e 1989. O marco cronológico inicial desta pesquisa de mestrado se deve ao fato do rock nacional oitentista ter iniciado, ainda que timidamente, seus acordes na indústria fonográfica entre 1982 e 1983, devido aos lançamentos de discos da Blitz, Barão Vermelho, Ritchie, Lulu Santos e Lobão. Já o marco final se deve a dois fatores, um de ordem musical e outro de natureza política. A partir do início dos anos 90 percebe-se o surgimento dos sinais mais evidentes de inflexões das temáticas tratadas pelas bandas e cantores do rock nacional, passando cada vez mais a oferecer canções pautadas por temas introspectivos, bem como houve pausas, “férias” prolongadas ou forçadas de algumas bandas e cantores e intrinsecamente uma queda de produção de álbuns. Do ponto de vista político deu-se a realização da primeira eleição direta para presidente da República após o fim do regime militar.

No processo de interpretação das canções foram levados em conta tanto os parâmetros lingüístico-poéticos quanto os musicais, uma vez que palavras e frases ditas ou declamadas produzem um certo tipo de significado e quando cantadas ganham aspectos e significados completamente diferentes, pois, conforme Napolitano (2002, p.81): “O diálogo-decodificação-apropriação dos ouvintes não se dá só pela letra ou só pela música, mas no encontro, tenso e harmônico a um só tempo, dos dois parâmetros básicos e de todos os elementos que formam a canção”.

Uma canção possui dois elementos básicos, ou seja, os parâmetros verbo-poéticos e os parâmetros musicais de criação, os quais aqui se encontram separados apenas para fins didáticos, dado que na produção estética de uma canção os parâmetros formam uma unidade. Para o processo de interpretação sobre os parâmetros poéticos (letra) foram considerados às seguintes balizas: 1) Mote: qual é o tema geral da canção? 2) Identificação do “eu poético” e seus possíveis interlocutores: “quem” fala e a “quem” se dirige a letra; 3) Desenvolvimento: o que é narrado; quais as linguagens poéticas utilizadas e predominantes; 4) Forma: tipos de rimas e formas poéticas; 5) Ocorrência de figuras e gêneros literários: metáforas, alegorias, paródias; 6) Ocorrência de intertextualidade literária: citação de outros textos literários e/ou discursos. O processo de interpretação dos parâmetros musicais de criação (música) foi fundamentada, principalmente, nos seguintes processos: 1) *Melodia*: quais os pontos de tensão/repouso melódico; 2) *Arranjo*: instrumentos predominantes, função dos instrumentos no “clima” geral da canção; 3) *Andamento*: rápido ou lento; 4) *Vocalização*: tipos e efeitos de interpretação vocal; 5) Ocorrência de intertextualidade musical (NAPOLITANO, 2002, p.98-9).

Para tanto, foi realizado um levantamento minucioso das canções contidas nos 85 LPs selecionados dos cantores e bandas do rock nacional dos anos 80, buscando identificar e selecionar as canções que contenham notadamente elementos de crítica política e social. A produção discográfica selecionada orientou-se em critérios que levam em consideração o repertório acessível das bandas. Após o mapeamento minucioso do repertório roqueiro, buscamos classificar e agrupar por temas as canções roqueiras que continham e expressavam críticas políticas e sociais. Essas foram transcritas e acompanhadas de análise histórica centrada na estrutura e dinâmica envolvidas na produção do discurso político dos roqueiros e que o tornaram possível naquele momento.

Buscamos estender e fundamentar a interpretação das canções (letra e música) às instâncias contextuais de criação, uma vez que o processo de criação não resulta num produto isolado. A letra, assim como a música, é fruto de uma subjetividade artística, e, logo, todo compositor dialoga com uma ou mais tradições estéticas, possui sua formação cultural específica, apresenta singularidades psicológicas e biográficas, dialoga e emerge do meio social em que viveu e vive (NAPOLITANO, 2002, p.100). Tais elementos foram buscados na bibliografia ocupada com o rock nacional, uma vez que apresentam pistas e informações nesta direção por meio de depoimentos e entrevistas.

A historiografia sobre a concepção musical é muito marcada pelo paradigma tradicional de trabalhar freqüentemente as propriedades internas da canção, ou seja, ela é

normalmente associada ao tempo linear, onde artistas, músicas e estilos surgem de forma mecânica e sucintamente ordenados, demonstrando em geral, o caráter conservador dos estudos históricos sobre a música no Brasil. Há uma historiografia, conforme José Geraldo Vinci de Moraes (2000, p.206), que tem privilegiado a biografia do autor, tendo em vista o artista como um gênio extraordinário, centralizando a análise apenas na obra, esquecendo-se das relações sociais que a tornaram possível, e mais, ao se ocupar com a análise sobre os estilos e gêneros artísticos quase sempre os tomam como resultado de uma evolução natural e progressiva.

Assim, ao desenvolvermos uma história social dos músicos roqueiros com suas particularidades e proximidades tanto a respeito dos capitais adquiridos quanto ao *habitus*, bem como uma análise da inserção, desenvoltura e postura dos músicos roqueiros frente ao campo midiático não pretendemos analisar a música pela música, a obra pela obra, mas refletir e analisar o processo de criação e divulgação como um leque de relações sociais.

Com base nessas considerações dividimos o texto de nossa dissertação em três capítulos. No primeiro capítulo, o objetivo é remontar uma breve história social dos roqueiros dos anos 80. Para tanto, foram selecionadas 15 bandas e 4 cantores. O intento do capítulo é buscar elementos que nos possibilitem compreender como foi o processo de formação sócio-cultural-econômico dos roqueiros antes de suas canções ressoarem nos grandes palcos e na mídia. Para esboçarmos tais objetivos, partimos de perguntas chaves para recompor a trajetória dos músicos e agentes envolvidos com o rock nacional, isto é: Quem são? Como se prepararam? O que fizeram? E por onde trilharam e freqüentaram?

Por sua vez, no segundo capítulo trataremos da relação música e mídia (indústria fonográfica, jornais, revistas, TVs, rádios) procurando elucidar, primeiramente, como foi o processo de inserção dos músicos no campo musical profissional, ressaltando quais os jogos de forças e os capitais sociais envolvidos nesse processo. Destacando a Rádio Fluminense que teve um papel importante, uma vez que, captou as músicas de vários roqueiros antes de ressoarem na indústria musical. Outro ponto importante que se desenrolava no início na década foi a utilização por parte das gravadoras do uso dos compactos ou *singles* para a experimentação e aceitação por parte do público das bandas e cantores, ou seja, o compacto com duas canções era lançada no mercado e, dependendo das vendas, do consumo dos compactos os músicos passariam para a gravação de um álbum. Prendemos nosso foco também sobre o Rock in Rio que segundo a crítica e a memória dos músicos, foi um dos divisores de água, uma vez que houve após o evento uma ascensão e maior profissionalização do rock brasileiro oitentista.

Dessa forma, analisaremos quais foram os principais meios de comunicação que abriram suas páginas e ondas eletromagnéticas para o denominado rock nacional dos anos 80, e se beneficiaram dessa música, como, notadamente, a segmentação das revistas, cujo exemplo lapidar foi a criação da especializada *Bizz*. Buscamos remontar quais e como aparecem os músicos na mídia impressa, bem como a relação que há nesse processo, destacando como foi alcunhado o rock inicialmente e como foi visto e discutido por críticos, jornalistas e intelectuais.

Finalmente, o terceiro capítulo analisará as canções do rock oitentista que proporcionaram um conjunto de críticas com relação à sociedade e à política brasileiras durante a fase final do regime militar e a transição democrática, bem como críticas dirigidas ao mundo capitalista. Vale ressaltar que destacando preferencialmente as canções que contém ou adquiriram ressonância política-social não significa que não havia outras temáticas e, também, que toda canção seja mera e irrevogavelmente de caráter político. Pelo contrário, como há canções nessa ótica, há – e não são poucas –, outras letras e músicas que tratam sobre amor, sexo, religião, gênero e ou são mesmo para puro entretenimento e para diversão.

Dessa maneira, nosso objetivo é compreender e analisar as canções do denominado rock nacional dos anos 80 dentro do processo de redemocratização política, onde mapeamos e buscamos compreender quais as principais temáticas foram tratadas pelos músicos roqueiros e de que forma, enfim, quais as representações aqueles músicos apresentariam para os jovens sobre a situação política e social brasileira.

CAPÍTULO 1

UMA BREVE HISTÓRIA SOCIAL DOS ROQUEIROS BRASILEIROS DOS ANOS 80

Os filhos da ditadura

“Somos os filhos da revolução
Somos burgueses sem religião
Nós somos o futuro da nação
Geração Coca-Cola”¹¹.

Em meados dos anos 50, no Brasil, ao mesmo tempo em que ressoava as primeiras notas de um novo estilo de tocar samba, que logo se cristalizaria como Bossa Nova, o *rock and roll* semeava seus primeiros acordes com o lançamento, em 1955, do filme americano *The black board jungle*, de Richard Brooks e cuja trilha sonora continha o dançante “Rock Around the Clock” do conjunto Bill Halley and His Comets. Batizado no Brasil de “Sementes da Violência”, o filme de Brooks sob estrondoso sucesso permitiu que sua música tema ganhasse uma inusitada versão brasileira na voz de Nora Ney. Bossa Nova e rock foram permeados nos anos 60 pelo crescimento das demandas por reformas de base, num processo político instável e inseguro, o qual culminaria com o Golpe de 1964 e o regime militar autoritário. No pós-64, a música popular brasileira ganha nova dimensão, surgindo, então, uma nova preocupação e concepção de criação musical: o engajamento político e a música de protesto, tendo como marco inicial o show Opinião.

A esquerda pré-64 teve como uma das preocupações a redescoberta da cultura brasileira, principalmente a criação de uma identidade nacional. Anos que marcam a criação do Centro Popular de Cultura. O CPC da União Nacional dos Estudantes (UNE) objetivava promover, além de discussões políticas, a produção e divulgação da cultura brasileira nacionalmente. Dentro do contexto político e cultural do período, integrantes de uma segunda geração da Bossa Nova – como Edu Lobo, Geraldo Vandré e Chico Buarque de Holanda –, lançam, por meio de festivais de música, uma perspectiva musical que pouco continha do estilo bossanovista de tocar samba, era o engajamento político e a música de protesto (TINHORÃO, 1998, 316). Em meio a esse turbilhão de produção cultural engajada, o rock, principalmente as canções da banda inglesa The Beatles, não teria suas notas e melodias incorporadas apenas pelo movimento da Jovem Guarda, o qual ficara, também, conhecido como iê-iê-iê, sinônimo de rock nessa época devido, sobretudo, à música “She loves you” que continha a vocalização “yeah, yeah, yeah”, gravada pela banda inglesa em 1963, pois logo depois, aquela experiência musical inglesa seria apropriada, via guitarras elétricas e timbres eletrônicos, por um novo movimento musical originário de jovens baianos: o Tropicalismo.

¹¹ RUSSO, Renato. Geração Coca-Cola. Intérprete: Legião Urbana. In: LEGIÃO URBANA. Rio de Janeiro: Emi-Odeon Brasil, p1984. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 6.

A Jovem Guarda era bastante questionada, sobremaneira pela esquerda brasileira e pelos artistas engajados, tanto pela sua qualidade musical quanto pela sua suposta alienação em relação ao autoritarismo vigente. Mas tal crítica não se restringia apenas ao iê-iê-iê brasileiro, pois era, também, estendida ao Tropicalismo, que mesmo com a incorporação tímida do uso de efeitos e de instrumentos elétricos do *rock and roll*, fugia à forma original da MPB, caracterizada pela fidelidade ao violão e aos instrumentos de percussão atrelados ao samba e outros gêneros musicais tidos como autenticamente originais (NAPOLITANO, 2001, p.96-7).

Com o Festival de Música Popular Brasileira de 1968, organizado pela TV Record, tanto os tropicalistas quanto os músicos engajados acirraram os termos de suas críticas ao horizonte nacional-popular. E nessa fase houve um certo aprimoramento dos músicos em um dado gênero. Chico Buarque firmava-se como compositor de samba, Edu Lobo e Geraldo Vandré buscavam novos procedimentos poéticos de expressão, e os tropicalistas produziam uma fusão musical entre o iê-iê-iê, a música de protesto, a música “brega” e a Bossa Nova. Apesar de distintos, mas análogos, os estilos de criação não se fragmentaram, consolidando, assim, a tão almejada MPB, Música Popular Brasileira. Mas, essa não foi tão purista e xenófoba como os críticos nacionalistas almejavam. A MPB foi resultado, então, de um estado de hibridismo às avessas. De um lado, porque consolidou o termo, e de outro, porque tomaria forma justamente num período em que se fragmentava e havia várias experimentações e fusões musicais, portanto, resultante da pluralidade de diferentes estilos e gêneros. A MPB caminhou durante os anos ditatoriais como sinônimo de resistência ao regime, e tal tendência foi absorvida pela nova fração de consumidores: a juventude de classe média (NAPOLITANO, 2001, p.291).

Diferentemente dos anos 60, na década de 80, o campo político foi marcado pelo processo de redemocratização que teve início, principalmente, com a anistia e a reforma partidária em 1979. Na esfera política, além da reorganização e criação de novos partidos, retorno de lideranças políticas e a pluralidade partidária, houve uma segmentação nas ações políticas, sobretudo com o crescimento de novos movimentos sociais (SILVA, 2003). Dentro desse processo, ficava cada vez mais evidente o imperativo de repensar parâmetros da esquerda política, baseada, sobremaneira, no modelo bolchevique do Partido Comunista Brasileiro (PCB) (RIDENTI, 2003).

Na gestão presidencial-militar de João Figueiredo, os rumos e o planejamento econômico estavam sob a responsabilidade de Delfim Neto, que elaborou o III Plano Nacional de Desenvolvimento. O plano consistia controlar a inflação e fazer a economia crescer por

meio da expansão agrícola, o aumento das exportações e aumento das divisas. Entretanto, o cenário econômico internacional passava por uma recessão, provocando a queda das exportações brasileiras e o aumento de preços dos importados necessários à produção da indústria nacional. Para se ter uma idéia, a venda das indústrias automobilísticas nacional caiu 23% em 1981. A Mercedes Bens chegou a demitir cerca de 5 mil funcionários. Sob o governo de Figueiredo, foram notória a presença de conflitos e protestos de trabalhadores em greve na zona rural e especialmente na zona urbana. No ABC paulista, a greve dos trabalhadores, liderada especialmente pelo metalúrgico Luiz Inácio da Silva, o Lula, acabou tendo apoio de parte da população e de instituições, como a Igreja e a Ordem dos Advogados do Brasil (OAB). Com o aumento das greves, o retorno de lideranças políticas pelos ventos da abertura, em 1979, e com as movimentações sociais, crescia também um forte esquema de repressão gerando prisões de sindicalistas e atentados praticados por militares e grupos paramilitares como o Comando de Caça aos Comunistas (CCC), a Aliança Anticomunista Brasileira (AACB) e a Falange Pátria Nova (FPN). Um caso notório e marcante se realizou nas comemorações do dia do trabalhador, em 1981, quando duas bombas explodiram acidentalmente, dentro de um carro, antes do previsto matando um sargento e ferindo um capitão, ambos funcionários do DOI-CODI (Departamento de Operações Internas – Centro de Operações de Defesa Interna) do I Exército (RODRIGUES, 1999, p. 14-5 e 40).

Em 1983, no Brasil, ecoaria no cenário político uma campanha que se denominaria Diretas Já. O Partido dos Trabalhadores, o PT, puxaria o carro abre-alas da campanha para eleições diretas para presidente da República. E, em novembro daquele ano, o partido, mais o PMDB, PDT, CUT, Conclat e outras organizações realizaram na cidade de São Paulo a primeira manifestação conjunta. Entretanto a repercussão não ressoaria por todos os cantos e ecos do país, obtendo, assim, repercussão limitada. Em 1984, na mesma cidade de São Paulo, o governador Franco Montoro organizou um comitê reunindo sindicatos e partidos de oposição com o objetivo de promover um comício em 27 de janeiro, na Praça da Sé conseguindo alcançar grande visibilidade e repercussão. No Rio de Janeiro foi organizado, em 10 de junho de 1984, na Candelária, um comício a favor das Diretas Já que atrairia também milhares de pessoas.

Em janeiro de 1985, quando os olhares se fixavam no Congresso Nacional, em razão da possibilidade do país voltar a ter, após vinte e um anos de vigência do regime militar-autoritário, um civil eleito à Presidência da República e, mais ainda, retomar o caminho da democracia, o Rock in Rio, evento musical que contava com a participação de bandas de rock estrangeiras e nacionais, bem como de alguns cantores da MPB e dos extintos Tropicalismo e

Jovem Guarda, se desenrolaria envolto num clima de festividade, engajamento político e civismo. Clima que atrairia, ainda mais, as curiosas câmeras e lentes da mídia. No dia 15 de janeiro, enquanto era comemorada a vitória dos 480 votos de Tancredo Neves contra os 180 de Paulo Maluf no Colégio Eleitoral, militantes do MR-8 distribuíam panfletos de apoio ao Rock in Rio, o qual receberia naquele dia mais de 60 mil pessoas. No dia que nascia com ares de felicidade, o Rock in Rio inesperadamente incluiria mais uma canção à trilha sonora da alvorada democrática. Canção ovacionada, sob o canto esperançoso do compositor carioca Cazuzza, então vocalista da banda Barão Vermelho, “Pro dia nascer feliz” refletia o entusiasmo político dos participantes do evento, bem como a perspectiva de um novo rumo na vida nacional. Sob intenso aplauso do público, Cazuzza mudaria o refrão e cantaria: “Pro Brasil nascer feliz”¹².

Cazuzza e seu ato representavam e anunciavam para todo o país que o rock e os roqueiros dos anos 80 também estavam antenados com o processo político brasileiro. De toda a turma do rock dos anos 80, trataremos de 15 bandas e 4 cantores, como já apontamos na Introdução. São as seguintes bandas, com seus respectivos cantores e instrumentistas: **Barão Vermelho**: Cazuzza (vocal), Roberto Frejat (guitarra), Dé (contrabaixo), Maurício Barros (teclados) e Guto (bateria); **Biquíni Cavado**: Bruno Gouveia (vocal), Miguel Flores (teclados), Birita (bateria), Coelho (guitarra) e Sheik (contrabaixo); **Blitz**: Evandro Mesquita (vocal e guitarra), Ricardo Barreto (guitarra), Antonio Pedro Fortuna (contrabaixo), Willian Forghieri (teclados), Márcia Bulcão (vocaís), Fernanda Abreu (vocaís) e Juba (bateria); **Camisa de Vênus**: Marcelo Nova (vocal), Karl Hummel (guitarra), Gustavo Mullen (guitarra), Robério Santana (contrabaixo) e Aldo Machado (bateria); **Capital Inicial**: Dinho Ouro Preto (vocal), Fê Lemos (bateria), Flávio Lemos (contrabaixo) e Loro Jones (guitarra); **Engenheiros do Hawaii**: Humberto Gessinger (vocal e guitarra), Carlos Maltz (bateria) e Pitz (contrabaixo)¹³; **Ira!**: Nasi (vocal) Edgard Scandurra (guitarra), André Jung (bateria) e Gaspa (contrabaixo); **Kid Abelha**: Paula Toller (vocal), Leoni (contrabaixo), Bruno Fortunato (guitarra) e George Israel (saxofone); **Legião Urbana**: Renato Russo (vocal), Dado Villa-Lobos (guitarra), Marcelo Bonfá (bateria) e Renato Rocha (contrabaixo); **Nenhum de Nós**: Thedy Corrêa (vocal e contrabaixo), Carlos Stein (guitarra) e Sady Hömrich (bateria); **Os Paralamas do Sucesso**: Herbert Vianna (vocal e guitarra), Bi Ribeiro (contrabaixo) e João Barone (bateria); **Plebe Rude**: Philippe Seabra (vocal e guitarra), André Mueller (contrabaixo), Gutje (bateria) e Jander Bilaphra (vulgo, Ameba) (guitarra e vocais); **RPM**:

¹² *Folha de S. Paulo*, 17/01/1985.

¹³ A partir do segundo disco, Pitz deixa a banda e Augusto Licks passa a integrar a banda.

Paulo Ricardo (vocal e contrabaixo), Fernando Deluqui (guitarra), P.A. (bateria) e Luiz Schiavon (teclados); **Titãs**: Arnaldo Antunes (vocal), Paulo Miklos (sax e vocal), Marcelo Fromer (guitarra), Sérgio Britto (teclados e vocal), Tony Bellotto (guitarra), Nando Reis (contrabaixo e vocal), Charles Gavin (bateria), Branco Mello (vocal); **Ultraje a Rigor**: Roger Moreira (vocal e guitarra), Leôspa (bateria), Maurício (contrabaixo) e Carlinhos (guitarra). E os **cantores**: Ritchie, Lulu Santos, Lobão e Cazuzza (este seguiu carreira solo a partir de 1985).

O rock desde o seu início e universalmente sempre esteve ligado à juventude urbana, quer no caso dos músicos roqueiros, quer do seu público. Não foi, portanto, o rock nacional dos anos 80 a exceção. A idade média dos músicos das 15 bandas e 4 cantores abordados por esta pesquisa – totalizando 70 músicos entre instrumentistas e cantores – situa-se entre 23 e 24 anos quando do lançamento de seus primeiros discos. As exceções ficam por conta dos músicos da banda baiana Camisa de Vênus (Marcelo Nova, Gustavo Mullen, Robério Santana), de alguns integrantes da Blitz (Evandro Mesquita, Ricardo Barreto, Antonio Pedro Fortuna e Juba), do músico do Ultraje a Rigor (Leôspa) e os cantores Ritchie e Lulu Santos. Todos esses apresentavam idades na faixa dos trinta anos à época do lançamento de seus respectivos primeiros álbuns. Embora no rock brasileiro da época se encontrasse exceções em relação à idade dos músicos, vale ressaltar que os cantores Ritchie e Lulu Santos não iniciaram seus primeiros acordes roqueiros nos anos 80. Ambos participavam, na década de 1970, de uma banda roqueira denominada Vímana¹⁴. Lulu Santos inclusive tentou iniciar uma carreira discográfica pela gravadora Polydor¹⁵, porém sem obter sucesso. Outro músico que apresentava idade acima de média é o baixista Antonio Pedro Fortuna que já havia tocado com Os Mutantes.

Embora o rock também tivesse raízes da cultura negra, posto que é fruto da “miscigenação” da música americana, ou seja, do *rhythm & blues* dos guetos negros das grandes cidades, mais o *country*, a música rural do “branco pobre” e o *western* do Oeste, o que se observa do ponto de vista étnico é que a maioria dos músicos que figurava, e figura, no *mainstream* do rock internacional é branca. Característica étnica que se repete entre os músicos do rock brasileiro dos anos 80, pois, dentre o universo de bandas e cantores abordados nesta dissertação, apenas um músico roqueiro é negro: Renato Rocha, baixista da Legião Urbana. Fora desse universo tratado nesta dissertação, há mais um afro-descendente

¹⁴ Em meados dos anos 1970 os dois músicos mais Lobão e o baixista Fernando Gama, montaram uma banda de rock progressivo, o Vímana, que contou com o apoio de Luiz Paulo Simas, que conseguiu um contrato com a Som Livre, gravadora das organizações Globo, mas o álbum ficou engavetado e a banda se diluiu em fins da década de 1970.

¹⁵ Em 1978, as empresas Polydor e Phonogram se fundiram, resultando na PolyGram (TOSTA, 2000, p.43). A Polydor, portanto, era um selo da PolyGram.

que conseguiu seguir carreira no período, trata-se do vocalista e guitarrista Clemente, da banda punk-rock Inocentes. É interessante notar como demonstra Muggiatti (1981, p.30-1) que as duas grandes explosões da música jovem – o *rock and roll* em meados dos anos 1950 e seu derivado o rock da década de 1960 – têm também raízes negras, e é a classe média branca que assumirá a cultura negra como forma de questionamento da cultura americana. Uma das grandes contribuições da cultura afro-descendente para a música popular americana, o jazz, praticado desde fins do século XIX em Nova Orleans, só se tornaria conhecida no país e na Europa a partir dos anos de 1920 por meio de uma orquestra de brancos: a Original Dixieland Jazz Band (ODJB). Imitação dos músicos jazzistas negros, a banda era aceita nos grandes salões e teatros porque não havia nenhum negro adentrando o espaço “branco”. Mas não somente o jazz seria fantasiado e empacotado pelos brancos e vendido ao público branco. Como ressalta Muggiatti (1981, p.36), a cópia musical se institucionalizaria em meados da década de 1950, ressurgindo as *covers* (coberturas), ou seja, cópias exatas de canções já gravadas, e na maioria dos casos eram cópias que cantores brancos faziam de canções negras: “Bill Haley, cabelos louros caindo em chuca-chuca na testa, se torna uma das maiores estrelas do rock ‘n’ roll quando grava com os seus Comets uma “cover” de *Shake, Rattle and Roll* (anteriormente gravada pelo negro Joe Turner), que será um dos discos mais vendidos em 1954”. O *rock and roll* passa a ser comercializado e difundido quando cantores e músicos brancos (re)gravam canções e se projetam no mercado fonográfico americano. O guitarrista Jimi Hendrix, que viria a conquistar a carreira na década de 1960 e início da década de 1970, foi um dos poucos a quebrar com esses dados dramáticos e conseguir vencer num universo musical dominado por músicos brancos.

No caso brasileiro a situação não se difere – embora não tenhamos um guitarrista como Jimi Hendrix –, a maioria dos músicos negros se encontra em outros gêneros musicais, como o samba. Supomos que tal dado deva-se sobretudo ao aspecto econômico e social em que se encontra grande parcela dos negros, isto é, de séculos de exploração e de marginalidade social e econômica. Assim, o acesso às guitarras, aos contrabaixos – que exigem também amplificadores, uma vez que são instrumentos denominados “elétricos” – e a bateria são mais restritos e mais caros. Numa roda de samba, especificamente, os instrumentos não precisam necessariamente estar plugados, eletrificados, além de muitos músicos fabricarem seus instrumentos, como o pandeiro. E há também a possibilidade de improvisação principalmente na percussão como as batidas de palmas, a marcação do ritmo em uma caixa de fósforos. Um outro aspecto é que a cultura africana sempre esteve muito ligada à batucada e ao batuque e, no caso do samba, os instrumentos de percussão são

variados e, também, a aprendizagem de alguns deles é, ou era – como a cuíca –, passados de pai para filho. Outro fator que também pode ser cogitado é que no samba – que esteve muito ligado às comunidades e a periferia das grandes cidades – a musicalidade transcende a relação entre músico e ouvinte, permitindo por ora a participação das pessoas que se encontram numa roda de samba, por exemplo, batucando nas mesas do bar e/ou em outros objetos que possibilitam acompanhar a batida da música.

O rock universalmente desde seus primeiros acordes apresenta uma terceira peculiaridade: é constituído maiormente por músicos do sexo masculino. Segundo Muggiati (1981, p.73), no universo do “*Superstar System*” da música, 99% do rock é feito por músicos e cantores homens, salvo as exceções como Janis Joplin, Carole King e Melanie. No caso brasileiro a situação não foi diferente. Há notadamente Celly Campello que manteve carreira em fins dos anos 50 e início de 1960, Wanderléia, Silvinha, Vanusa, Martinha e outras oriundas da denominada Jovem Guarda; Rita Lee que foi vocalista de Os Mutantes e posteriormente seguiu carreira solo. Mas em relação ao conjunto de bandas do rock nacional dos anos 80 abordados por esta dissertação, apenas três mulheres figuraram no universo masculino: Fernanda Abreu, Márcia Bulcão, ambas vocais da Blitz, e Paula Toller, vocalista do Kid Abelha. Porém, no catálogo de bandas do rock brasileiro oitocentista constam algumas mulheres que inclusive foram instrumentistas. Ademais, havia bandas que continham ou frisavam a participação apenas de mulheres, como a Sempre Livre, Garotas do Centro – que chegou a contar com oito integrantes femininas no início da banda, mas posteriormente a baterista foi substituída por um homem –, e a Mercenárias, embora essa contasse em seu início com a participação do baterista Edgard Scandurra, o qual integrava a banda paulistana Ira!, entretanto, como guitarrista. A dificuldade de se encontrar bateristas mulheres na época foi mote para as reclamações de roqueiras das bandas citadas acima, como podemos averiguar na reportagem de Junia Nogueira de Sá:

Elas [Mercenárias] são Ana Maria (guitarra), Sandra (baixo), Rosália (vocal) e, acreditem, Edgard na bateria. Não, não se trata de uma estranha moça que usa sapatos 44. (...) O mais complicado nesses grupos, todas concordam, é exatamente encontrar uma baterista. Será que as garotas que sonham com o estrelato consideram, machistamente, que bateria é coisa de homem? Que coisa mais antiga...¹⁶

Não foi o intuito e nem o objetivo desta dissertação tentar solucionar a questão levantada pela repórter de Sá que interroga se a falta de bateristas mulheres tem relações com o “machismo”, conceito que podemos associar tanto ao núcleo masculino, que possivelmente

¹⁶ *Folha de S. Paulo*, 08/06/1984.

discriminavam as meninas que iniciavam a aprendizagem de bateria quanto ao núcleo feminino, que supostamente associavam o instrumento exclusivamente ao universo masculino. Embora não foram encontrados trabalhos – focados nessa temática – dentre os que se ocupam dos estudos das relações de gênero, ao nos debruçarmos minuciosamente, verbete por verbete, dentre os mais de 2.500 roqueiros citados no livro *ABZ do rock brasileiro* (1987)¹⁷, de autoria do poeta e músico Marcelo Dolabela, apimentaremos mais a lacuna exposta pela jornalista de Sá, ou seja, pouquíssimas – raras – bateristas são mulheres no “dicionário” do rock brasileiro que abrange músicos desde os anos 1950 a 1980, inclusive as que constam ficaram restritas ao universo underground e mais nunca chegaram a gravar um disco.

Ao comentar sobre o rock internacional, sobretudo o inglês e americano, Muggiati (1981, p.74-5) aponta que foram a nova consciência e os movimentos feministas que denunciaram a segregação das mulheres dentro do rock. A partir dos anos de 1970 percebe-se a ascensão da mulher no gênero. E ainda ressalta que uma das tendências da década é a presença da voz feminina, como Carole King que ficou por vários meses em primeiro lugar com seu álbum *Tapestry* e Grace Slick que liderava os vocais do Jefferson Airplane, além de começar a cair o tabu de que as mulheres só deviam tocar instrumentos denominados “femininos”, como piano, harpa etc. Talvez o tabu sobre os instrumentos de corda como a guitarra e o contrabaixo tenham sido colocados à prova, apesar de permanecerem alguns resquícios em relação à bateria principalmente no caso brasileiro até o contexto dos anos 1980. Entretanto, é interessante notar que se o rock não atrairia muitas mulheres em seu cerne e a bateria não era o instrumento preferido pelas roqueiras brasileiras, por outro lado, a presença feminina no circuito não passou despercebido aos olhares dos organizadores de dois espaços alternativos para o rock da época, que criaram locais exclusivos para apresentações de bandas e cantoras roqueiras. O Lira Paulistana¹⁸ dedicou uma tarde ao projeto “Jogo de Damas” e o Circo Voador abriu o espaço “Noites das roqueiras”. Os jornais também não perderam a oportunidade de notificar, como a *Folha de S. Paulo* que destinou a manchete do caderno *Ilustrada* e apresentou a seguinte nota na capa do jornal: “As roqueiras fazem o show”¹⁹.

¹⁷ Podemos classificar o livro como um dicionário do rock brasileiro, onde se encontra nomes e discografia de cantores, cantoras e bandas de rock e, também, supostos roqueiros que o autor classifica como tal, como Caetano Veloso, Gal Costa, Gilberto Gil, Itamar Assumpção.

¹⁸ O Teatro Lira Paulistana bem como o Circo Voador são tratados posteriormente nesta dissertação.

¹⁹ *Folha de S. Paulo*, 08/06 e 20/09/1984. *Jornal do Brasil*, 31/03/1983 - Na “Noites das roqueiras” apresentaram-se Neuzinha Brizola – filha do então governador na época Leonel Brizola -, Malu Viana e Maria Tiago, todas acompanhadas das respectivas bandas cujos integrantes eram homens.

Do ponto de vista social, é possível dizer que os integrantes das bandas e cantores roqueiros dos anos 80 abordados nesta dissertação se dividiam em dois segmentos sociais; um, majoritário, composto por filhos de famílias de classe média alta e urbana, geralmente ligadas a setores administrativos oficiais ou da iniciativa privada, e outro, menor, integrado por filhos de núcleos familiares de classe média baixa e urbana, ligado a setores de prestação de serviços e cargos subalternos no funcionalismo público. No primeiro segmento havia filhos de: militares, como Loro Jones (Capital Inicial), Paulo Ricardo (RPM), Lulu Santos, e o Paralamas Herbert Vianna – cujo pai, Hermano Paes Vianna, fora responsável pelos vôos da Presidência no governo de Ernesto Geisel –, além do inglês Ritchie, filho de militar de alta patente do exército britânico; diplomatas, como o legionário Dado Villa-Lobos, inclusive nascido em Bruxelas devido a função do pai, Dinho Ouro Preto (Capital Inicial), e, o Paralamas Bi Ribeiro, cujo pai, Jorge Ribeiro, fora chefe do cerimonial da Presidência durante o governo de Geisel; professores universitários, como os irmãos Fê e Flávio Lemos (ambos do Capital Inicial) cujo pai era docente da UnB, André Mueller (Plebe Rude), e os Titãs Arnaldo Antunes e Tony Bellotto, este filho dos professores de história Heloisa Liberalli Bellotto e Manuel Lello Bellotto, docentes, respectivamente da PUC e da UNESP/Assis; funcionários públicos de alto escalão como o legionário Renato Russo; e empresários do setor artístico-cultural, como Cazusa, filho de João Araújo, diretor da gravadora global Som Livre, e o titã Branco Mello, cuja mãe era a agitadora cultural Lu Brandão; políticos, como Roberto Frejat (Barão Vermelho), filho de José Frejat deputado federal pelo PDT à época e o titã Sérgio Britto, filho de Almino Afonso, então antigo líder do PTB e ministro do trabalho do governo de João Goulart, cassado e exilado após o Golpe de 64.

A presença de filhos de políticos no universo do rock nacional foi inclusive capa do caderno *Ilustrada*, da *Folha de S. Paulo*. Além de Roberto Frejat e Sérgio Britto, a matéria jornalística destacava os roqueiros Supla, filho de Eduardo Suplicy, candidato do PT à época à Prefeitura de São Paulo e Neuzinha Brizola, filha do então governador do Rio de Janeiro Leonel Brizola. Mas a profissão-roqueiro será que causou preocupação de reverberações políticas negativas aos pais, principalmente aos nacionalistas?

Certa vez, o deputado [José Frejat], antes de uma entrevista que daria à revista “Veja”, consultou, preocupado, o filho: “E se eles, sabendo que eu sou nacionalista, me perguntarem sobre o rock e sobre o fato de ter um filho roqueiro?” Roberto ensinou: “O rock é uma música universal, no mundo atual; com o desempenho dos meios tecnológicos, não dá mais para manter a rigidez das fronteiras nacionais”. A explicação pegou. José Frejat chega a comparar esta universalidade à da “música clássica”. E sublinha: “O rock do Barão Vermelho é um rock já nacionalizado”. Em outras palavras, a frase é repetida por Eduardo Suplicy e Almino Afonso – que ressaltam o fato do novo rock “ser cantado em português” e ter “um ritmo ligado à

música brasileira”. “Antigamente, o máximo que tínhamos eram cópias e versões, como as que eram cantadas por Cely Campelo (*sic*)”, diz Eduardo, que já foi fã de Bob Dylan, Joan Baer e Nat King Cole. “A música deles alcança várias gerações”, acrescenta Almino Afonso²⁰.

A explicação apresentada pelos entrevistados lhes servia para fugir a uma suposta cilada nacionalista, e, de certa maneira, revela suas adesões às argumentações próprias dos roqueiros dos anos 80.

O capital social²¹ das famílias dos roqueiros muito provavelmente contribuía para que a rebeldia deles, muito antes de alcançarem a posição de ídolos do rock brasileiro, fossem toleradas ou, quando fosse o caso, limitadamente punidos pelas autoridades. Para se ter clareza dessa afirmativa basta recorrer à memória, respectivamente, dos músicos Loro Jones e Fê Lemos (Capital Inicial) sobre uma festa organizada por um grupo de amigos em um sítio em Sobradinho, cidade-satélite de Brasília. Denominada Rockonha, a festa foi invadida pela polícia:

A primeira Rockonha foi legal, mas a segunda foi aquela roubada. Antes da festa a polícia já estava pronta para invadi-la. [...] De repente, tinha guarda gritando: ‘Mão na cabeça’, e foi aquele negócio de liberar as coisas ali mesmo no chão. Foi todo mundo de ônibus para o batalhão de choque de Sobradinho. No caminho ainda tinha gente dispensando coisa pela janela. Chegando lá, ficou todo mundo em fileira no pátio do batalhão e os menores foram para um auditório. Eu saí porque sou filho de militar.

A organização da polícia foi tanta que até os carros que ficaram na festa tinham como chegar aos seus donos. [...] Os menores foram separados em um ônibus e foram para um ginásio. Depois houve uma triagem, separando os filhos de militar, diplomata, político e de funcionário público²².

A certa tolerância ou a limitada punição pela ordem vigente da época em relação aos jovens filhos de diplomatas, militares e políticos, podem ser constatadas também pelos dizeres de Herbert Vianna, que além de citar “as festas”, que podemos também associar de certa maneira à Rockonha, descreve outra situação: “Todo mundo é filho de alguém, todo mundo tem um pezinho no Poder, a garotada vai crescendo, aos 15 anos pega de carro (*sic*), vai preso, o pai vai lá e solta. [...] Tem festas lá que são interrompidas pela polícia que leva ônibus para carregar a garotada para o distrito, tudo filho de militar, diplomata, político, não dá em nada e tudo se repete”²³.

²⁰ *Folha de S. Paulo*, 1985.

²¹ Capital de forma geral é definido por Bourdieu como “conteúdo do poder numa dada relação de forças; é o que permite ao agente, individual ou coletivo, movimentar-se no campo e participar das disputas geradas neste espaço social específico” (BUSETTO, 2006, p. 115-6).

²² *Apud*: MARCHETTI, Paulo. *Diário da Turma 1976-1986: a história do rock de Brasília*. São Paulo: Conrad Editora do Brasil, 2001, p. 49. Sobre a Rockonha e a atuação da polícia junto aos jovens participantes, também pode ser vista na entrevista de Renato Russo ao jornalista Jamari França. *Jornal do Brasil*, 23-07-83; e no depoimento de Dado Villa-Lobos, In *Bizz*, abril-1989.

²³ *Jornal do Brasil*, 14/06/1983.

Mas o rock universalmente nem sempre foi feito exclusivamente por filhos de classe média. Os ingleses das bandas The Beatles e Rolling Stones, especificamente, advêm de vínculos familiares do proletariado. No caso das bandas do rock brasileiro oitentista, aqui abordadas, o exemplo dos músicos britânicos encontra similaridade. Nem todos os roqueiros nasceram em berços esplêndidos, como é caso dos músicos Nasi e Edgard Scandurra, ambos do Ira!, que com os cachês dos primeiros shows ajudavam os pais. Havia ainda bandas nacionais que se projetaram nos anos 80 e cujos integrantes apresentam origem e situações sociais bem mais desfavorecidas, como as bandas Cólera, Inocentes, Garotos Podres, Ratos de Porão e o cantor Leo Jaime, por exemplo.

Boa parte dos músicos roqueiros tratados nesta dissertação teve a oportunidade de viajar ou morar no exterior. Alguns casos são frutos de conjunturas familiares. Sérgio Britto quando criança morou no Chile devido ao exílio de seu pai, tendo, conseqüentemente, parte de seu alfabetizado em castelhano. Havia os casos de filhos de diplomatas, como Dinho Ouro Preto, que morou em Genebra. Entretanto, viagens de estudo ou passeio também foram realizados. Cazuzza viajou a Paris pela primeira vez com dezessete anos, posteriormente decidiu morar em São Francisco, nos Estados Unidos, sendo sustentado pelo pai. Em 1979, decidiu estudar fotografia na Califórnia, de onde voltou sem o canudo e com a intenção de trabalhar como fotógrafo *freelance* para a gravadora RGE – a qual pertencia às Organizações Globo, também proprietária da gravadora Som Livre, onde seu pai era diretor. Tony Bellotto viajou para os Estados Unidos com quinze anos. No país do Tio Sam estiveram também Renato Russo, morando em Nova Iorque com seus pais entre os sete aos dez anos de idade, e os amigos e futuros integrantes do Ultraje a Rigor, Roger Moreira e Leôspa, que foram em 1979 para São Francisco. Mas o país que mais atraiu os jovens que se inscreveram no rol de ídolos do rock nacional da década de 1980 foi a terra dos famosos quatro garotos de Liverpool, a Inglaterra. Para a terra dos Beatles se dirigiram: Bruno Gouveia (Biquíni Cavado), em viagem de estudos por dois anos; os irmãos Lemos (ambos do Capital Inicial), acompanhando o pai durante seu estudo de pós-graduação em Biblioteconomia; André Mueller e Gutje (ambos da Plebe Rude) e Paulo Ricardo. Os futuros roqueiros dos anos 80 citados, entravam em contato com culturas diferentes, e principalmente com o pop-rock inglês e americano, sobretudo o *punk* e a *new wave*, o que lhes proporcionou ampliar desde cedo seus capitais culturais e musicais.

Uma grande parcela dos 70 músicos de rock dos anos 80 focalizados nesta dissertação adquiriu ferramentas e suportes para incrementar os seus futuros e respectivos capitais culturais em escolas da rede privada de ensino, sobremaneira no nível secundário, hoje

chamado ensino médio. A escola pública apresentava já os sinais da deterioração que se avolumaria entre os anos 1980 e 1990, tornando-se pouco atrativa para os filhos dos segmentos sociais que buscavam adquirir ou reforçar capital cultural pela via escolar. Não seria diferente para os jovens e adolescentes que trilhariam o caminho da carreira roqueira, ou como bem ilustra o depoimento do legionário Marcelo Bonfá: “Tinha gente de todos os lugares do Brasil. Todo mundo parecia alienígena, cada um vindo de um lugar diferente. No começo, os professores faltavam muito, e o ensino público já era ruim” (MARCHETTI, 2001, p.18). O legionário viria posteriormente a mudar do ensino estadual para a rede privada. E foi nessa fase escolar que muitos dos músicos de rock dos anos 80 firmaram amizades e travaram contatos que futuramente seriam válidos para o campo musical. Sady Hömrich e Carlos Stein (ambos do Nenhum de Nós) conheceram-se ainda nos tempos da primeira série escolar do colégio lasallista Nossa Senhora das Dores, perto do Theatro São Pedro, em Porto Alegre. No mesmo colégio, quatro anos mais tarde, conheceriam o futuro vocalista da banda, Tedy Corrêa. Maurício de Barros e Guto (ambos do Barão Vermelho) eram colegas no Colégio Imaculada Conceição, no Rio de Janeiro. Ainda na cidade maravilhosa, Herbert Vianna estudou no Colégio Militar e, anos mais tarde, freqüentaria o Colégio Bahiense juntamente com o amigo dos tempos de Brasília e também futuro Paralamas, Bi Ribeiro. Havia também o caso notável e paradigmático dos Titãs, pois dos oito futuros integrantes, seis freqüentaram as salas do Colégio Equipe em São Paulo²⁴. O primeiro a se matricular foi Sérgio Britto, em 1975, e depois vieram Arnaldo Antunes, Paulo Miklos, Branco Mello Marcelo Fromer – os dois últimos estudariam na mesma sala – e Nando Reis (MARMO, 2003, p.23).

Muitos dos roqueiros seguiram os próximos passos para a formação educacional e cultural, ou seja, iniciaram ou concluíram um curso superior. Paulo Ricardo formou-se em jornalismo pela ECA/USP, onde foi colega de Rui Mendes, Cao Hambúrguer e William Bonner. Renato Russo também se formou em jornalismo, obtendo o diploma na UnB. Marcelo Fromer e Branco Mello freqüentaram o curso de Letras da USP, mas abandonaram antes de completar o segundo ano. Na mesma Universidade, Nasi freqüentou o curso de História. Paulo Miklos iniciou, ao mesmo tempo, Filosofia na PUC e Psicologia, numa faculdade de Mogi Mirim, entretanto, após algumas aulas, abandonou ambos os cursos. Investiu posteriormente suas fichas no curso de música da ECA/USP, porém abandonou o

²⁴ O Colégio Equipe foi fundado em 1971 como curso pré-vestibular, tendo sua primeira sede num ex-colégio de freiras, na Rua Caio Prado, centro, sendo transferido algum tempo depois para a Bela Vista, São Paulo. Um ano depois da fundação, o Equipe passaria a ser escola também e, durante a década de 1970 e início dos anos de 1980 foi reduto para os filhos tanto dos intelectuais quanto da militância de esquerda paulistana. O colégio era conhecido por ser um espaço de resistência cultural contra a repressão militar e por ter, conseqüentemente, um centro acadêmico organizado e atuante.

curso no segundo ano. Na PUC/RS estudaram dois integrantes e colegas do Nenhum de Nós, Tedy Correa, Engenharia Civil, e Sady Hömrich, Engenharia Química. Na PUC carioca estudavam três futuros membros do Kid Abelha: Paula Toller, Comunicação Visual e Desenho Industrial, Leoni e Carlos Beni, cursavam Direito. Na UFRRJ estudavam dois futuros integrantes do Paralamas, Bi Ribeiro, aluno de Biologia, e João Barone, graduando em Zootecnia. Cazuza abandonou na primeira semana a faculdade de Comunicação. Seu companheiro de banda Roberto Frejat cursou apenas o primeiro ano de Geografia. O tecladista do Biquíni Cavado, Miguel Flores, abandonou a faculdade de Medicina para seguir carreira com a banda²⁵.

Mas o curso de graduação que mais atraiu os então futuros roqueiros dos anos 80 foi o de Arquitetura. Cursaram e concluíram aquele curso André Mueller, pela UnB, Leôspa, na Mackenzie, Carlos Stein, na UFRGS, onde viria a conhecer e participar, por pouco tempo e com mais três colegas de curso, da banda Engenheiros do Hawaii: Humberto Gessinger, Carlos Maltz e Pitz. Não concluíram o curso: Roger Moreira, com três anos de graduação no Mackenzie, Tony Bellotto, após estudar por dois anos em uma faculdade de Santos; Herbert Vianna, também abandonaria uma faculdade na cidade do Rio de Janeiro.

Mas não foi só de estudos que os músicos roqueiros se ocupavam e distribuíam o tempo antes de ingressar nos grandes palcos. Uma parcela adentrou no mercado de trabalho, alguns para se sustentar, outros para sentir os primeiros sabores de uma desejada independência econômica. O titã Charles Gavin, além de cursar Administração pela PUC/SP, trabalhou na empresa Panasonic, operando computadores. Na Bahia, dois futuros integrantes do Camisa de Vênus trabalhavam com comunicação social. Marcelo Nova trabalhava como DJ do programa *Rock Special* na FM Aratu, onde aproveitava o espaço para vincular na programação canções punk rock, e Robério Santana trabalhava na mesma empresa, mas na área de TV. Outro integrante do Camisa de Vênus, Gustavo Mullen, era bancário. Segundo Marcelo Nova, “Karl (guitarra) vendia pulseiras, levantava ao meio-dia... um vagabundo”²⁶. Em Brasília, Renato Russo trabalhou como professor na Cultura Inglesa e foi radialista do Ministério da Agricultura. No Rio de Janeiro, Ritchie lecionava o idioma inglês, dando aulas particulares e na escola de idiomas Berlitz, tendo entre seus alunos o multi-instrumentista Egberto Gismonti, a cantora Gal Costa e o saxofonista Paulo Moura. Outro roqueiro a exercer a profissão de professor de inglês foi Roger Moreira, do Ultraje a Rigor, que lecionou o idioma em curso pré-vestibular e para executivos, bem como o futuro Paralamas, João

²⁵ *Folha de S. Paulo*, 17/10/1984; *Bizz*, julho de 1986.

²⁶ *Bizz*, outubro de 1985.

Barone²⁷. Herbert Vianna trabalhou como despachante de carga em uma empresa aérea e também em um escritório de arquitetura. Na revista *Som Três*, lançada em 1979 e editada por Maurício Kubrusly, foi criada a coluna *Jornal do disco*, nele escreveram Lulu Santos e Paulo Ricardo – este ficaria conhecido pelos pôsteres biográficos das bandas Led Zeppelin, Rolling Stones e Black Sabbath – (BRYAN, 2004, p.50). Lulu Santos trabalhou também na gravadora Som Livre como produtor de trilhas sonoras para as novelas da TV Globo. Segundo o jornalista Alexandre (2002, p.39), a função de Lulu Santos era de selecionar dezenas de músicas possíveis para os enredos e submeter suas sugestões aos diretores dos folhetins. Na mesma gravadora, antes de mudar-se para São Francisco, nos Estados Unidos, Cazuza também trabalharia, por um curto período, no departamento de imprensa, o qual era coordenado pelo crítico Ezequiel Neves e futuro incentivador e produtor do Barão Vermelho.

Os músicos roqueiros dos anos 80 que freqüentaram cursos regulares de música foram poucos. Os que passaram por aulas de piano foram Miguel Flores, que iniciou os estudos aos onze anos de idade e aos dezessete já participaria da banda Biquíni Cavado; Renato Russo (Legião Urbana) iniciou os estudos aos cinco anos de idade. Flávio Lemos (Capital Inicial) que estudara piano clássico, mas, segundo o músico em depoimento a Marchetti (2001, p.15), “um pouco antes de ir embora [para a Inglaterra], deixei o clássico de lado e comprei partituras dos Beatles e do Led Zeppelin”. Maurício Barros (Barão Vermelho) estudou na Escola de Música ProArte, no Rio de Janeiro. Porém, o músico que mais se dedicou, supostamente, foi Luiz Schiavon (RPM), o qual desde os cinco anos de idade estudara música e continuara seus estudos no conservatório Mário de Andrade, em São Paulo. Não temos informações, por exemplo, se alguns dos músicos citados, como no caso de Renato Russo, continuaram a estudar piano. Entretanto, Russo viria a tocar futuramente outros instrumentos, a saber, guitarra e contrabaixo. O exemplo se repete com Flávio Lemos que seria reconhecido na década de 1980 por tocar contrabaixo, e não piano. Três futuros integrantes do Barão Vermelho freqüentaram a Escola de Música ProArte, no Rio de Janeiro, Roberto Frejat (violão, guitarra), Dé (contrabaixo) e Guto Goffi (bateria).

Não temos como afirmar se os roqueiros oitentistas se formaram em um nível superior na área musical antes de adentrarem na indústria fonográfica. Alguns desenvolveram aprendizados com músicos que participavam da cena musical da época. Branco Mello e Marcelo Fromer tiveram na adolescência aulas de violão com Luiz Tatit, futuro integrante da Banda Rumo. Ritchie daria aulas de inglês para o saxofonista Paulo Moura em troca de aulas

²⁷ Veja, 27/01/1988 e 17/07/1985; *Jornal do Brasil*, 14/06/1983.

de flauta. Leoni, baixista do Kid Abelha, aprendeu a tocar o instrumento com Fernando Gama²⁸. Paula Toller, vocalista da mesma banda, foi aluna de canto de Vera Maria do Canto Mello. Outro músico do Kid Abelha, Carlos Beni, primeiro baterista da banda, foi aluno de Lobão. Este iniciou a aprendizagem do instrumento, segundo ele próprio, aos três anos de idade e inclusive, se dedicaria, também, ao violão clássico, como aluno da escola Guerra Peixe.

Muitos músicos da geração oitentista aprenderam supostamente o instrumento com amigos, colegas, com professores de música, e aprenderam também com os pais, mães e familiares. Coelho (do Biquíni Cavado) iniciou a aprendizagem de violão aos treze anos, passando a tocar guitarra aos quinze. Aos dezoito anos já integrava a banda. Na adolescência, Bruno Gouveia, cantava no Colégio São Vicente e sua primeira banda foi o Biquíni Cavado. Lulu Santos começou a tocar guitarra aos treze anos e viria a se tornar profissional e gravar seu primeiro compacto solo no início dos anos de 1980. Bi Ribeiro, baixista do Os Paralamas do Sucesso, aprendeu a tocar o instrumento com seu amigo e futuro companheiro de banda Herbert Vianna. O guitarrista e vocalista Vianna, segundo o jornalista França (2003, p.15), “desde cedo dedicava-se ao violão e tocou sua primeira composição para a mãe, dona Teresa, aos três anos de idade”.

Há, entretanto, os casos de Antônio Pedro e Willian Forghieri, ambos da Blitz, que já tocavam profissionalmente antes de participarem das gravações da banda. Pedro participava dos Mutantes e da banda O Terço. Forghieri tocava com a Gang 90 & As Absurdettes e a banda Herva Doce. Lobão tocava bateria, como já ressaltamos, com Marina, Luiz Melodia e Zé Ramalho e, também, com a Blitz, da qual foi um dos fundadores. Entretanto, nesse caso, o músico preferiu seguir carreira solo, transferindo de instrumento e assumindo os vocais, ou seja, foi uma experiência nova e inusitada para Lobão.

Vários músicos roqueiros dos anos 80 estavam antenados com os rumos e as tendências do rock longe das fronteiras brasileiras, principalmente os dois mais influentes pólos roqueiros: os Estados Unidos e a Inglaterra. E teriam como referências – dentre outros gêneros, inclusive brasileiros –, dois estilos que ressoavam seus acordes no campo musical do rock, isto é, o *punk* e seu derivado menos agressivo e muito mais comportado, a *new wave*.

Em meados dos anos de 1970 as bandas de rock progressivo, tal como a banda londrina Pink Floyd, apresentavam-se em shows gigantescos e superproduzidos. Bem distante

²⁸ Fernando Gama participou como baixista da banda Vímana. Com a dissolução teve uma participação rápida nos Mutantes, entre fevereiro a junho de 1978. Viria a ser músico de estúdio também, tocando com Roberto Carlos, Chico Buarque e Tom Jobim.

da simplicidade e da interação com o público que marcavam os primeiros anos do rock. Em meio a esse cenário de grandes holofotes e megashows, nos Estados Unidos inicia-se o que se denominaria *garage bands* ou *pré-punk*, ou seja, um rock básico, cru, sem sofisticação e com letras simples e diretas. Mas o que chamaria atenção, no ano de 1976, seriam os jovens que chocariam a sociedade com suas aparências e letras diretas, sobretudo de protesto. O *punk* mostrava sua face e seus primeiros acordes.

Segundo Friedlander, existem duas explicações que apontam o surgimento e a natureza violenta do *punk* na Inglaterra. A primeira enfatiza o declínio da economia britânica como o principal impulso, uma vez que crescia constantemente o desemprego entre a parcela jovem nas periferias e nos guetos, bem como a falta de oportunidades no sistema educacional. Os jovens foram percebendo que não havia um futuro promissor, advindo daí um dos lemas *punk*: *no future*. A outra tese defende, principalmente, ao estilo e atitude, a escola de arte como cordão umbilical do movimento, uma vez que vários integrantes, como Glen Matlock, dos Sex Pistols, Paul Simonon, Joe Strummer e Mick Jones, do The Clash, e empresários e tutores das bandas como Malcom McLaren (Sex Pistols), trouxeram e misturaram conhecimentos da escola ao movimento *punk*: “A escola de arte e suas discussões sobre choque de valores, performance enquanto arte, teorias situacionistas de subversão e de moda se manifestaram no *punk rock*” (FRIEDLANDER, 2003, p.354-5).

A etimologia da palavra *punk*, segundo Muggiatti (1981, p.112), vem de “‘droga’, coisa sem valor, ruim, podre, desgraçado, doente”. Musicalmente é marcado por apresentar uma simplicidade, tendo em suas canções, sobretudo, três acordes. Não há preocupação em criar arranjos para os vocais, bem como, os solos de guitarras, quando executados, são curtos e simples. As canções em sua maioria são curtas e rápidas, e apresentam, muitas delas, menos de três minutos. O *punk* é marcado também pela atitude. Os adeptos e divulgadores do estilo têm como uns dos principais lemas o *do-it-yourself* (faça você mesmo), ou seja, enfatizam que música qualquer um é capaz de fazer, basta ter atitude.

Com a música *punk* viria também uma forma bem peculiar de dançar que seria adotado por roqueiros de outros estilos, persistindo até hoje em alguns shows de rock. Segundo Friedlander (2003, p.357):

[...] com o *ethos* machista da classe trabalhadora, os jovens da platéia se lançavam na pista de dança, parando a cada quatro ou cinco minutos para uma troca rápida de socos rápida com seus companheiros punks. Outros praticavam o pogo, uma dança introduzida pelo amigo de Rotten, John Beverly (que logo mudaria seu nome para Sid Vicious) num show no Manchester Free Trade Hall em julho de 1976. Os dançarinos suados ficavam pulando e saltando, como bonecos de mola, enquanto

empurravam uns aos outros com deleite sinistro.

O *punk* teve um papel importante na Inglaterra principalmente como meio catalizador e de expressão para uma parcela de jovens. Segundo Muggiati (1981, p.111), o *punk* foi “uma manifestação de frustração e raiva de classe e, no mundo ocidental, num sentido mais amplo, como um símbolo de energia inquieta de uma subcultura jovem que encarava a sociedade burguesa industrializada como hipócrita, acomodada e sem perspectivas”.

As bandas que mais se destacaram na época foram os Sex Pistols – os expoentes da ascensão do movimento, tendo como tutor e empresário, Malcom McLaren, dono de uma loja denominada Sex –, The Clash, O Damned, Generation X (com Billy Idol), e as bandas americanas que também são identificadas com o punk, como Television e Ramones. O *punk rock* logo teria seus adeptos em terras brasileiras, inicialmente ecoaria nas periferias e entre os jovens proletários. Em 1978, na cidade de São Paulo, nascia a primeira banda *punk* da cidade, o Resto de Nada, com participação de Clemente, o qual integraria também uma das mais conhecidas bandas da época, os Inocentes. Várias outras apareceriam como o AI-5, os Condutores de Cadáver, Cólera. No Rio de Janeiro tinha as bandas Coquetel Molotov, Descarga Urbana; em Curitiba, nascia a primeira banda *punk*, chamada Carne Podre. Vale ressaltar que em São Paulo o movimento de bandas *punks* contaria com a divulgação e o apoio de Antonio Bivar que, dentre outras atividades, empenhou-se em organizar o I Festival Punk de São Paulo, alcunhado de O Começo do Fim do Mundo. Na ocasião, Bivar lançou o livro *O que é punk*, integrado à coleção Primeiros Passos, da Editora Brasiliense. As bandas acima citadas tinham uma característica em comum bem diferente das bandas abordadas em nossa dissertação, ou seja, a maioria dos integrantes vinha da periferia, eram filhos de proletários – havia também integrantes que eram proletários – ou de segmentos sociais de classes menos favorecidas econômica e culturalmente. Segundo Helena Wendel Abramo (1994, p.84), é a primeira vez que, no Brasil, a inspiração básica do universo juvenil é representada e apresentada por jovens de classes trabalhadoras, embora parte dos jovens de classe média também seria abraçada pelos tentáculos e pela aparência hostil do punk, ou seja, ocorreria uma migração – principalmente a forma de se vestir – das periferias rumo ao centro.

Outro ponto que o *punk* chamou atenção foi sua vestimenta. Calças jeans apertadas, curtas e velhas; camisas surradas, com golas e mangas arrancadas e muitas vezes com uma frase de efeito; jaquetas pretas cobertas com *buttons*, tachinhas, alfinetes e muitas vezes com emblemas, como a suástica e o A circundado, de anarquia; correntes e cintos que ora continham pregos, são alguns acessórios e vestimentas que os punks apresentavam,

principalmente os da periferia paulistana. O corte de cabelo apresentava semelhanças com os ingleses, embora os punks paulistanos não tingissem os cabelos tanto quanto os londrinos. Segundo Abramo (1994, p.101-2), a construção da própria imagem baseada em símbolos e sinais negativos não tem caráter de auto-aniquilação e autocompungente, mas o oposto, isto é, a sociedade e a realidade que estão contaminados, hostis e desproporcionados de qualquer vestígio de futuro e utopia. A autora reflete sobre a roupa e a imagem dos jovens, e não apenas dos punks: “A roupa e a imagem corporal assumem uma importância particular para os jovens, por vários fatores. [...] A busca de exibir sinais seguros e visíveis de pertencimento a um determinado grupo faz parte do processo de definição de identidade característico dessa fase” (ABRAMO, 1994, p.71).

O *punk rock* viria a ser referência para futuras bandas do rock nacional dos anos de 1980, tais como Capital Inicial, Ira!, Legião Urbana, Plebe Rude, Camisa de Vênus, dentre outras. O baixista da Plebe Rude, André Mueller, quando esteve na Inglaterra, por volta de 1978, gravava as últimas novidades do cenário *punk* e enviava algumas fitas para o amigo, e futuro membro do Capital Inicial, Fê Lemos. Os irmãos Flávio e Fê quando passaram por terras britânicas trouxeram vários discos e fitas com canções *punks*. Flávio Lemos (Capital Inicial) conheceu Renato Russo (Legião Urbana) numa conversa sobre o novo estilo: “Conheci o Renato na Cultura Inglesa porque, quando voltei, fui estudar lá. Conheci ele através do Fê, que um dia estava na biblioteca conversando com ele sobre punk. Nos encontrávamos muito na Cultura Inglesa, porque lá era um dos poucos lugares que chegava a *New Musical Express*” (MARCHETTI, 2001, p.15).

Cabe aqui um importante parêntese. Ao comentar sobre as habilidades musicais dos roqueiros dos anos 80, Renato Russo afirmaria: “Não é preciso estudar 10 anos os conceitos musicais do poeta John Cage para se fazer rock. A gente não é músico. A gente está aprendendo música ao fazer música”²⁹. Embora o legionário ressaltasse, corretamente, a “simplicidade” e a dinâmica “livre” na operação propriamente de compor e tocar rock, é necessário complementar a sua afirmativa, pois os futuros roqueiros brasileiros dos anos 80 dispunham de capital cultural próprios e de capital econômico familiar que lhes serviam de recursos para mante-los antenados com as tendências do universo do rock internacional, como viagens ao exterior, aquisição e consumo de discos e revistas importadas. Discografia e publicação que nem todos os futuros roqueiros dos anos 80 tinham acesso ou habilidades para consumi-las.

²⁹ Declaração do vocalista para o Jornal de Brasília na matéria intitulada “Punks à vista - A civilização chega à Capital do Poder” 04/05/1984. Disponível em: www.pleberude.com.br. Acesso em: 12/05/2007.

Os integrantes da Plebe Rude, cujos gostos musicais tinham como referência a banda The Clash, viriam a se apresentar, depois de já estarem estabelecidos como Plebe Rude, também como Clash City Rockers, tocando *covers* da banda inglesa. Segundo Dapieve (2000, p.169): “Do Clash, o Plebe herdaria seu próprio esquema de jogo – dois vocalistas-guitarristas de registros inteiramente distintos, a se cruzar sobre uma poderosa cozinha – e o gosto pelas letras de conteúdo político – gosto este compartilhado por seus companheiros de geração e luta, Legião e Capital”.

A banda baiana Camisa de Vênus também possuía referências *punks*. Embora muitas de suas canções se aproximassem do estilo, a banda era considerada de rock. Segundo Marcelo Nova, ao comentar sobre o punk, o que o fascinava no estilo era a possibilidade de que alguém como ele, sem experiência pregressa, sem carteira assinada, fizesse sua parte. E continua: “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 encham e vazam” (ALEXANDRE, 2002, p.65).

Outro estilo dentro do *rock* que fazia sucesso entre os jovens-músicos-roqueiros foi o denominado *new wave*. O *punk* foi um movimento ofensivo e imprevisível para indústria fonográfica, mas elementos musicais e líricos foram captados pelo mercado fonográfico, provocando, segundo Friedlander (2003, p. 364), “um rejuvenescimento da música pop. E assim surgiram os músicos da *new wave*”. Ainda com o historiador americano (2003, p.364):

Os integrantes da *new wave* reproduziram alguns dos *feelings* musicais minimalistas do punk, inclusive sua base rítmica, mas sem as vocalizações monocórdias ou a falta de harmonizações e solos improvisados. Muitas das letras da *new wave* adotaram a atitude punk de crítica à sociedade, mas sem o elemento de choque. Foram também tomados emprestados a inclinação do punk de se vestir de maneira não-convencional e sua singular performance de palco.

A *new wave*, (“nova onda”) trazia também muito do ritmo jamaicano, ou seja, o *reggae* mesclado com a discoteca. O termo foi trazido e divulgado no Brasil por Júlio Barroso que, no início dos anos 80, montou a banda Gang 90 & Absurdettes, que contou com Gigante Brasil (bateria), Lee Marcucci (ex-Tutti Frutti, baixo), Wander Taffo (ex-Made in Brazil, guitarra) e Guilherme Arantes (teclados), Alice Pink Pank, May East, Lonita Renaux e Luíza Maria. Júlio tinha intenção de misturar rock e pop com músicas populares nacionais e nesse intento teve a canção “Perdidos na selva” inscrita no festival MPB-Shell da TV Globo, em 1981.

O estilo teve como grandes nomes no cenário internacional bandas como The Police, The Jam, Madness, The Pretenders, Elvis Costello and the Attractions. A *new wave* misturou-

se também, como já dissemos, à discoteca ou tecnopop, resultando bandas como Duran Duran, Gary Numan, Echo & The Bunnymen, Eurythmics. No Brasil, o estilo e as bandas serviram de referência, por exemplo, para os Titãs, Os Paralamas do Sucesso, Blitz, Kid Abelha e Biquíni Cavado. Ao comentar em carta³⁰ sobre como conheceu Herbert Vianna dos Paralamas do Sucesso e sua importância no processo de formação do Biquíni Cavado, Bruno Gouveia deixa pistas sobre as canções que gostava de ouvir no início da década de 1980 e que eram referências na época: “[...] em poucos minutos notei que ele [Herbert Vianna] estava super antenado com grupos que eu tinha acabado de conhecer em minha viagem de estudos por dois meses na Inglaterra. Falamos de Madness, Echo and The Bunnymen, Eurythmics, Men At Work, com prazer e felicidade, talvez, de notar que o outro também conhecia estas bandas”.

O trecho destacado da carta de Bruno Gouveia serve também como complemento das observações que fizemos anteriormente ao comentário de Renato Russo sobre a suposta simplicidade para se fazer rock. A somatória do capital cultural dos futuros roqueiros dos anos 80 pertencentes a famílias de classe média alta (como a formação escolar e os conhecimentos adquiridos em viagens ao exterior, incluindo o domínio da língua inglesa) com o capital econômico de seus núcleos familiares (que possibilitava viagens aos EUA e à Inglaterra ou a compra de revistas e discos importados) e o capital social (círculo de amigos composto por pessoas que também viajavam ao exterior e comumente tinham hábito de enviar ou presentear com novidades discográficas ou revistas especializadas), criava, sem dúvida, oportunidades para que aqueles jovens se mantivessem afinados com que havia de mais novo no cenário pop internacional. Situação que, em muito, contribuía nos seus experimentos com o rock, diferente daqueles que partiam de uma condição de consumo colateral com relação aos produtos midiáticos do rock internacional.

Os Paralamas do Sucesso tinham, por exemplo, grande empatia pelo The Police, e foram constantemente alvos de comparação e chamados de Police brasileiro. O *reggae* que se misturou ao novo estilo, foi também referência para a banda, ficando mais límpido com o lançamento do terceiro LP, “Selvagem?”, de 1986. Paulo Ricardo (RPM) em sua estadia na Inglaterra, no início dos anos 1980, entrou em contato com as canções de Echo & The Bunnymen, Duran Duran, Joy Division, Eurythmics. Bandas que mudariam seu aspecto de pensar a música e que seria uma forte referência para a formação do RPM. Segundo Paulo Ricardo em depoimento a Alexandre (2002, p.177) :

³⁰ Disponível em: www.paralamosdosucesso.com. Acesso em: 09/05/2007.

Adoro teclados e suas possibilidades. A gente queria mostrar uma faceta new wave bem óbvia, para ter aquilo que estava pegando no Brasil, B-52s e Devo, e outro lado darkão, pras nossas influências góticas – Joy, Echo, Bauhaus. Era o que a gente queria, um grupo que tivesse lá seus hits, seus momentos dançantes, mas que entrasse com uma informação mais densa e pesada, que criasse um mistério.

O vestuário *new wave* destacava-se com roupas que exaltavam tons luminosos de néon, estampas geométricas, cores berrantes. O corte de cabelo tinha o traço central da “*antinaturalidade*”, são curtos, geométricos e assimétricos, apresentando muitas vezes cores berrantes. Entre as garotas, o descolorido com água oxigenada ou preto retinto eram cores predominantes, bem como o tom vermelho. Entre os rapazes, o ato de tingir os cabelos era menos freqüente. É interessante notar também que dentro da *new wave* surgirá – e/ou é a ampliação da mesma – outra vertente denominada pela imprensa paulista de *dark*. Os adeptos frisavam o uso de roupas pretas, compostas de peças antigas de várias décadas, predominando as dos anos 1940 e 1950, diferenciando-se da luminosidade e coloração da *new wave*. Predominava o corte de cabelo curto e a utilização de maquiagem que ressaltasse as olheiras, destacando principalmente uma face pálida, quase mórbida. As referências musicais dos denominados *darks* giravam em torno de grupos como The Cure, Joy Division, Siouxsie and the Banshees. No Brasil, bandas paulistanas como os Agentes, Voluntários da Pátria, Ira (sem a exclamação na época) Cabine C, por exemplo, eram também preferências dos fãs do estilo comportamental e musical (ABRAMO, 1994).

Mas não foi só o *punk* e a *new wave* que os músicos do rock nacional dos anos 80 se inspiraram ou teriam como referências musicais. Os componentes do Ultraje a Rigor tinham em comum, por exemplo, o gosto por The Beatles, Rolling Stone, Beach Boys e Erasmo Carlos. Na banda Titãs, por exemplo, Branco Mello ouvia quando criança muito Frank Sinatra, Glenn Miller, Chuck Berry, The Doors, Raul Seixas, Luiz Melodia, Caetano, Roberto Carlos e Bossa Nova com o pai. Paulo Miklos ouvia Led Zeppelin, Deep Purple, Beatles, Roberto Carlos e Tropicália. O som que era consenso na formação dos músicos dos Titãs eram The Beatles e a Tropicália. Cazusa desde pequeno teve contato com canções do samba, da Tropicália e da MPB, bem como com alguns músicos do cenário brasileiro, devido sobretudo à profissão do pai – diretor da gravadora Som Livre. O Paralama Bi Ribeiro em sua estadia em Paris em 1978 teve, segundo o próprio músico, em depoimento a Jamari França (2003, p.15):

[...] uma ‘injeção de música brasileira’ com seu primo: ‘Ele dava aulas de português, estava preparando o mestrado também, e só ouvia Jackson do Pandeiro. Moraes Moreira estava começando carreira solo e era amigo dele, e Fagner também. [...] Fora do Brasil comecei a dar valor às coisas daqui, foi impressionante. Eu só ouvia

Deep Purple e de repente descobri outro mundo. Comecei a dar valor e fiquei morrendo de saudade do Brasil. Isso foi vital.

Outro ponto importante que nos apresenta pistas sobre supostas inspirações e referências musicais e estéticas está relacionado aos nomes das bandas. Mesmo que os integrantes das bandas não tivessem buscado um significado com conotações políticas e/ou sátiras, e mesmo qualquer representação que expressasse alguma semântica provocativa, suas lembranças fornecem algumas pistas para conhecermos algumas das suas referências musicais e tendências. Com a *new wave* restaurava-se a presença dos nomes compostos entre as bandas, tal como, Gang 90 & Absurdettes, João Penca & Seus Miquinhos Amestrados, Biquíni Cavado, Os Paralamas do Sucesso, Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens, Engenheiros do Hawaii, Nenhum de Nós. O nome Os Paralamas do Sucesso foi escolhido de uma lista de nomes, como “As Cadeiras da Vovó”. O nome Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens foi escolhido aleatoriamente numa lista proposta pelos integrantes da banda pelo programador da Rádio Fluminense FM, Luis Antônio Mello. Segundo Humberto Gessinger, vocalista dos Engenheiros do Hawaii, ao falar da origem do nome da banda ressalta: “Sempre me assustou essa coisa heróica da música pop, porque te leva a ser meio semideus. Engenheiros do Hawaii era um nome desmistificador, ninguém nos levaria muito a sério. É um nome que até hoje nos protege de nos encararem como sacerdotes”³¹.

Já da atitude e da vontade de chocar e provocar a sociedade, alguns nomes de bandas dos anos 80, supostamente, vêm do *punk*, como, por exemplo, a banda Ira!, inspirada no grupo terrorista IRA, o Irish Republican Army (Exército Republicano Irlandês). O nome composto Plebe Rude foi inspirado quando André Mueller morava em Curitiba e era acintosamente chamado por um tio, junto com o irmão, de “plebe ignara”³². Mas o nome que mais chocou e provocou inclusive reações por parte da sociedade civil foi a banda baiana Camisa de Vênus. Segundo o jornalista Bryan (2004, p.89), Camisa de Vênus encheu seu primeiro show devido seu nome ser considerado obsceno e um palavrão. “Alguns, por exemplo, pediram à censura a proibição do nome da banda e do título de seu espetáculo, *Ejaculação Precoce*, apresentado no local Circo Relâmpago”.

De um modo geral, as formações, as preparações, as inspirações e as referências musicais, bem como os nomes da maioria das bandas e cantores advêm do *punk rock* e da *new wave*. É claro que muitos músicos tiveram outras referências antes dos dois estilos ressoarem suas notas e acordes no Brasil, mas o que gostaríamos de chamar a atenção é que com o *punk*

³¹ Disponível em: www2.uol.com.br/engenheirosdohawaii. Acesso em: 06/05/07.

³² Disponível em: www.pleberude.com.br. Acesso em: 04/04/2007.

e a *new wave* – dois estilos que apresentam diferenças musicais, porém tendo em comum a economia e simplicidade de acordes – representaram para os músicos roqueiros a oportunidade e a possibilidade de fazerem música. Com os dois estilos musicais ficou mais simples tanto a execução musical – três acordes ou algumas notas a mais e pouca primazia para o instrumental – quanto a produção de uma banda – com aparelhagem simples e poucos instrumentos. Marcelo Nova, da banda Camisa de Vênus, confirma nossa afirmativa:

Queria montar uma banda de rock'n'roll desde garoto, mas meu parâmetro era Led Zeppelin e Pink Floyd, e era muito difícil uma aparelhagem daquela. Quando os [Sex] Pistols aconteceram, disse: 'Meu Deus, é tão mais fácil do que pensava. Posso fazer com guitarra vagabunda, amplificador barato'. Acho que o grande mérito do punk é que foi um estímulo para tanta gente que como eu se sentia cerceada pela falta de grana para ter equipamento condizente com o som, da época, quando rock'n'roll é três acordes, uma guitarra e pau na máquina. Foi através do punk que montei o Camisa de Vênus (*Apud* BRYAN, 2004, p.89).

Encontros e arranjos roqueiros

“Eu não sei fazer música/ Mas eu faço/
Eu não sei cantar as músicas que faço/
Mas eu canto/ Eu não tenho certeza de
nada/ Mas eu acho/ Eu não sei falar/
Mas eu falo/ Ninguém sabe nada”³³.

O trecho em epígrafe da canção “Eu não sei fazer música”, dos Titãs, de 1991, é uma síntese de parte da juventude dos anos 80, pois independente de saber fazer música, muitos jovens buscavam fazer; embora muitos não soubessem cantar, cantavam do mesmo modo. E com os primeiros lançamentos dos cantores e bandas do que seria denominado rock nacional dos anos 80, Lulu Santos, Ritchie, Lobão, Blitz e Barão Vermelho, e o aparecimento e “invasão” de bandas e cantores roqueiros, começava a surgir por todo o Brasil diversas bandas e pessoas interessadas em montar uma banda de rock.

As quinze bandas e quatro cantores selecionados e tratados nesta dissertação iniciaram seus primeiros acordes com suas respectivas bandas e carreiras solo em cinco capitais. Na capital carioca concentra-se o maior número de músicos da geração. Cinco bandas se destacam: Barão Vermelho, Blitz, Biquíni Cavado, Kid Abelha e Os Paralamas do Sucesso; e quatro cantores: Lobão, Lulu Santos, Ritchie e Cazuza. Em São Paulo quatro bandas: Ira!, RPM, Titãs e Ultraje a Rigor. De Brasília vieram: Capital Inicial, Legião Urbana e Plebe Rude. De Porto Alegre duas bandas são rotas de nossa análise: os Engenheiros do Hawaii e

³³ TITÃS. Eu não sei fazer música. Intérprete: Titãs. In: TITÃS. **Tudo ao mesmo tempo agora**. Rio de Janeiro: WEA, p1991. 1 CD, faixa 14.

Nenhum de Nós. Por último e não menos importante, Salvador, com os músicos da banda Camisa de Vênus.

Embora os músicos roqueiros dos anos 80 que despontariam em rede e onda nacional fossem oriundos de cidades diferentes e/ou mesmo regiões, bem como muitos músicos nem se conheciam, mesmo sendo residentes na mesma cidade, havia, entretanto, espaços e lugares em comum que proporcionaram a circulação e uma suposta interação dos jovens-músicos-roqueiros. Há também contatos e círculos de amizades que se entrecruzaram. Todavia, a geração não foi um movimento articulado, uma proposta bem definida e com idéias alicerçadas numa estrutura cimentada pelos músicos. Isso não retira e nem ofusca o trabalho e a discografia dos músicos roqueiros, uma vez que o rock nunca foi um estilo com regras e com limites pré-determinados. O que o alimenta e sustenta está exatamente em sua diversidade, em sua hibridez, bem como numa suposta renovação e surgimento de um novo estilo dentro do gênero que conseqüente e intrinsecamente, nutria e enriquecia os cofres da indústria fonográfica.

Maurício Barros, Guto Goffi, Dé e Roberto Frejat que, no início da década de 1980 eram alunos do curso de música da Escola ProArte, em Laranjeiras, zona Sul do Rio de Janeiro, reuniram-se e iniciaram os primeiros ensaios de uma banda que viria a ser conhecida como Barão Vermelho – nome retirado das tirinhas do *Snoopy* e *Charlie Brown* (ALEXANDRE, 2002, p.102). Roberto Frejat mantinha também uma banda instrumental com George Israel, futuro saxofonista do Kid Abelha. Por intermédio de Leo Jaime³⁴, então vocalista da banda João Penca & Seus Miquinhos Amestrados, Agenor de Miranda Araújo Neto, o Cazuzza, foi indicado para ocupar a vaga solicitada de vocalista no Barão Vermelho. Leo Jaime e Cazuzza se conheceram quando freqüentavam um curso de teatro ensaiado por Perfeito Fortuna, o Corpo Cênico Nossa Senhora dos Navegantes, o qual era também freqüentado por Ricardo Barreto, futuro guitarrista da Blitz.

Perfeito Fortuna fez parte de um grupo de teatro chamado Asdrúbal Trouxe o Trombone, que surgiu no Rio de Janeiro, em 1974. O qual contava inicialmente com Luiz Fernando Guimarães, Regina Casé, Patrícia Travassos, o diretor Hamilton Vaz Pereira e Evandro Mesquita (BRYAN, 2004). Mesquita juntamente com Ricardo Barreto (primo de Regina Casé) e Lobão, formaram o embrião da Blitz, banda que posteriormente seria integrada por Antonio Pedro Fortuna, ex-integrante de Os Mutantes, Billy Forghieri, ex-Gang

³⁴ O cantor viria a seguir carreira solo e lançou na década de 1980, pela gravadora CBS, cinco LPs. *Phodas C* (1983), *Sessão da tarde* (1985), *Vida difícil* (1986), *Direto do meu coração pro seu* (1988), *Avenida das desilusões* (1989).

90, e Márcia Bulcão e Fernanda Abreu. Mais tarde, Juba substituiria Lobão, que esse desistiu da banda quando essa assinaria o contrato com a gravadora EMI.

João Luiz Woerdenbarg Filho, mais conhecido como Lobão, integrou, juntamente com Lulu Santos e Ritchie, a banda Vímana, a qual contava também com as participações do baixista Fernando Gama e Luiz Paulo Simas. Os músicos tinham como referências sonoras e visuais bandas internacionais como Pink Floyd e Yes, cujo estilo foi denominado como rock progressivo³⁵. A banda inclusive recebeu – e aceitou – o convite do tecladista suíço Patrick Moraz, ex-integrante do Yes, para acompanhá-lo num projeto musical. O suíço e os músicos do Vímana não teriam um casamento harmonioso, uma vez que, pouco tempo depois, Lulu Santos deixou a banda para seguir carreira solo. O suíço abortou o projeto e a Vímana foi desfeita (ALEXANDRE, 2002, p.12-3). Com o término da banda, Lobão tocava bateria esporadicamente com Luiz Melodia e Zé Ramalho.

O inglês Ritchie veio para o Brasil, em 1972, a convite de dois músicos brasileiros que conhecera em seu país, Liminha e Rita Lee, ambos de Os Mutantes. Fixou residência inicialmente em São Paulo, integrando a banda Scaladácia, com a qual recebeu uma proposta de contrato da gravadora Continental, mas viu-se impedido de assinar contrato, pois não tinha visto regularizado no país. Com o término daquela banda, Ritchie mudou-se para o Rio de Janeiro e, a convite de Lulu Santos, integrou a banda Vímana. Porém, desde a dissolução da Vímana voltou a lecionar inglês. Em 1980, foi a Londres participar da gravação do álbum solo *Let the thunder cry*, de seu amigo Jim Capaldi (baterista e letrista da banda inglesa Traffic). De volta ao Brasil, Ritchie retomaria o contato com o ex-letrista do Vímana, o publicitário Bernardo Vilhena. Esse participava ao lado de Charles Peixoto, Ronaldo Santos, Guilherme Mandaro, Chacal e Ronaldo Bastos da trupe de poesia Nuvem Cigana³⁶. Ritchie e Vilhena se tornariam parceiros em muitas canções que o inglês viria a gravar ao longo da década de 1980. O publicitário teria também suas letras em canções musicadas por mais músicos do rock nacional, a saber, Lobão e a Blitz. Ritchie morou no mesmo prédio que Lobão na época em que esse tocava na Blitz e estava no estúdio preparando seu primeiro álbum solo. Ritchie também deu aulas de inglês ao amigo e ex-baixista de Os Mutantes, Liminha, o qual o ajudaria a preparar e gravar sua primeira fita demo. Liminha viria a ser um dos mais

³⁵ “É um fenômeno tipicamente europeu: grupos que se aproximaram de outras formas musicais, sobretudo a música clássica e o jazz, usando muitos teclados e sintetizadores. Sua época de ouro foi a década de 70, mas o gênero sobrevive viçoso, mas não propriamente criativo, até hoje”. Citação retirada de DAPIEVE, Arthur. *Guia de rock em CD: uma discoteca básica*. 2ª. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004, p.17.

³⁶ O nome do grupo fora inspirado na composição de Bastos para o álbum *Clube da Esquina*. O Clube da Esquina contou, dentre outros, com Milton Nascimento, Lô Borges, Beto Guedes, Wagner Tiso, Fernando Brant, Toninho Horta, Márcio Borges, Tavinho Moura.

importantes produtores do rock nacional dos anos de 1980.

O grupo carioca Kid Abelha foi uma dos conjuntos produzidos por Liminha. A banda contava em sua fase inicial – antes do lançamento do primeiro *single* –, com Paula Toller, George Israel, Carlos Beni (bateria), Leoni, Pedro Farah (guitarras). Farah deixaria a banda logo no início e seria substituído por Bruno Fortunato. Leoni também abandonaria o projeto para formar Os Heróis da Resistência. Beni que sairia da banda antes do lançamento do primeiro disco, descobriria alguns anos depois cinco colegas de escola: Bruno, Biritá, Miguel, Sheik e Coelho, futuros ídolos da banda Biquíni Cavado. Carlos Beni também os ajudaria na preparação e gravação de uma fita demo. Os integrantes do Biquíni Cavado, além do contato estabelecido com o ex-baterista do Kid Abelha, conheciam o paralamas Herbert Vianna, o qual freqüentava a casa de Sheik em razão de namorar a irmã mais velha desse; e foi quem sugeriu o nome da banda:

Ele havia sugerido dois nomes para Sheik. O primeiro era Hipopótamos de Kart. [...] Foi na saída das aulas do colégio São Vicente de Paulo que tivemos a sorte de encontrar Herbert passando com seu fusquinha. [...] Entramos no carro e logo Herbert nos perguntava se a gente já havia decidido o nome do grupo. Dissemos que não era fácil, mas ele queria saber o que tínhamos feito com as duas sugestões que ele deu. Miguel explicou que tinha gostado de Hipopótamos de Kart, mas que em pouco tempo o nome não tinha mais graça. E Biquíni Cavado?, perguntou Herbert. Tentamos sair pela tangente, mas ele insistia dizendo achar o nome ótimo. Eis que deu um ultimato: Ou vocês colocam Biquíni Cavado, ou liberam para que EU monte uma outra banda com este nome, paralelamente aos Paralamas. Foi decidido. Naquele dia, naquele fusquinha, com Herbert de testemunha, passaríamos a nos chamar Biquíni Cavado, pelo menos até que surgisse um nome melhor. O tempo passou e realmente não consigo imaginar um outro nome para nós desde então³⁷.

Os Paralamas do Sucesso apresentaram-se pela primeira vez no intervalo do Festival de Música na UFRRJ, em 1981, onde estudavam Bi Ribeiro e João Barone. Herbert Vianna e Bi Ribeiro eram amigos desde a infância, época que ainda moravam no Planalto Central. Herbert foi para o Rio de Janeiro em 1977, e, logo depois, Bi Ribeiro aportou por lá. Os dois paralamas mantiveram e participaram de círculos de amigos que despontariam no universo musical em meados dos anos 80, ou seja, as bandas que surgiram e foram denominadas, dentre outros nomes, como Rock de Brasília. Sem dúvida, a capital federal se diferencia de outras cidades. O cenário musical e os laços de amizades se diferenciam e tornariam um caso particular dentro do rock nacional dos anos 80.

Segundo o antropólogo Hermano Vianna (irmão de Herbert) em matéria publicada no primeiro número da revista musical *Mixtura Moderna*, de 1983, a capital nacional é um caldeirão de variadas polêmicas, e acrescenta:

³⁷ Disponível em: www.paralamosdosucesso.com. Acesso em: 09/05/2007.

[...] morar lá é barra pesada. Brasília é fria, monótona, depressiva. A capital da esperança ocupa lugares de destaque em estatísticas pouco comuns: é o local, no Brasil, onde ocorrem mais suicídios e onde se consome mais drogas. A característica principal da população brasiliense é a sua transitoriedade. [...] Por isso você não pode formar uma banda de rock, por exemplo, sem levar em conta que o guitarrista vai se mudar pro (sic) Rio no meio do ano, ou que o pai do baterista foi convidado para ser cônsul em Adis Abeba.

Na cidade da “transitoriedade”, nasceria uma turma de amigos, e que posteriormente, alguns integrariam três bandas que participariam do conjunto do rock nacional dos anos 80. Os músicos eram – como já ressaltamos –, filhos de diplomatas, professores universitários e funcionários públicos em sua maioria e, sendo assim, habitavam bairros e lugares próximos. Três localidades residenciais de Brasília se destacam por apresentar vários músicos que adentraria o rock oitentista: a Colina, e dois pontos da Asa Sul, o 104 e o 213. Segundo Marchetti (2001, p.20): “Muitos apartamentos de Brasília são estatais. Alguns blocos de determinadas superquadras são destinados a políticos, militares, funcionários públicos em geral, entre outros profissionais. No caso da 104 Sul, há blocos destinados aos diplomatas e aos militares”. O 213 Sul também era dedicado aos diplomatas e aos militares. Já a Colina é um conjunto de blocos residenciais que servia de moradia para alunos, professores e funcionários da UnB.

Bi Ribeiro mudou-se para Brasília por volta de 1971 e fixou residência na 114 Sul, posteriormente morou na 104 Sul, onde também moravam Dado Villa-Lobos (Legião Urbana) e Dinho Ouro Preto (Capital Inicial). Os três se conheciam desde os dez anos de idade e mantiveram laços de amizade, mesmo após os dois últimos mudarem-se para o bloco 213. Na Colina morava André Mueller (Plebe Rude), que era vizinho e conhecia os irmãos Fê e Flávio Lemos (ambos do Capital Inicial) desde a infância. Mais do que conjuntos habitacionais, os espaços, principalmente a Colina, proporcionavam a interação entre os jovens que ali moravam e também com outros que começaram a freqüentar-los devido à música que rolava no pedaço.

Por volta de fins dos anos 1970, três bandas brasilienses com inspirações punk-rock, Aborto Elétrico, Blitx 64 e Metralhas, seriam os embriões das futuras Legião Urbana e Capital Inicial, bem como registrariam a passagem de alguns integrantes da Plebe Rude. O Aborto Elétrico surgiu em 1978 e foi fruto da iniciativa de Renato Russo, Fê Lemos (Capital Inicial) e André Pretorius (filho do embaixador da África do Sul). Passaria pela banda também Flávio Lemos. Na fase do Aborto Elétrico surgiriam canções que seriam entoadas e se tornariam sucesso nas futuras carreiras do Capital Inicial, como “Veraneio Vascaína”, “Música Urbana”, “Fátima”, e da Legião Urbana, “Que país é este”, “Conexão Amazônia”,

“Química” e “Tédio com o T bem grande pra você”. Com o fim do Aborto Elétrico as canções foram divididas entre os músicos. A Blitz 64 nasceu da “turma da Colina” e teve, dentre outras, a formação composta por Gutje Woortmann (Plebe Rude) e os irmãos Geraldo Ribeiro e Loro Jones (Capital Inicial). Diferente do Aborto Elétrico, que frisava letras mais politizadas, a turma da Blitz 64 tocava canções mais debochadas e divertidas e havia uma rotatividade de músicos. Outra banda que chegou a ter futuros músicos do rock nacional dos anos 80 foi Metralhas. André Mueller (Plebe Rude), depois de uma temporada na Inglaterra, iniciou os ensaios da banda punk, da qual participaria Marcelo Bonfá (Legião Urbana).

Para reafirmar a transitoriedade dos músicos e o círculo de amizades entre os futuros roqueiros oitentistas, temos o caso da banda Dado e o Reino Animal, a qual foi fruto de uma brincadeira entre amigos e se apresentaria apenas uma única vez. A banda contava com dois futuros integrantes do Capital Inicial, Loro Jones e Dinho Ouro Preto, e os legionários Marcelo Bonfá e Dado Villa-Lobos. Segundo Loro Jones em depoimento a Marchetti (2001, p. 117), “esse nome rolou porque o Dado era o único que não sabia tocar sequer uma nota”. O Aborto Elétrico, a Blitz 64 e os Metralhas chegaram a se apresentarem juntas em pequenos bares e espaços culturais da cidade.

Com o término das três bandas e com os contatos, acordes e arranjos entre seus participantes nasceriam então a Capital Inicial: com Loro Jones, ex-Blitz 64 e Dado e o Reino Animal; Dinho Ouro Preto, ex- Dado e o Reino Animal; os irmãos Fê e Flávio Lemos, ambos ex-Aborto Elétrico; a Legião Urbana integrada por Renato Russo, ex-Aborto Elétrico; Marcelo Bonfá, ex- Metralhas e Dado e o Reino Animal; e Dado Villa-Lobos; e a Plebe Rude, formada em 1981 por Phillippe Seabra, Jander Bilaphra, André Mueller, ex-Metralhas, e Gutje Woortmann, ex-Blitz 64 e que chegou a apresentar-se concomitantemente em alguns shows do Aborto Elétrico, extinta em 1982.

Embora na cidade de São Paulo não ocorresse a “transitoriedade” de músicos entre bandas em comum, bem como amizades tão estreitas, como a da rapaziada roqueira de Brasília, todavia podemos perceber algumas aproximações e contatos entre os músicos roqueiros. Branco Mello, Marcelo Fromer e Tony Bellotto, todos futuros músicos dos Titãs, participavam no início dos anos 80 do Trio Mamão. Bellotto já trazia no seu currículo musical várias apresentações só com violão e voz, percorrendo, por sua vez, o circuito de colégios e faculdades tanto no litoral santista quanto na grande São Paulo. Todavia, sua maior proeza musical se deu no Colégio Equipe, onde abriu o show do cantor e compositor Jorge Mautner. O Trio Mamão chegou a apresentar-se no Teatro do Bixiga com *outdoors* patrocinados pelo jeans Levi’s e conseguiria aparecer na telinha mágica, isto é, se apresentariam no programa

Olimpop, da TV Cultura. Outra banda a contar com futuros titãs – Arnaldo Antunes e Paulo Miklos – foi a Banda Performática que contava com o artista plástico José Roberto Aguilar e mais uma trupe de músicos. Miklos chegou a tocar saxofone na banda do músico Arrigo Barnabé. E Arnaldo Antunes apresentava-se também em bares com o músico Ciro Pessoa. Os Camarões contava com a participação de outro futuro titã, Nando Reis (MARMO, 2003, p.27-30).

Nesse circuito de bandas que contava com futuros titãs, o baterista André Jung participava como um músico talismã, ou seja, emprestava suas baquetas ora para o Trio Mamão, ora participava na percussão com Arnaldo Antunes e Ciro Pessoa, além de aceitar os convites de Paulo Miklos para cuidar da percussão em seus shows pelos bares e centros culturais. Mas o encontro que juntaria pela primeira vez todos os futuros titãs ocorreu em virtude de uma experiência musical diferente. Paulo Miklos e Arnaldo Antunes tiveram a idéia de reunir os amigos para que cada músico compusesse canções para suas musas e, depois, gravariam e editariam uma demo tape. Com isso os músicos começaram a compor juntos e decidiram investir mais em reuniões conjuntas, nascendo assim os Titãs do Iê-Iê. Segundo Marmo (2003, p.32), a idéia do grupo era:

[...] fazer uma brincadeira com os galãs da TV e o som da Jovem Guarda. Para tanto, as roupas, a maquiagem e as coreografias eram mais importantes do que propriamente o domínio dos instrumentos, algo que a maioria não tinha. O nome foi sugestão de Gô, namorada de Arnaldo, que se inspirou numa enciclopédia. Já que tinha os fascículos Titãs da Ciência, da Música, da Pintura, por que não os Titãs do Iê-Iê? A exclusão do terceiro “iê” foi proposital, por soar mais tribal, porém pouco compreendida – até cair essa extensão, eles foram constantemente chamados de Titãs do Iê-Iê-Iê”.

Os Titãs não excluíam ou declinaram apenas o Iê-Iê do nome. O primeiro a deixar a banda foi Ciro Pessoa. A saída ocorreria bem antes dos Titãs assinarem o primeiro contrato com a gravadora WEA. Antes de sua saída do grupo, Pessoa foi um dos grandes incentivadores do projeto musical. O músico namorava Vânia Forghieri, irmã de William, tecladista da banda carioca Blitz. Ciro mudou-se para o Rio de Janeiro com a namorada em meados de 1982 – a mesma época que a Blitz lançou o primeiro compacto com *Você não soube me amar* –, e foi trabalhar numa agência de publicidade com um ex-compositor da banda Vímana, parceiro em canções de Ritchie, Lobão e da Blitz, o poeta Bernardo Vilhena.

Depois da saída de Ciro Pessoa, outro a deixar – ou ser demitido – foi o baterista André Jung, embora tivesse participado do processo de gravação do primeiro álbum *Titãs* (WEA, 1984). Com a saída do baterista foi recrutado Charles Gavin que participara da banda Ira – ainda sem a exclamação na época – e, integrava, até então, outra banda paulistana

chamada RPM. Gavin deixou a Revoluções Por Minuto (RPM) e seguiu carreira com mais sete músicos que ficariam unidos por toda década de 1980, ou seja, Branco Mello, Sérgio Britto, Nando Reis, Marcelo Fromer, Arnaldo Antunes, Tony Bellotto e Paulo Miklos.

Charles Gavin participou do processo de gravação do primeiro compacto da banda Ira!. Para seu lugar foi contratado o ex-baterista dos Titãs, André Jung, à época dividindo apartamento com Nasi. O Ira! era formado por Nasi, Ricardo Gaspa e o canhoto guitarrista – que tocava sem inverter as cordas – Edgard Scandurra.

Scandurra além de participar do processo de criação do Ira! juntamente com Nasi, seu antigo amigo de colégio, participou de várias bandas no circuito *underground* paulistano. Tocou bateria na banda Mercenárias; na Smack, liderada por Sérgio Pamplona, músico que integrava as bandas Elite Negreiros e de Itamar Assumpção; na Cabine C, essa formada por Ciro Pessoa depois de sua saída do Titãs e na banda que o guitarrista viria a batizar, Ultraje a Rigor.

Logo depois que Roger Moreira voltou dos Estados Unidos, por volta de 1980/1981, resolveu montar uma banda que, segundo o vocalista, fazia covers dos Beatles, um pouco de Jovem Guarda e temas de desenhos animados e seriados (ALEXANDRE, 2002, p.163). Passados dois anos, Roger mais o baterista Leôspa, o baixista Maurício Rodrigues e Edgard Scandurra – posteriormente substituído pelo guitarrista Carlinhos, em razão de se decidir pela exclusividade com o Ira! –, formariam o embrião do Ultraje a Rigor.

Com o surgimento de várias bandas paulistanas, os músicos começaram a sentir necessidade de espaço e lugares para se apresentarem. Com isso os músicos roqueiros começaram a se reunirem na casa do guitarrista dos Titãs, Marcelo Fromer. Os encontros serviam para combinarem um cachê mínimo a ser cobrado nas apresentações e também discutirem propostas para viabilizar melhores condições nos shows. É interessante notar que aquelas reuniões entre os músicos roqueiros não eram motivadas – aparentemente – pela intenção de se criar um novo gênero na música popular brasileira e/ou mesmo seguir os passos e compassos da linha “evolutiva” da MPB. As reuniões tinham o objetivo de criar mecanismos e condições para que os músicos pudessem se apresentar melhor publicamente e também sobreviver de música. Os roqueiros não aparentavam supostamente a intenção de formar um movimento que compartilhasse e seguisse as mesmas propostas ideológicas, estéticas e políticas.

Bem longe do eixo Rio-São Paulo, os baianos Marcelo Nova, Rogério Santana, Karl Hummel, Gustavo Mullen e Aldo Ribeiro começariam, em 1980, na cidade de Salvador, os ensaios da banda Camisa de Vênus. A banda fez várias apresentações pelo circuito da capital

baiana. Já morando num apartamento em São Paulo e com dois álbuns lançados pela gravadora Som Livre, os integrantes da Camisa de Vênus, segundo Marchetti (2001, p.119), chegaram a dividir a moradia com os músicos do Capital Inicial, então recém chegados de Brasília e ocupados com as gravações do primeiro compacto da banda. Ambas as bandas fizeram vários shows juntos à época.

Ao longo da década de 1980, bandas foram sendo formadas principalmente por jovens e brotavam nas mais variadas cidades do país. Em Minas Gerais, em 1986, três bandas se destacavam: Sexo Explícito, Divergência Socialista e Último Número. No Rio Grande do Sul destacavam-se De Falla, Replicantes e Taranatiriça. E das terras gaúchas, três colegas de faculdade formariam por volta de 1984/1985 os Engenheiros do Hawaii. Os integrantes que se consagrariam e participariam dos primeiros álbuns são: Humberto Gessinger, Carlos Maltz e Pitz. Entretanto, outro colega de faculdade, Carlos Stein, participaria da “fundação” da banda, mas a deixou para formar o Nenhum de Nós, que contava com Tedy Corrêa e Sady Hömrich.

De bar em bar se chega ao Circo Voador

Suave é/ Suave é
A noite é/ A noite é
De bar em bar/ de bar em bar³⁸.

Dentre as bandas e os cantores focalizados nesta dissertação, seis delas se situavam, como já frisamos, fora do eixo Rio-São Paulo, ou seja, estavam distante dos grandes holofotes da indústria fonográfica e também dos grandes meios de comunicação, principalmente a TV. A saber, Capital Inicial, Legião Urbana e Plebe Rude, do Distrito Federal; Camisa de Vênus, da Bahia; Engenheiros do Hawaii e Nenhum de Nós, do Rio Grande do Sul. Entretanto, as três bandas de Brasília antes de conseguirem um contrato com uma gravadora percorreram o circuito *underground* paulista e carioca. A banda baiana se deslocaria posteriormente para apresentarem shows no eixo, embora tenha gravado um compacto pelo selo Fermata. As exceções são as bandas gaúchas que não percorreram o circuito do Sudeste antes do primeiro contrato com uma grande gravadora, uma vez que também as duas bandas sulistas vieram a

³⁸ ALVIN L.; RUSSO, Renato; OURO PRETO, Dinho; JONES, Loro; BARRETI, Bozo. Belos e Malditos. Intérprete: Capital Inicial. In: CAPITAL INICIAL. **Todos os lados**. Rio de Janeiro: Polygram, p1989. 1 CD, faixa 5.

conquistar e iniciar seus primeiros acordes já em meados dos anos de 1980. E nessa época já havia uma preocupação e uma caça às novas bandas por todo o Brasil, deslocando, assim, o foco dos agentes da indústria fonográfica para outras regiões. Havia por exemplo, as denominadas bandas cariocas, paulistas, o rock de Brasília.

No início da década de 1980, tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro, a maioria dos bares e pequenas casas noturnas apresentavam pouca estrutura de palco e de aparelhagem para os músicos iniciantes, entretanto proporcionavam espaços que os roqueiros ainda desconhecidos do grande público dispunham para apresentar suas canções. Na capital paulista, as casas e bares localizavam-se, sobretudo, no centro, onde se destacavam o Espaço Retrô, situado na Bela Vista; o Cais, na praça Roosevelt; o Val Improviso, localizado nas proximidades da estação de metrô Santa Cecília, e em seu espaço se apresentaram Titãs e Ira!, por exemplo; o Pierrô Lunar, no Itaim, casa onde o Ultraje a Rigor fez várias apresentações. Na cidade do Rio de Janeiro os bares e casas noturnas que se destacavam foram: o bar Calipso, o Let It Be, situado em Copacabana. O Let It Be era reduto de blues, tendo várias apresentações de Celso Blues Boy e Serguei, porém acolheu também as bandas do rock nacional, como o Barão Vermelho.

No dia 21 de fevereiro de 1981, era inaugurado, em São Conrado, Rio de Janeiro, o bar Caribe, cujo proprietário Mauro Taubman era o dono da grife Company. Para a inauguração do bar foi contratada uma banda recém-formada, que ainda não tinha se apresentado para o público. Era a estréia da Blitz. Taubman também vestiu a banda com sua grife. Segundo Bryan (2004, p.34): “O grupo provocou certo estranhamento ao entrar, no palco escuro, portando lanternas e dando geral na platéia. Era apenas uma brincadeira com seu nome, dado devido às constantes gerais por que passavam. Foi o suficiente para o grupo ficar conhecido em Ipanema como praticante de rock performático”. Pelo bar não tardariam a passar os integrantes da banda Barão Vermelho, Lulu Santos, dentre tantos outros roqueiros.

Outro bar carioca que era freqüentado pelos roqueiros era o Western Club, no Humaitá. O espaço abrigava em torno de uns duzentos lugares. E foi nele que, em 30 de novembro e primeiro de dezembro de 1982, Os Paralamas do Sucesso estrearam oficialmente, voltando à casa em mais outras ocasiões, inclusive vestidos de mergulhadores, pára-quedistas, gangsteres. Num desses shows, os integrantes de Os Paralamas do Sucesso entraram em contato com Beni, baterista do Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens que, na época estava sem guitarrista e almejavam chamar Herbert Vianna para ocupar a vaga. Segundo Herbert, os integrantes do Kid Abelha entregaram-lhe uma letra para musicar, inclusive as duas bandas viriam gravá-la conjuntamente numa fita demo, a qual foi enviada à Rádio Fluminense FM,

entretanto sem obterem resposta da emissora.

A casa noturna Noites Cariocas viria a ser famosa e reduto não só dos roqueiros. Localizada no alto do morro da Urca, os donos eram Nelson Motta e Leonardo Netto em sociedade com o Pão de Açúcar Empreendimentos Artísticos. Inaugurada em 1980, aos poucos acabou sendo morada para as novas gerações de músicos, como Arrigo Barnabé, a Banda Metalúrgica Dragão de Ipanema, integrada pelo saxofonista Léo Gandelman, a Black Rio, a Banda Performática. Na Noites Cariocas, a Blitz faria a sua segunda apresentação. O local também serviria de palco para as bandas paulistanas, como Ultraje a Rigor e Titãs, para o cantor Lulu Santos, e a banda Barão Vermelho, que na ocasião abriu o show da cantora Sandra de Sá.

Com o passar do tempo casas noturnas e bares mais “propícios” para as apresentações dos músicos roqueiros foram emergindo pela cidade de São Paulo, e seriam o reduto e a porta de entrada para as bandas:

Quando John Travolta vestiu um terno branco e sapatos de plataforma para viver Tony Manero, o dançarino-galã do filme *Os embalos de Sábado à Noite*, em 1977, jovens do mundo inteiro seguiram-lhe os passos e foram tomados pela febre das discotecas. Hoje, porém, dançar ao som de uma batida repetitiva e sob luzes estroboscópicas – características daquelas casas noturnas – tornou-se, para a maioria dos jovens, algo tão distante quanto dançar um minueto num baile da corte do imperador. Nos novos templos dos embalos da sábado à noite, as luzes pisca-piscas foram substituídas por munitores de vídeo que exibem filmes musicais ou aventuras de James Dean. O ritmo tonitruante do som discoteque deu lugar ao rock de vanguarda. E os dançarinos, além de evoluir ao som de discos e fitas, podem também vibrar com shows ao vivo dos conjuntos musicais do momento, sem que para isso precisem instalar-se em mesas ou poltronas. Essas são características das “casas de rock”... [...] “as casas de rock começam a influir também na música brasileira. Isso porque além de apresentar atrações consagradas na área do rock, como os grupos Paralamas do Sucesso e Kid Abelha e Seus Abóboras Selvagens, seus palcos se transformaram num celeiro de novos grupos e artistas, que encontram platéias sempre entusiasmadas para ouvir seus trabalhos. Alguns desses grupos ensaiam os primeiros passos no profissionalismo com propostas originais”³⁹.

Esses novos espaços, denominados primeiramente como “casas de rock”, tanto pela revista *Veja* quanto pelo proprietário do Rose Bom Bom, “viraram uma febre”⁴⁰. Em 1983, eram ainda exclusividade da cidade de São Paulo. Lacuna na noite carioca que geraria comentário de Frejat, guitarrista da banda carioca Barão Vermelho, durante a primeira apresentação do grupo no Radar Tantã, em São Paulo: “Imagina só um lugar desses no Rio”⁴¹. As características estruturais dos ambientes de lazer noturno voltadas ao rock, já eram sinais e sintomas de uma nova epidemia que tomaria conta e os cantos dos jovens brasileiros dos anos

³⁹ *Veja*, 23/11/1983.

⁴⁰ *Veja*, 23/11/1983.

⁴¹ *Folha de S. Paulo*, 31/05/1984.

80. Posteriormente rebatizadas e ampliados os conceitos de espaço e de entretenimento, “as casas de rock” logo se tornariam conhecidas como “danceterias”. A palavra danceteria surgiu de uma casa noturna, em Nova York, por volta de 1980, que procurou cruzar dancing com uma cafeteria, proporcionando um espaço de encontro de amigos onde poderiam ter a possibilidade de comer por um preço acessível. Alastrando-se de São Paulo ao Rio de Janeiro⁴², as danceterias, que inicialmente abrigavam adoradores de rock, músicos, artistas, como o ator Raul Cortez, bandas de rock já com LPs lançados ou grupos iniciantes como Capital Inicial, Ultraje a Rigor, Titãs, se transformavam na porta de entrada e num mecanismo para que os músicos dos anos 80 pudessem atuar e se inserir no campo musical brasileiro.

As danceterias teriam seu ápice e *boom* em 1984. No mesmo ano, em São Paulo surgia mais ou menos uma danceteria por mês. Logo a febre dançante das danceterias se estenderia fora do eixo Rio-São Paulo, pois em Salvador a danceteria Brasil, inaugurada em fins do ano de 1983, atraía em média três mil jovens nos finais de semana. O receio dos empresários de que as casas virassem uma repetição, fez que muitos buscassem tentar diferenciar e também proporcionar algo diferente, exótico em seus empreendimentos, indo de pizzarias a dançarinos; de shows de strip-teasers a artistas de circo. Posteriormente, chegou a um ponto que a única coisa que as tornavam análogas eram as apresentações de música ao vivo, cujo repertório ia do rock à MPB. Mas as danceterias atraíam os jovens – principalmente os da classe média –, sobretudo para as pistas de dança, revigorando o ato de dançar no Brasil. Do *rock and roll* de Elvis Presley ao rock de Eduardo Dusek, de canções de Tim Maia às de Gilberto Gil, e sobretudo canções de *new wave*, a “nova onda” da época⁴³.

O Napalm, inaugurado em 1982, cuja instalação se situava na Rua Marquês de Itu no centro de São Paulo, era de propriedade do empresário e ex-aluno da USP Ricardo Lobo. A casa noturna tinha como pressuposto alojar e divulgar novas tendências musicais do rock por meio de vídeos e shows ao vivo. Como a casa noturna nova iorquina Mudd Club, no Napalm a segurança do local era feita por *punks*. O Napalm resistiu muito pouco nas noites paulistanas. Devido a conflitos e brigas entre *punks* e também entre os músicos e o dono do estabelecimento, a casa fechou as portas sem apagar muitas velas de aniversário. Por lá passaram também as bandas brasilienses Plebe Rude, quando fez sua estréia na cidade; o Capital Inicial; a Legião Urbana, além de outras bandas da cidade, como, os Titãs. Foi na Napalm que Fernanda Pacheco, então programadora, e que seria a futura esposa de Dado

⁴² Veja, 13/06-/984.

⁴³ A revista *Veja* ao dedicar várias páginas sobre as danceterias, fez inclusive um pequeno mapa indicando onde encontrar e qual era “a receita de cada uma”. “Templos da dança”. In: *Veja*, 04/07/1984.

Villa-Lobos, recebeu a fita com as canções das bandas de Brasília, como “Geração Coca-Cola”, “Ainda é cedo” e “O reggae” da Legião Urbana, “Minha renda” e “O sexo e o karatê” da Plebe Rude, e “Descendo o Rio Nilo” e “Veraneio Vascaína” do Capital Inicial (BRYAN, 2004, p.140).

Com o fechamento do Napalm, Fernanda Pacheco foi trabalhar na nova casa noturna das noites paulistanas, a Rose Bom Bom. A danceteria, cujo proprietário era Ângelo Leuzzi, com vinte sete anos à época, foi inaugurada em janeiro de 1983 e ficava localizada na esquina das ruas Haddock e Oscar Freire, nos Jardins, recebendo em média 1.000 pessoas por final de semana. Além de proporcionar exibições de vídeos, shows e contar com bares e pista de dança, o local oferecia também máquinas de flipper, uma pequena boutique com brincos, cintos, chaveiros e outros acessórios, além de proporcionar ao final da madrugada um café da manhã. Pelo espaço apresentaram-se, dentre outros músicos, a banda carioca Kid Abelha, Titãs, e, por intermédio de Fernanda Pacheco, Os Paralamas do Sucesso, Legião Urbana e Capital Inicial (BRYAN, 2004, p. 142).

O Radar Tantã, inaugurado no começo de maio 1984, e localizado na Rua Sólon, no Bom Retiro, em um antigo galpão de uma metalúrgica, numa região dominada na época por estabelecimentos comerciais e industriais, logo se tornaria uma das mais badaladas da cidade. O espaço que equivalia ao de três campos de futebol, recebia em média três mil pessoas por noite e não apenas no final de semana como muitas danceterias. Entre os atrativos proporcionados para os freqüentadores da casa, destacava-se o salão de cabeleireiro montado num palco de 1,5 metros de altura e muita iluminação, onde ágeis cabeleireiro(a)s – inclusive Vânia, tecladista da banda Cabice C – manuseavam suas tesouras em cabeleiras que ganhavam o visual *new wave*⁴⁴.

Inaugurada, aproximadamente em abril de 1984, no bairro de Pinheiros, a danceteria Rádio Clube, cujos proprietários eram o jornalista Paulo Sérgio Markun, o arquiteto Luiz Domingues da Costa Filho e o administrador de empresas Telmo Cortes de Carvalho, buscava proporcionar e agradar os mais variados gostos musicais. As noites de sábado eram dedicadas exclusivamente ao rock, e as quintas e sextas feira o gênero era intercalado com shows, que eram ignoradas por outras danceterias, como os de Jamelão, Ângela Maria, Nora Ney. Política também tinha espaço no local, segundo os proprietários, uma vez que lá foram organizados dois Bailes das Diretas e ainda pensavam em preparar uma noite com a cantora Fafá de Belém, porta-voz nos palcos a favor das Diretas Já e que na época trazia em seu repertório a

⁴⁴ Veja, 04/07/1984.

canção “Menestrel das Alagoas” em homenagem ao senador Teotônio Vilela⁴⁵.

Outras duas danceterias importantes na época, especialmente às bandas iniciantes do rock nacional dos anos 80, foram a Carbono 14 e Madame Satã, ambas situadas no bairro do Bixiga. A Carbono 14 abria de sexta a domingo e tinha como proprietário Andrez Castilho Filho. Segundo Bryan (2004, p.147): “A garçonete da casa era Fernanda Andrade, que hospedara o pessoal de Brasília, era prima de Bia Abramo e namorava o escritor Marcelo Rubens Paiva”. Abramo dividia um apartamento no centro da cidade com Minho K e os militantes políticos da ECA, Alex Antunes e Cadão Volpato, e, por vezes, também, hospedou os músicos das bandas de Brasília. Bia seria posteriormente crítica da revista Bizz. A Estação Madame Satã foi batizada em homenagem à famosa travesti carioca. No local se apresentaram a recém criada RPM. Antes de tocarem no Satã, os integrantes da banda estrearam abrindo o show para o Ira!, então realizado na inauguração do cineclube Zoom Cósmico, na Vila Madalena.

No início de junho de 1984, inaugurou-se, no Rio de Janeiro, as duas primeiras danceterias da cidade: a Mistura Fina e a Mamute. A primeira situada na Barra da Tijuca, com quatro mil watts de potência de som reproduzidos em catorze caixas, tinha capacidade para quatrocentas pessoas, onde os freqüentadores tinham a possibilidade de contemplar o verde da Floresta da Tijuca através das paredes de vidro. Já a Mamute fora instalada em um antigo cinema na Tijuca, onde os proprietários tiveram que adaptar o local com setenta toneladas de aparelhos de ar refrigerado e ventilação. As duas danceterias, como as paulistanas, diversificavam os estilos musicais tocadas nas pistas de dança, dispendo de música popular brasileira e muito rock, principalmente a variante do rock, a *new wave*, e também foram celeiro para as bandas do rock oitentista se apresentarem nas noites cariocas.

A infraestrutura e o custeio com as bandas no auge do surgimento das danceterias eram primários, não havia ainda um circuito de rock estruturado e profissionalizado. As casas noturnas, principalmente as danceterias, foram se constituindo de acordo com a demanda do mercado, ou seja, os conjuntos de rock eram atrativos para as noites e baratos na época. Com a profissionalização e ascensão nacional do rock dos anos 80, as casas noturnas em sua maioria acabaram fechando as portas. Todavia, não significa que as bandas e cantores do rock nacional dos anos 80 eram quem mantinham e alicerçavam toda estrutura comercial e de entretenimento das casas noturnas. Com a febre de lançamentos pelas gravadoras e as canções ressonando nos alto-falantes dos rádios e televisores de todo o país, as bandas de rock

⁴⁵ Veja, 04/07/1984.

tornaram-se profissionais e concomitantemente, passaram a requisitar maiores espaços para o seu público e melhores equipamentos para as apresentações musicais. O rock deixara de ser marginal e mero coadjuvante no universo musical brasileiro, além de tornar-se mais caro para as danceterias. O aumento do cachê cobrado pelas bandas que outrora se apresentavam nas danceterias foi consenso entre os empresários dos estabelecimentos da época, como comentou Paulo Markun ao jornal paulista: “Um ano atrás, os Paralamas cobravam setecentos mil cruzeiros por apresentação e hoje chegam a quarenta milhões. O Ultraje passou de quatrocentos mil a vinte milhões. Em termos de bilheteria, seria necessário vender ingresso a quarenta mil cruzeiros, isso para cobrir apenas o cachê. É uma distorção do mercado”⁴⁶.

O jornalista Ricardo Alexandre (2002, p.344) faz uma observação interessante ao indagar sobre a vinda constante de atrações internacionais no Brasil e o cenário roqueiro paulistano em fins dos anos 80 e início da década de 1990: “O circuito de rock se tornara tão esquizofrênico que teve início, especialmente em São Paulo, uma inacreditável onda de bandas cover. A maior delas, o U2 Cover, tinha cachê mais alto que o do Nenhum de Nós”.

Em São Paulo dois espaços culturais se destacaram no início da década de 1980: o Sesc Pompéia e o Teatro Lira Paulistana. O espaço cultural do Serviço Social do Comércio da Pompéia ocupava uma área de 24 mil metros quadrados, circulando diariamente uma média de 3 mil pessoas que tinham a possibilidade de acompanhar desde exposições temáticas a shows *punks*. O Primeiro Festival Punk de São Paulo, apelidado de *O Começo do Fim do Mundo*, foi realizado no espaço, onde atraiu mais de 3 mil interessados em música. Mas o lugar não foi só reduto para os punks, uma vez que atraía desde músicos como Arrigo Barnabé à geração do rock nacional. Por lá passaram, por exemplo, Titãs, Ultraje a Rigor, Capital Inicial, Plebe Rude.

O Teatro Lira Paulistana foi idealizado por Wilson Souto Júnior que contou com o apoio do administrador de empresas Valdir Galiano. O espaço ocupava cerca de quatrocentos metros quadrados de um antigo depósito de móveis na Rua Teodoro Sampaio, em Pinheiros, Zona Oeste da cidade de São Paulo. Essa rua é hoje uma referência no comércio de instrumentos musicais. O teatro foi inaugurado em outubro de 1979 com a peça *É fogo, paulista!* e contou com a apresentação da orquestra Gota D’Água. O mentor do projeto dedicou também um horário para que músicos pudessem se apresentar. Segundo Wilson Souto Jr: “A demanda por música e por espaços para shows era tão grande que, dois meses depois da inauguração, já tínhamos atrações agendadas para dali quatro ou cinco meses”

⁴⁶ *Folha de S. Paulo*, 31/07/1985.

(ALEXANDRE, 2002, p.42).

Pelo Teatro Lira Paulistana passaram músicos que a crítica denominou de “Vanguarda Paulistana” integrada por músicos como Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, o grupo Premeditando o Breque, a banda Rumo e o Língua de Trapo. A cena musical do início dos anos 80 traz uma característica, uma especificidade, bem diferente dos músicos e as chamadas correntes da MPB. Essa trupe de músicos não foi, também, como o rock nacional dos anos 80, um movimento articulado, com propostas ideológicas, políticas, estéticas e culturais formadas por um grupo de pessoas que compartilham idéias em comum, embora recebesse e fora atribuído aspectos e denominações de uma ação – proposital e idealizada – conjunta. Segundo Wilson Souto Jr, os músicos não projetaram e nem pensaram nessa hipótese, salientando:

Qualquer coisa que cheirasse a ideologia, que tivesse uma cor organizada, dava um pouco de ânsia de vômito. Tudo o que repudiávamos eram coisas organizadas: o regime militar, as gravadoras que não abriam espaço, as rádios, as ‘novidades’ de plástico, a modernidade da TV Globo. Nada disso representava o que vivíamos em sociedade. O maior discurso era o não-discurso, esse desmoronamento, para que a criatividade pudesse erguer algo. Uma prospecção de uma nova estética e de algo que pudesse sair dali (*Apud* ALEXANDRE, 2002, p.43).

Tutor e mentor do Teatro Lira Paulistana, Wilson Souto Júnior organizaria, entre fevereiro e abril de 1983, o projeto “Boca no Trombone”. O projeto musical contaria com o apoio de Maurício Kubrusly e Paulo Tatit (integrante da banda Rumo) e seria um espaço para que bandas iniciantes ou sem gravadoras pudessem se apresentar e divulgar suas canções. Foram inscritas 600 bandas. Das 120 bandas selecionadas duas chamariam a atenção do produtor da gravadora WEA, Pena Schmidt: Titãs e Ultraje a Rigor.

Mas o ponto de convergência, o local que aproximou músicos de diferentes cidades possibilitando a troca de referências, gostos, costumes e visões de mundo, além de ser um dos trampolins para os músicos roqueiros conseguirem divulgar suas canções e conseguirem contratos com gravadoras, foi a lona que pousou no dia 15 de janeiro de 1982, na Praia do Arpoador, no Rio de Janeiro, chamada Circo Voador.

Concebido por Perfeito Fortuna, membro da trupe teatral Asdrúbal Trouxe o Trombone e que freqüentava o Teatro Lira Paulistana, mais o apoio do engenheiro Márcio Galvão e do cenógrafo Maurício Sette, o centro cultural Circo Voador tinha estrutura para abrigar 800 pessoas e tinha como objetivo incentivar e apresentar as mais diversas expressões artísticas. A idéia inicial era montar a lona na praça Nossa Senhora da Paz, em Ipanema, com o intuito de agrupar peças teatrais durante o verão, mas como não houve negociação com o Departamento de Parques e Jardins do Rio de Janeiro, o Circo Voador “pousou” na Praia do

Arpoador com o apoio e a intercessão da então primeira dama do estado, Zoé Freitas Chagas. Sob a lona ocorreu o I Festival de Poesia, curso de cinema em *videotape*, organizado pelo cineasta Joaquim Pedro de Andrade. Entretanto, o Circo Voador viria a ser desmontado quase três meses depois de sua inauguração. Antes de o Circo Voador ser desfeito, a Blitz faria um show, o qual obtivera boa repercussão entre a juventude que ali assistia as diversas apresentações culturais. Misturando canções com performances teatrais, a banda investiu não só na esfera musical, mas em *buttons*, camisetas e letras da banda.

O projeto do Circo Voador concebido por Fortuna viria a ser retomado. Desta vez pousaria, em 23 de outubro de 1982, na Lapa, e novamente contaria com o intermédio da senhora Freitas Chagas para ter erguido a sua lona. Entretanto, a partir de 1984, a trupe do Circo perderia um dos seus grandes patrocinadores financeiros, a rede Ponto Frio, que na época arcava com quase um terço das despesas (3.500 milhões) de 12 milhões cruzeiros mensais. O restante das despesas os organizadores conseguiam quitar as dívidas via o dinheiro arrecadado no bar e na bilheteria. O Circo cresceria, sua lona abrigaria 4 mil pessoas, com espaço para teatro, arte circense, coral, assim como para projetos sociais: Creche e Apareche, um trabalho ligado a menores carentes dos bairros vizinhos, como Lapa e Fátima – os organizadores os chamavam de meninos de rua –, e outro ligado com os moradores do Morro dos Prazeres, criando até uma confecção com o mesmo nome⁴⁷.

A trupe também criaria um projeto musical que viria a ser o ninho dos grupos de rock brasileiro dos anos 80, logo batizado de Rock Voador. Esse fora uma idéia de Maria Juçá e Perfeito Fortuna e unida a uma nova rádio de Niterói, a Rádio Fluminense FM, a qual ficaria conhecida como “Maldita”. O Rock Voador tinha como proposta apresentações musicais aos sábados e domingos à noite, o projeto viria a chamar a atenção da gravadora Warner. Segundo Alexandre (2002, p.110): “O projeto duraria até 1986, quando Juçá contabilizava 258 bandas que haviam se apresentado em suas lonas sabáticas”. Maria Juçá também criaria, sob a lona, a série Rock Pop Brasileiro (RPB), que teve início em julho de 1984, e renderia, logo nas primeiras apresentações, um encontro inesperado: na apresentação da banda Camisa de Vênus, um ilustre espectador que por ali se aventurava, não resistiu e subiu ao palco com os roqueiros baianos, seu nome, Raul Seixas. A série logo atrairia a atenção dos meios televisivos, onde o programa estrearia, em agosto, na TV Record, com três flashes diários dentro da programação, apresentando trechos de shows, entrevistas com poetas, atletas, músicos, artistas em geral⁴⁸. O elo da Fluminense com o Rock Voador fez com que as bandas

⁴⁷ *Jornal do Brasil*, 20/02/1984.

⁴⁸ *Jornal do Brasil*, 16/07/1984.

que tocaram no espaço fossem assimiladas na programação da “Maldita” e vice-versa. A estréia do projeto contou com as apresentações de Celso Blues Boy e Serguei – ambos tinham canções executadas na programação da rádio Fluminense.

Pelo Rock Voador passaram grande parte das bandas e cantores do rock nacional dos anos 80, como as cariocas Blitz, Os Paralamas do Sucesso – a qual abriu o show de Lulu Santos e atraía o interesse das gravadoras Warner, EMI e PolyGram –, Biquíni Cavado e o Barão Vermelho. Mas o espaço não teve só apresentações de bandas cariocas. Os integrantes da banda paulistana Ultraje a Rigor se apresentaram no espaço vestindo maiô e chapéu de guarda-chuva, demonstrando, de certa forma, a irreverência da banda e das letras de suas canções. Outra banda paulistana a se apresentar foram os Titãs que esbanjaram figurinos coloridos e extravagantes criados pela Kaos Brasilis. As bandas brasilienses Legião Urbana e Capital Inicial se apresentaram numa noite, porém dividindo o palco com o cantor Lobão. Com o Rock Voador houve a possibilidade de músicos entrarem em contato com as propostas musicais de bandas de outras regiões e, também, com outras referências, costumes, gostos e maneiras de se expressar. Segundo Dinho Ouro Preto (vocalista do Capital Inicial): “Quando a gente entrou em contato com essa turma do Rio foi um choque cultural. Entrou em pauta a discussão sexual e aí começam as letras sobre emoções e sentimentos, porque, até então, o assunto predominante era a política” (BRYAN, 2004, p.184). Apesar do depoimento de Dinho Ouro Preto constar apenas a mudança de temáticas por parte dos músicos de Brasília, é possível supor que a troca tenha sido mútua, pois os roqueiros do Rio de Janeiro passariam a discutir política, tema que não tardaria a entrar no rol de suas canções.

A Plebe Rude, também de Brasília, se apresentou no Rock Voador em 1984. A banda já tinha fita-demo tocando na Fluminense FM, com as músicas “Dança do Semáforo” e “O sexo e o karatê”. Logo após a apresentação, o vocalista e guitarrista, Philippe Seabra, saiu distribuindo folhetos com letras, fotos e informações sobre a banda. Antes de partirem para fazerem shows em São Paulo e Rio de Janeiro, a Plebe Rude participou, juntamente com a Legião Urbana – estréia desta – do festival de música em Patos de Minas (MG), em 1982. Nas apresentações das bandas houve problemas com a polícia local, que, após os shows deteve e interrogou ambas e pediram explicações sobre as canções “Pressão Social” e “Vote em branco”, da Plebe Rude, e “Música Urbana II” e “Que país é este”, da Legião Urbana.

A Rádio Fluminense juntamente com o Circo Voador, e, também, o Teatro Lira Paulistana – esse em menor grau –, foi uma das responsáveis para a veiculação e propagação das bandas e cantores do rock nacional, uma vez que veiculava as canções dos músicos em fitas tape-demo, ou seja, eram gravações caseiras feitas bem antes dos roqueiros terem

ingressado na indústria fonográfica. Mas seria especialmente com o advento do Rock in Rio e a entrada massiva dos roqueiros na indústria fonográfica e na mídia que os acordes do rock dos anos 80 ressoariam nos ouvidos, anseios e devaneios dos jovens brasileiros.

CAPÍTULO 2

ROCK-MÍDIA

Das ondas da “Maldita” às páginas da imprensa

“Negar o rock é, como em várias outras posturas conservadoras, negar os tempos”.⁴⁹

Após apresentações na cidade carioca, com equipamento emprestado da banda A Cor do Som⁵⁰, os integrantes da Blitz receberam o convite de Mariozinho Rocha – diretor da Emi-Odeon – para uma sessão de gravação no estúdio da Rádio Transamérica. Evandro Mesquita e Mariozinho Rocha eram amigos de partidas de futebol nas areias das praias cariocas. Segundo Ricardo Alexandre (2002, p.88), Rocha não fez nem questão de ouvir o resultado da gravação, desde que Cléber Pereira, diretor da Rádio Cidade (primeiro lugar de audiência na época) aprovasse a viabilidade de execução das canções. Com o aval de Pereira, a banda entrou, em julho de 1982, nos estúdios da Emi-Odeon para a gravação do primeiro compacto. Os diretores da gravadora tinham a expectativa que o *single*, contando com a música “Você não soube me amar” no lado A, e o lado B sem música alguma, somente a repetição da expressão “Nada, nada, nada”, venderia no máximo 20 mil cópias. O compacto, que inicialmente havia sido executado massivamente na Rádio Cidade, chegaria a setecentas mil cópias vendidas após alguns meses de exposição nas prateleiras das lojas de discos⁵¹. Na época da gravação do primeiro compacto, a Blitz ainda contava com o baterista Lobão. Mas o lobo já vinha arquitetando um trabalho paralelo, uma vez que já tinha gravado uma fita com dez músicas em um estúdio de oito canais em Botafogo. Na gravação, obteve ajuda de vários amigos músicos, como Lulu Santos, Marina, Ritchie, Jim Capaldi e até integrantes da Blitz. Seu projeto paralelo não agradara os integrantes da Blitz, e, segundo o baterista e cantor, os músicos até sugeriram que a fita fosse picotada. O rumo e a proposta musical da Blitz já não mais atraíam Lobão, uma vez que a banda não queria gravar suas canções, preferindo regravar, por exemplo, “Biquíni de Bolinha Amarelinha”. Concomitantemente às divergências, a Blitz recebeu da revista *Isto É* o convite para uma entrevista, que se tornaria inclusive matéria de capa; e ainda estavam prestes a assinar contrato com a EMI-Odeon. Segundo Lobão: “Malandramente falei que decidira assinar o contrato com eles. Fui, falei e tirei foto da capa. Quando tudo acabou, falei: ‘Seus babacas, não vou assinar porra nenhuma!’. Saiu a revista, dei uma banana, botei o tape e a revista debaixo do braço e me

⁴⁹ CHACON, Paulo. *O que é rock*. 5ª ed. São Paulo: Editora Brasiliense, 1995, Coleção Primeiros Passos, p.10.

⁵⁰ A banda formada no início dos anos de 1970 tinha inicialmente como integrantes: Pepeu Gomes, Jorginho, Dadi e Baixinho.

⁵¹ *Jornal do Brasil*, 19/07/1983.

apresentei à primeira gravadora. Um ano depois, saiu o “Cena de Cinema”...” (FROÉS, 1997, p.177).

O auxílio do capital social para possibilitar a oportunidade de ser apreciado por uma gravadora não se restringiu ao caso da Blitz dentro do rock nacional dos anos 80. Integrado por Cazuzza, filho do presidente da Som Livre, o Barão Vermelho gravou uma fita demo nos horários vagos do estúdio daquela gravadora e a entregaram a Nelson Motta, dono da casa noturna Noites Cariocas, com o intuito de abrir o show da cantora Sandra de Sá que estava programado no local. Motta que também era dono do selo Hot até cogitou a possibilidade lançar uma canção da banda em uma coletânea que organizava, chamada no meio de “pau-de-sebo”. Mas a fita foi “apropriada” pelo ex-crítico musical e ex-coordenador do departamento de imprensa da Som Livre, Ezequiel Neves. Este conhecia Cazuzza desde o tempo em que trabalhava na gravadora.

Nascido na cidade de Belo Horizonte, Ezequiel Neves começou a escrever sobre música no *Diário de Minas*, em 1963. Em fins dos anos de 1970, chegou a morar em Londres, mas retornou em 1972 para trabalhar na versão brasileira da *Rolling Stones*. Com o término do periódico, chegou a empresariar as bandas roqueiras Made in Brazil e o Tutti Frutti de Rita Lee. Mas a experiência de empresário logo o fazia desistir e até desacreditar nas possibilidades de produção de um rock brasileiro. Ezequiel era um grande conhecedor de rock e fã da banda inglesa Rolling Stones, além de possuir uma vasta discografia sobre o gênero. Entretanto, a fita do Barão Vermelho o fez ter nova esperança. Conforme suas palavras: “Fiquei enlouquecido, um grupo totalmente visceral, com letras que diziam coisas maravilhosas. Eu nunca tinha visto o *rock and roll* em português com aquela força, nem nos Mutantes. Como Nelsinho e o Léo (Netto) estavam pensando em organizar um pau-de-sebo pediram para eu ver se tinha alguma coisa aproveitável naquela fita. Bem, ouvi e comecei a fazer escândalo, eram só hits...”⁵². Ezequiel juntamente com o produtor Guto Graça Mello, que na época trabalhava na Som Livre, foram os que convenceram João Araújo a gravar a banda do filho. No Natal de 1982, um ano e alguns meses depois do nascimento da banda, era lançado o LP *Barão Vermelho*.

Lulu Santos, em 1980, conseguiu lançar um compacto pelo selo Polydor, sob o nome de Luiz Maurício. Sua esposa Scarlet Moon de Chevalier trabalhava à época na gravadora. O músico também trabalhava como produtor de repertório de novelas para a Som Livre, onde conseguiu a façanha de convencer João Araújo a incluir a canção “Melô de amor” na novela

⁵² *Bizz*, outubro de 1991.

Plumas & Paetês. Entretanto, a repercussão da canção e do compacto foi nula. E ganhou de brinde uma carta de demissão da Som Livre e teve seu disco engavetado pela Polydor. Porém, Lulu Santos tinha uma rede de relações – capital social – que o possibilitava circular entre artistas e produtores. Enviou várias músicas a Nelson Motta que escreveu as letras, dentre elas, “Tesouro da juventude”, então incluída como tema de abertura do programa *Mocidade Independente*, apresentando por Nelson Motta. Por meio de Léo Netto, ex-secretário de Motta, na época diretor-artístico da WEA, Lulu assinou contrato para três compactos. Apesar de fazer certo sucesso com os três *singles*, o cantor esteve prestes a ser demitido da gravadora, que sugeriu ao cantor que gravasse um disco com versões em português de *hits* internacionais. Sugestão que o músico de imediato rejeitou. O roqueiro conseguiria lançar, em 1982, seu primeiro LP, sob a condição de que o sucesso “De repente Califórnia”, fosse regravada por ele. Com música de sua autoria e letra de Nelson Motta, a canção “De repente Califórnia” fazia parte da trilha sonora do filme *Menino do Rio*, e era cantada por Ricardo Graça Mello, então um dos atores do filme.

No mesmo ano, o Lulu Santos recebeu do músico e produtor musical Liminha um livrinho que o ajudaria no processo de composição, principalmente para compor *hits*. Em sua viagem a Los Angeles, em 1982, durante o processo de mixagem do disco *Luar*, de Gilberto Gil, Liminha comprou um pequeno livro sobre técnicas de composição, escrito por vários autores de canções premiadas com o Oscar e o Grammy em filmes da Disney. Segundo o produtor, em depoimento ao jornalista Alexandre (2002, p.121), o livro sugeria dicas como: “É legal que o título da música esteja contido na letra, a melodia precisa ser fácil o suficiente para que o ouvinte possa assobiá-la, a importância do refrão e tal”.

O paulista Arnolpho Lima Filho, filho de músicos amadores, iniciou a prática de violão aos dez anos de idade e aos quatorze já tocava contrabaixo em bailes. A profissionalização veio, em 1967, com o grupo Baobás, que acompanharia Caetano Veloso na gravação da canção “Alegria Alegria”. Em 1969, Liminha integraria a banda Os Mutantes, onde ficaria até 1974, tocando contrabaixo. Ao deixar a banda, mudou-se para o Rio de Janeiro, onde tocou nas bandas de Raul Seixas e Erasmo Carlos, além de trabalhar como músico *free lance*. Seu primeiro emprego ligado à indústria fonográfica foi o de assistente de produção na WEA brasileira. Liminha assinou pela primeira vez um álbum como produtor no LP das Frenéticas, em 1977, que alcançaria o disco de ouro. Produziria, posteriormente, oito discos de Gilberto Gil, transformando o tropicalista baiano em grande vendedor de discos. Mas Liminha ficaria notabilizado por outra proeza: foi um dos maiores produtores de discos dos anos 80, principalmente em relação ao rock nacional. Nesse gênero, produziu e dirigiu

artisticamente: Titãs, Ultraje a Rigor, Ira!, Os Paralamas do Sucesso, Kid Abelha, Blitz, Barão Vermelho – já sem Cazuzza e com o guitarrista Roberto Frejat nos vocais –, os cantores Lulu Santos, Ritchie e Lobão⁵³. Liminha ajudaria também o cantor inglês Ritchie a gravar uma fita demo que foi distribuída a várias gravadoras, entretanto a resposta negativa prevaleceu durante certo tempo. No início de 1983, Ritchie receberia também o apoio moral de uma aluna ilustre durante uma aula de inglês que ministrava: “O rock está fazendo sucesso, há um espaço para você”, disse a cantora Gal Costa⁵⁴. No mesmo ano Ritchie assinaria com a CBS e lançaria um compacto com a canção “Menina Veneno”, que chegaria a um milhão de cópias vendidas.

Bandas e cantores cariocas foram os primeiros a mergulhar nas águas turbulentas e inseguras da indústria fonográfica, entretanto diversos conjuntos já apontavam no horizonte musical desde o início da década, ampliando a rota e enchendo a maré com canções roqueiras. Em São Paulo, o produtor Pena Schmidt foi conferir a nova onda musical que atraía e desencadeava entre os jovens. Ele fora técnico de som da banda Os Mutantes em fins dos anos 1960 e início dos anos 1970. No final da década setentista, o futuro produtor foi a Inglaterra, onde entrara em contato com o rock e toda estrutura que envolve o gênero. Trabalhando como produtor na gravadora WEA no início dos anos 80, Pena em depoimentos e entrevistas para jornalistas e para a socióloga Márcia Tosta Dias sempre ressalta uma passagem de como se interessou em produzir e/ou revelar as bandas de rock oitocentista:

[...] era segunda-feira de manhã, eu abro a *Folha de S. Paulo* e, nessa época, saía às segundas, um resumo dos programas da semana. Eu vi que tinha quarenta shows de rock anunciados para aquela semana, uma página inteira. Aí eu pensei assim: se você vai no pasto todo dia conta 50 cogumelos e num outro dia você olha e conta 500 cogumelos, alguma coisa está acontecendo, choveu, mudou a lua, mas alguma coisa aconteceu. [...] Então, eles vão aprendendo a tocar guitarra, vão formando suas bandinhas, começam a procurar mercado de trabalho, um lugar para mostrar o trabalho. Ao mesmo tempo que em São Paulo multiplicavam-se casas noturnas como Napalm, Rose Bom Bom, Madame Satã, Ácido Plástico, dentre outras. Eu olhei para essas bandas todas e falei: está acontecendo alguma coisa. [...] Então eu fui procurar o André Midani. Disse que a situação que tínhamos não era normal. Quando aparece uma oferta dessas, é inevitável que alguns deles se destaquem, é uma questão simples, darwiniana. Se tem 40 no jornal, é sinal que a oferta é, na verdade, muito maior (*Apud TOSTA, 2000, p.83*)⁵⁵.

Pena Schmidt apresentou a idéia sobre as bandas paulistanas para o presidente da WEA André Midani. O projeto inicial era lançar por meio de compactos os grupos. Dentre as selecionadas, estavam Ira!, Ultraje a Rigor e Titãs. Midani faz uma reflexão interessante sobre

⁵³ *Folha de S. Paulo*, 21/10/1987; *Bizz*, maio de 1990.

⁵⁴ *Veja*, 03/08/1983.

⁵⁵ O mesmo assunto pode ser constatado também em Alexandre (2002) e Bryan (2004).

o mercado de discos no início da década de 1980, bem como sobre uma suposta renovação de artistas e a geração pré-rock nacional oitentista:

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. Quando você pensa nessa geração seguinte, de Baby e Pepeu, Gonzaguinha, João Bosco, Ivan Lins, todos se ressentiam, numa boa, da sombra que os monstros sagrados faziam. Com o passar dos anos, os próprios monstros sagrados deixaram de representar algo de 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. [...] O 14 Bis e a Cor do Som apenas trabalhavam, roqueiramente, em cima de coisas já estabelecidas (*Apud* ALEXANDRE, 2002, p.31-2).

André Midani nasceu na Síria e com um ano de idade mudou-se para a França. Na adolescência trabalhou na gravadora de origem britânica Decca, onde iniciou a labuta no estoque até chegar a auxiliar de gravação. Em meados dos anos 1950 veio ao Brasil e, embora não conhecesse o país e muito menos o idioma, foi trabalhar na Odeon. Já nos anos 1960, foi diretor-geral da Philips, levando a gravadora ao topo da indústria fonográfica e mantendo um elenco que contava com o pessoal da MPB como: Gilberto Gil, Caetano Veloso, Elis Regina e Chico Buarque e cantores como Odair José e Raul Seixas (ALEXANDRE, 2002). Nos anos 1970, o empresário deixaria a Philips-Phonogram para fundar a WEA, assumindo-a como presidente e co-proprietário. Segundo Tosta (2000, p.82), Midani tinha como principal objetivo consolidar o consumo de discos entre os jovens no país via a segmentação do mercado em específicos. E acrescenta que no Brasil, durante os anos 1970, “o comprador de discos tinha mais de 30 anos, sendo que, no mercado internacional, esse comprador tinha de 13 a 25”. E é exatamente esse público, essa fatia do mercado, que o rock nacional seria absorvido e cairia nos braços e abraços. E a proposta de gravar os grupos paulistas feita por Pena Schmidt a André Midani, tinha como pressuposto lançá-los por meio de compactos.

No lado A, o *single* ou compacto trazia preferencialmente a canção que supostamente seria executada e trabalhada pelas rádios, enquanto no Lado B, vinha teoricamente a canção com menor apelo mercadológico (SHUKER, 1999, p. 135 e 255). Tanto no Brasil quanto no exterior, o *single* era para as gravadoras um produto barato em comparação ao LP, além de servir como ferramenta para testar o mercado de consumo musical⁵⁶.

⁵⁶ As primeiras grandes indústrias fonográficas americanas (Columbia, 1889; a RCA, 1929, que incorporaria a Victor surgida em 1901; e a Decca, 1934) travaram disputas por tecnologias alternativas de gravação e reprodução. Nos anos de 1930, o formato padrão era o disco de ebonite de 10 polegadas de 78 rotações por minuto (RPM). No pós-guerra, a Columbia criou o disco long play, gravado em um material desenvolvido chamado vinil. Já em 1948, era lançado com 12 polegadas e 33 1/3 RPM o LP. Em contrapartida a RCA desenvolveu um disco de vinil com 7 polegadas e que tocava em 45 RPM denominado *single*. Após alguns anos as empresas fizeram um acordo e conseqüentemente passaram a produzir os dois tipos de discos.

Contudo o compacto no Brasil não teria a mesma receptividade e sucesso ao longo dos anos, devido, sobretudo, a vários fatores técnicos que conseqüentemente prejudicaria a qualidade do produto. Enquanto nos Estados Unidos e Inglaterra o formato *single* se desenrolaria e continuaria mesmo com o surgimento de uma nova tecnologia e material, ou seja, o compact disc (CD), aqui nos trópicos o formato já na década de 1960 sofreria seu mais nocivo golpe. Os toca-discos foram padronizados ao modelo dos long plays de velocidade de 33 ⅓ e não a recomendável 45 RPM. André Midani fez uma análise sobre os compactos em terras brasileiras: “Os *singles* começaram a ser fabricados com um som horrível. Isso quando tinham uma faixa de cada lado. Quando tinham duas, o som era ainda pior. Isso matou o *single*, um formato com papel fundamental no mercado da música” (Apud ALEXANDRE, 2002, p.162). No Brasil houve mais uma especificidade em relação à má qualidade dos compactos, pois além dos vinis chegarem com todo tipo de impureza dos pólos petroquímico, as fábricas nacionais tinham como norma reciclar os vinis encalhados, derretendo-os logo após a retirada do selo de cada disco⁵⁷.

Outro fator que inviabilizou a presença contínua e a compatibilidade dos compactos foram o abuso de preço dos lojistas, como aponta a memória dos músicos numa reunião-discussão de roqueiros promovidos pela revista *Bizz*:

Lemos (Fê Capital Inicial): Por que não existe um mercado de compacto no Brasil?
 Charles (Titãs): Quando a gente ia lançar o *Jesus não tem dentes no país dos banguelas* a gente tinha um excedente de material, que não daria para fazer um álbum duplo. Tivemos uma reunião com a gravadora. [...] O que a gravadora disse é que o mercado do Brasil não está acostumado com *single*. O lojista se recusa a vender *single*. Ele tem noção de aquele compacto, não importa o número de faixas que tenha, deve ser vendido a preço de LP, porque tem o mesmo tamanho... Thomas (Fellini): É picaretagem mesmo, porque eles compram mais barato no atacadista.
 Charles: Eles compram. Foi o que disse. E a gravadora respondeu: ‘você vende para o lojista mais barato, e ele pode cobrar mais barato do consumidor. Mas o lojista diz que não, que não adianta vender mais barato porque as pessoas não compram! O próprio consumidor tem um preconceito porque não conhece isso. Então o lojista iguala ao preço do LP, e as pessoas não vão comprar do mesmo jeito... Foi essa a justificativa da gravadora. Batemos o pé, mas o projeto foi vetado. Têm duas músicas nossas inéditas por essa razão⁵⁸.

Embora a qualidade dos *singles* brasileiros não fosse exemplo de ressonância e sonoridade, os compactos foram um meio que a indústria fonográfica encontrou para lançar e testar o rock nacional dos anos 80, e com boa rentabilidade. As gravadoras investiram um pouco mais na capa e imagem dos sete polegadas, abortando o velho envelope padronizado com um orifício no meio para identificação do artista, produzindo por sua vez uma capa a

⁵⁷ Veja, 03/07/1985; *Jornal do Brasil*, 03/01/1986.

⁵⁸ *Bizz*, fevereiro de 1988.

quatro cores, com fotos mais trabalhadas e visíveis. Via compacto, muitas bandas e cantores do rock nacional tiveram a oportunidade – a prova de fogo – de lançar algumas canções, como: Blitz, Biquíni Cavado, Ira!, Kid Abelha, Paralamas do Sucesso, Ritchie, Ultraje a Rigor, Camisa de Vênus – esta gravou, ainda na Bahia, um compacto pelo selo de música sertaneja NN, da Fermata, chegando a vender 7 mil cópias. Como já mencionado, além de serem mais barato, os compactos criavam a oportunidade de as gravadoras testarem o mercado antes de investirem no formato dos long plays, além de ser um mecanismo para as bandas adentrarem no mercado de discos⁵⁹.

Outra estratégia adotada pelas gravadoras, principalmente em relação ao rock nacional, era o denominado pau-de-sebo, isto é, uma compilação de bandas e cantores roqueiros era reunida num LP, sendo que cada um dos participantes apresentava na maioria das vezes uma única canção. Com o suposto sucesso de determinada música, o conjunto ou cantor tinha a possibilidade de subir mais um degrau da escadaria da gravadora, partindo para um *single* ou mesmo para a gravação do LP. Participaram de pau-de-sebo as bandas Kid Abelha, em *Rock Voador* (Warner, 1983); Engenheiros do Hawaii, em *Rock Grande do Sul* (BMG, 1985); RPM, em *Rock Wave* (CBS, 1985) e *Verão 85* (Som Livre). Na tentativa de driblar a queda de lucro sobre os LPs – em 1981 a venda de compactos simples e duplos bem como de LPs chegou a marca 39,53 milhões de unidades, número bem abaixo dos 57, 066 milhões de 1980 (TOSTA, 2000, p.55-6), – a PolyGram lançou o denominado *new disc*. Os discos tinham o tamanho padrão de um long play de 12 polegadas, mas a novidade era que em vez de dose ou treze faixas convencionais, o novo disco apresentaria oito faixas; a capa apresentava duas cores, diferentemente das quatro do LP; e teoricamente custaria mais barato ao consumidor. Roberto Menescal, diretor geral da PolyGram à época, ressaltava a importância do novo disco: “Um disco de uma cantora nova não pode concorrer com o de Elis Regina, o comprador prefere o que já conhece. É um meio-termo viável para estreantes”⁶⁰. Dentre as quinze bandas e quatro cantores focalizados nesta dissertação, somente a Plebe Rude gravaria no novo disco de oito faixas. Outro processo adotado pelas gravadoras foi lançar o *remix*. A partir da fita master de gravação era feita uma recriação na canção original por meio do trabalho de um *DJ*, que na maioria das vezes adicionava novos elementos à canção, especialmente efeitos eletrônicos para torná-la mais dançante, propícia às pistas de dança. O formato era distribuído promocionalmente às rádios FM e, também, aos *DJ* de danceterias, os quais tinham a possibilidade de mostrarem suas habilidades em misturar e

⁵⁹ *Jornal do Brasil*, 19/07/1983.

⁶⁰ *Veja*, 08/07/1981.

combinar sons com a canção base e chegando a durar nas pistas de dança até trinta minutos. A banda RPM foi uma das primeiras a participar do processo de lançamento dos *remixes*. A canção “Louras geladas” foi remixada pelos *DJ* paulistas Julinho Mazzei, Grego e Iraí Campos, aliás, a canção seria muito executada, tornando-se principal trunfo da banda para adentrar no circuito da indústria fonográfica. No formato *remix* também foram lançadas as canções “Ciúmes”, do Ultraje a Rigor; “Óculos”, dos Paralamas do Sucesso; “Tédio” do Biquíni Cavado.

Mas a vitrine e o trampolim para a escalada rumo às gravadoras e ao grande público foi a Fluminense FM. Às 6 horas da manhã do dia primeiro de março de 1982, na cidade de Niterói, Rio de Janeiro, o ouvinte carioca que sintonizasse a frequência modulada 94,9 MHz, ouviria as seguintes palavras escritas pelo jornalista Luiz Antonio Mello e discursada pelo radialista Amaury Santos:

A ousadia, a ansiedade, a busca incessante das coisas novas e criativas impuseram que os rumos das FMs cariocas sofressem alterações. Profundas e revolucionárias alterações. A rádio Fluminense FM estéreo é uma prova palpável dessa nova mudança. Agora nós estamos entrando no ar com a brancura da ousadia, o calor da criatividade, a independência audaz e faminta dos tempos modernos. A nova rádio Fluminense é mais uma em 16 FMs do Rio. Mas certamente será uma rádio absolutamente especial. A partir de agora, você terá contato com sons que marcaram época, com sons que você nunca ouviu, com o absurdo, com a inteligência, a agressividade e a sensibilidade dos grandes criadores da história musical do mundo; que, aqui na Fluminense FM, terão aterrissagem forçada (*Apud*, ESTRELLA, 2006, p.51).

Quando Luiz Antonio Mello e Samuel Wainer Filho – idealizadores da nova Fluminense FM – propuseram, em 1981, aos diretores do grupo *O Fluminense* o programa de rádio com duas horas diárias de programação denominado *Rock Alive*, não imaginavam que receberiam a direção geral da Fluminense FM⁶¹. Após receber carta branca dos proprietários, Mello – sem contar mais com Wainer Filho –, montou um grupo de radialistas e jornalistas que elaboraram algumas regras básicas para o funcionamento da “nova” emissora, com “a busca incessante das coisas novas e criativas”. Era buscado, sobretudo, um perfil e uma filosofia que distanciasse a Fluminense das rádios FMs atuantes na época. Para diferenciá-la apresentavam gêneros musicais que as outras emissoras fluminenses não difundiam em suas ondas, bem como aproximam a rádio de um público pouco explorado e esquecido: os jovens.

⁶¹ A rádio Fluminense FM já existia desde 1972 e sua estrutura – ainda no início de 1980 - contava com dois estúdios precários, uma sala, poucos móveis antigos, bem como, nem contava ainda com um departamento comercial. A rádio apresentava apenas transmissões de corrida de cavalos e, nos intervalos, tocava músicas ininterruptamente, sem a presença e a locução de radialista. A rádio FM fazia parte do grupo empresarial de comunicação *O Fluminense*, cuja direção à época estava sob a tutela de Alberto Torres (presidente) e de seu genro Ephrem Amora (superintendente), que além da rádio FM, contava com a Fluminense AM e do jornal *O Fluminense*. Ver mais em Estrella (2006).

Os módulos dos programas eram compostos por três músicas, sendo a primeira nacional e as outras duas estrangeiras. Outra característica, e a mais inovadora, foi instituir que as mulheres seriam “as donas da voz”, isto é, a locução dos programas seria comandada pelos timbres femininos. Em relação às canções a serem tocadas na rádio, os idealizadores e programadores buscaram também se diferenciar. As locutoras, por exemplo, tinham a liberdade de escolher dentre vários LPs já pré-selecionados pela a equipe, as músicas que iriam ser executadas. Outro diferencial, que se tornaria regra na rádio, era que a programação diária não contaria com a rigorosa e famosa *playlist*, uma lista de músicas que se repetem ao longo do dia. Portanto, não repetiam nenhuma canção no repertório do dia. Outra característica era executar a música por completa, sem a intervenção e interrupção de vinhetas ou das locutoras, tanto no início quanto ao fim das canções, proporcionando ao ouvinte a possibilidade de gravar as músicas na íntegra. Os idealizadores da rádio buscaram também abolir a famosa música de trabalho. Segundo Mello: “Essa proibição era clara. Se a música de trabalho – música escolhida pela gravadora a ser divulgada – podia ser escutada em qualquer outra emissora, com uma potência maior do que a nossa, tocá-la por quê?” (*Apud* ESTRELLA, 2006, p.48).

O perfil adotado para a Fluminense FM, conhecida como “Maldita”, alcunha proposta pelos idealizadores devido, sobretudo, ao hábito de veicularem músicas de artistas que não eram executadas nas outras rádios, alçaria a rádio de décimo quinto lugar de audiência (o penúltimo), em março de 1982, ao décimo em dezembro de 1982, chegando inclusive a terceiro lugar da preferência entre os ouvintes em abril de 1985. Ao adotar um perfil diferenciado das rádios, onde o rock era um gênero musical marginal e cuja programação destinada ao público jovem era irrisória – com exceção das rádios Cidade e da Eldo Pop, ambas do Rio de Janeiro –, a Fluminense FM com uma equipe de jovens jornalistas, radialistas e locutores se aproximara via programação e diálogos com uma parcela grande de ouvintes que ainda não tinham uma rádio a qual se identificar: a faixa etária de 12 a 30 anos dos segmentos chamados A, B e C (ESTRELLA, 2006, p.32).

Segundo Sérgio Vasconcellos, programador da rádio na época, a “Maldita” FM não nasceu uma rádio rock, pois tinham a idéia de tocar tudo que as outras emissoras sonoras não tocavam. Na teia da programação tinha espaço a programas dedicado às canções, curiosidades, histórias dos The Beatles, denominado “Revolution”, bem como à MPB, como “MPB espaço aberto”. O jazz tinha espaço com o programa “O assunto é jazz”. “Chiclete com banana” era um programa que executava canções nordestinas intercaladas com músicas do rock progressivo, *country*, *blues*, *reggae* (ESTRELLA, 2006, p.54-64). Entretanto, o rock – um marginal nas rádios da época – ganharia espaço e universo nas ondas sonoras da

“Maldita”, dos clássicos estrangeiros às bandas brasileiras setentistas⁶².

A “Maldita” seria bendita para uma turma que iniciava os acordes no início da década de 1980 e abriria espaço na programação para jovens roqueiros que ainda não tinham contrato com gravadoras e apresentavam canções em fitas demos. Com uma dobradinha com o Circo Voador, a Fluminense FM seria uma das grandes incentivadoras e propagadoras do denominado rock nacional. O elo Circo Voador e Fluminense FM tinha como pressuposto que as bandas – a maioria com fitas demos – que eram executadas na rádio viessem a tocar no projeto do Circo denominado Rock Voador. Não é por acaso que as primeiras bandas e cantores a lançar compactos e discos pelas gravadoras foram oriundas da cidade do Rio de Janeiro. Mas é interessante notar – como já tratados no primeiro capítulo – que o surgimento das bandas e a busca por espaços já ocorria por vários estados brasileiros, bem antes do surgimento do Circo Voador e concomitantemente da mudança da Fluminense FM. Contudo, a dobradinha Fluminense/Circo Voador impulsionou e acelerou o processo.

Para divulgar o rock brasileiro a Fluminense FM valeu-se de uma investida estratégica. Na programa “MPB Espaço Aberto”, produzido por Amaury Santos, emitido de segunda a sexta-feira, das 20 às 21 horas, era veiculada a seguinte chamada: “Ei, você que tem uma banda e músicas gravadas, traga a sua fita aqui na rádio”. Conforme Amaury Santos: “Quando inauguramos, não havia o que tocar de rock brasileiro e pedíamos fitas no ar. [...] Este era o nosso apelo e o resultado foi excelente” (ESTRELLA, 2006, p.97).

Segundo Ricardo Alexandre (2002, p.85-6), a primeira banda – ainda sem gravadora – a tocar na rádio Fluminense FM foi a Blitz, e isto logo no segundo dia de funcionamento da “Maldita”. Um ouvinte anônimo levava uma fita cassete à Fluminense FM contendo a canção “Você não soube me amar”, gravada ao vivo no Circo Voador. E a partir dali começaram a executar não só a canção – que foi um sucesso entre os ouvintes – mas várias músicas e bandas desconhecidas no circuito das emissoras de rádio e da indústria fonográfica. O Kid Abelha após gravar uma fita demo com as canções “Distração” e “Vida de cão é chato pra cachorro”, teve a fita imediatamente executada na rádio. Bandas como Legião Urbana, Plebe Rude e Biquíni Cavado foram executadas na rádio, inclusive esta última teve a canção “Tédio”, gravada numa demo em meados de 1984, entre as mais pedidas pelos ouvintes, ao ponto que já, em 1985, assinaria contrato com a PolyGram.

Os Paralamas do Sucesso e sua entrada na programação da rádio Fluminense foi um caso interessante digno de nota. Hermano Vianna é quem a conta:

⁶² Ainda falta na historiografia da música brasileira um trabalho sistemático sobre o rock brasileiro feito nos anos de 1970.

Estudava em Niterói e descobri o programa do Maurício [Valladares]. Aquilo era uma novidade em rádio no Brasil. Levava o walkman para escutar voltando da faculdade. Aí o Maurício fazia uns concursos. Eram perguntas muito difíceis, eu sabia, ligava para lá e sempre ganhava. Teve um dia que ele pegou o telefone e disse: ‘Pô, quem é você? Já que ganhou tudo, vamos ser amigos. Vou levar o disco para minha casa, você vai lá e a gente aproveita e se conhece’. Nesse dia, lembro que Paralamas ainda era uma banda que ensaiava na casa da avó de Bi e levei a fita (*Apud* ALEXANDRE, 2002, p.124).

O antropólogo Hermano Vianna, irmão do vocalista da banda Paralamas do Sucesso, foi o precursor da entrada da banda na programação da “Maldita”. Já Herbert Vianna viria a entregar à Fluminense fitas da Legião Urbana e Plebe Rude. Após o seu conjunto assinar contrato pela EMI-Odeon, Herbert faria o papel de mediador e divulgador dos trabalhos das bandas de Brasília, sendo que produziria o mini-LP da Plebe Rude. Bem como faria uma participação especial, tocando guitarra, na faixa “Tédio”, da banda carioca Biquíni Cavado. Mas a Rádio Fluminense não foi só reduto para as bandas que apresentavam canções em fitas demos. O LP *Cena de Cinema*, de Lobão, que teve execução negada de início pela Rádio Cidade, encontrou na Rádio Fluminense um porto, onde teve todas as faixas de seu LP executadas, deixando de ficar a deriva.

Mesmo com o lançamento do primeiro compacto e do estreante LP, a Blitz continuava tendo suas canções executadas assiduamente na programação da “Maldita”. Com vendas abaixo de 9 mil cópias do seu primeiro disco e sem conseguir ressonância de suas canções nas programações das rádios, o Barão Vermelho encontrou ótima oportunidade de apresentar ao vivo na “Maldita” todas as suas canções gravadas em seu LP.

Com a inserção dos roqueiros na indústria fonográfica suas músicas se espalharam nas ondas de rádios de várias regiões do país. Mas também era chegada a hora deles invadirem os grandes palcos, figurarem nas páginas da imprensa e aparecerem na telinha da TV.

Se o verão de 1982 foi o ano do bom astral na música popular brasileira, como anunciava a revista *Veja*⁶³, e o do ensaio dos primeiros acordes de dó a si dos futuros ídolos roqueiros, 1983 foi o ano do rock brasileiro, e sem ré. O brotar de bandas roqueiras no Brasil durante a primeira metade da década de 1980, em meio aos primeiros passos da redemocratização política, fez críticos de música e jornalistas disputarem, nas páginas de jornais e revistas, a precedência em denominar, e até explicar, aquele fenômeno musical. E como as bandas e cantores roqueiros não tinham sido fruto de um movimento musical articulado, os jornalistas e críticos passaram a lançar denominações que, ao menos

⁶³ *Veja*, 29/12/1982.

nominalmente, pudessem criar alguma unidade aos novos roqueiros.

Antes de findar o ano de 1982, o crítico Jamari França, do *JB*, ao tratar do surgimento de bandas de rock no cenário musical – citando Barão Vermelho, The Way, Sangue na Cidade, Blues Boy e Erva Doce – utilizaria a denominação “Nova Jovem Guarda” para se referir ao conjunto de novos roqueiros. Mais tarde, o crítico empregaria duas outras denominações: RPB, sigla de Rock Popular Brasileiro e tomada de empréstimo da agitadora cultural Maria Juçá; e posterior e finalmente, Rock Brasil⁶⁴. Ainda em abril de 1985, o termo Nova Jovem Guarda seria estampada na edição do caderno *Folhetim*, da *FSP*, dedicada ao rock nacional dos anos 80, embora na mesma edição o jornalista Maurício Kubrusly utilizasse da expressão “Geração New Wave”, a qual era uma referência recorrente para identificar os roqueiros oitentistas⁶⁵.

Havia também a expressão BRock, alcunhada pelo crítico musical, do *JB*, e ex-baterista de banda punk Arthur Dapieve. Este explicaria, posteriormente, a sua criação da seguinte maneira: “Uma matéria minha dizia que o então novo rock havia tomado o lugar da velha canção de protesto numa série de passeatas estudantis. Por associação de idéias com a campanha cívica *O petróleo é nosso*, me veio à cabeça essa sigla, que usava o BR dos postos da Petrobrás como forma de nacionalizar o rock, até então visto como vassalo do capitalismo internacional” (*Apud* BRYAN, 2004, p.360).

Como podemos perceber várias alcunhas foram sendo compostas, e de certo modo, disputadas pelos agentes do campo jornalístico que registravam nos jornais e revistas denominações para as composições dos roqueiros. Aliás, o número de críticos, jornalistas, repórteres, músicos-críticos que escreveram a respeito do rock chega quase a uma centena. Embora o rock já ressoasse seus acordes no Brasil desde a década de 1950, não havia no país no início da década de 1980 uma estrutura de tecnologia para shows e nem um quadro significativo de críticos especializados. Obviamente havia alguns *experts* sobre o gênero, como Jamari França, Arthur Dapieve, Ezequiel Neves, por exemplo.

Nas entrevistas com os roqueiros veiculadas entre 1982 e 1984 nos jornais *FSP*, *OESP* e *JB*, e também na revista *Veja*, a pergunta mais freqüente era: o rock é uma música descartável? Ou em outro registro: o rock é uma onda passageira, veio para ficar? Ademais vários críticos e jornalistas definiam o rock nacional dos anos 80 como pasteurizado. Para muitos deles não restavam dúvidas que o rock nacional produzido nos anos 80 tinha prazo de validade determinado e era um produto homogêneo, parecido, sem criatividade e com

⁶⁴ *Jornal do Brasil*, 31/10/1982.

⁶⁵ *Folha de S. Paulo*, 28/04/1985.

fórmulas prontas. Entretanto, os críticos e jornalistas também estenderam as noções de descartável e pasteurização a discos e canções de músicas da MPB que eram lançadas durante aquela década, como era o caso notório de Okky de Souza, da revista *Veja*⁶⁶.

Okky de Souza havia publicado, em fevereiro de 1984, um artigo sobre o rock nacional, e comentava sobre a escolha de Ritchie pelo público como novo ídolo da música popular brasileira:

Sem dúvida, está-se em presença de um ídolo original. Seu romantismo não tem nada de motéis ou lençóis macios: os casos de amor que canta têm cenários insólitos como, por exemplo, um elevador enguiçado. [...] Até aí, ainda se poderia desconfiar do sucesso de Ritchie, e decretar que não passava de um modismo de verão. Afinal, cantores que acertam com uma música não são raros – maior é o desafio de acertar com a segunda, e garantir sua permanência nas paradas. Pois Ritchie soube não só bisar o sucesso de “Menina Veneno” como ir além. Seu primeiro LP, *Vôo de Coração*, lançado em agosto de 1983, fechou o ano com nada menos de 580 000 cópias vendidas, catapultando-o ao clube dos grandes vendedores do país⁶⁷.

E o crítico seguia definindo o cantor inglês Ritchie como a ponta do iceberg de uma geração que chegava para “lançar um sopro de vida na música popular brasileira”, e o rock nacional dos anos 80 como um bom remédio para a música brasileira:

A maioria absoluta dos artistas consagrados, como Roberto Carlos e Simone, mantém hoje, em seus LPs, um padrão de repertório e arranjos que os conserva imunes a grandes altos e baixos de qualidade e vendagem. O preço, para isso, é gravar praticamente o mesmo disco todo ano. Com o rock acontece o contrário: é ali que surgem intérpretes e compositores novos, é dali que nascem as letras mais ousadas, é ali que ainda se sente uma pulsação mais intensa de vida e criatividade. [...] Mais ainda: eles souberam abrasileirar o rock, hoje dono de uma linguagem indiscutivelmente nacional. [...] A grande conquista desses artistas foi encontrar uma alternativa para os boleros e sambas, que hoje sofrem de padronização aguda. [...] Se o Brasil detém, por tradição, o título de país do samba, pode-se dizer, sem qualquer exagero, que ele é hoje também o país do rock. [...] Ao analisar o trabalho de Ritchie, Lulu Santos ou dos Paralamas do Sucesso, fica evidente que não há pretensões de revolucionar a música brasileira. Nenhum desses artistas é um gênio. São, em geral, artistas iniciantes e, naturalmente, seus discos apresentam altos e baixos. Que ninguém se disponha a ouvir o Barão Vermelho ou Kid Abelha e neles encontrar uma impecável unidade de repertório e interpretação. Em compensação, os roqueiros oferecem outras garantias: em suas canções, os casos de amor jamais são previsíveis, o bom humor é ingrediente fundamental e a surpresa, uma constante. Atire a primeira pedra quem encontrar remédio melhor para a música brasileira atual⁶⁸.

Mas a história nos revela momentos de surpresas. O “novo grande ídolo das paradas” e um dos expoente do remédio para melhorar a música brasileira, Ritchie apimentou a polêmica

⁶⁶ Para o crítico os discos da maioria dos “grandes astros da música popular brasileira” apresentava “espantosa similaridade entre os compositores gravados e os arranjos escolhidos. A ponto de que, se Gal Costa trocasse o repertório de seu LP com o do LP de Simone, ou Maria Bethânia fizesse o mesmo com Roberto Carlos, seguramente o público não notaria nada de anormal nos discos que resultaria”. Ver mais em *Veja*, 14/12/1983.

⁶⁷ *Veja*, 01/02/1984.

⁶⁸ *Veja*, 01/02/1984.

sobre o rock ser descartável:

O mais importante disso tudo [refere-se ao sucesso meteórico e às vendas astronômicas do compacto, 1 milhão de cópias, e LP, 800 mil] é que perdi as ilusões com a fama e o sucesso. Na década de 70, quando cheguei aqui, achava que podia mudar o mundo com o meu rock. Essa pretensão desembocava num trabalho vazio, estéril. Hoje, aprendi que ninguém muda o mundo, ele se transforma sozinho. E me tornei um fã ardoroso do descartável, porque essa é a linguagem dos anos 80. Hoje, o sucesso não me interessa mais do que o meu trabalho, e eu sei que ele é descartável. Faço força para que seja, e cada vez mais⁶⁹.

É possível que o fato de o rock ser um produto musical de massa pesasse na cabeça de Ritchie quando formulou aquela afirmativa. Mas desilusões com a fama de roqueiro e revisões sobre o poder do rock à parte, Ritchie exagerava na dose, pois o gênero musical que ele abraçara não se mostrava, ao longo de sua história, como integralmente descartável. Dentro do universo do rock há LPs que se tornaram verdadeiros álbuns clássicos, com misturas de rock e gêneros inusitados; atrelando novos elementos sonoros às canções onde sonoplastias complementam as músicas e o canto. São os casos de *SGT Peppers Lonely Hearts Club Band*, da banda dos ingleses The Beatles; *Tommy*, um álbum duplo da banda The Who; *We're Only in It for the Money*, de Frank Zappa & The Mothers of Invention. Lançados na década de 1960, todos ficariam conhecidos como álbuns conceituais, pois são compostos por canções unificadas em torno de um tema, podendo ser instrumental, narrativo ou lírico; deixando de lado canções heterogêneas para arquitetar obras únicas e seminais. Vale ressaltar que o álbum *SGT Peppers*, dos Beatles, é considerado conceitual mais por sua coesão musical do que por uma unidade temática (SHUKER, 1999).

A polêmica se instaurava, pois nem todos os roqueiros aceitavam o rótulo de descartável à suas músicas. Paula Toller, vocalista do Kid Abelha, discordava de Ritchie e afirmava que a sua banda queria ser “perene”. Evandro Mesquita, da Blitz, dizia não se preocupar com a questão do descartável, uma vez que acreditava que o tempo determinaria quem e o que seria descartado. Visão que o crítico Jamari França corroborava e complementava ao afirmar que o tempo e o público é que iriam estabelecer quem apresentava um trabalho musical consistente ou não. Para não se estender muito a respeito das respostas dos roqueiros, que tanto nas suas linhas como nas entrelinhas convergiram para a negação do rock como descartável, vale destacar a resposta de Renato Russo. Publicado na seção “Opinião” da revista *Bizz*, a resposta de Russo representava, de maneira clara e direta, a visão que os roqueiros tinham com relação aos seus trabalhos:

⁶⁹ *Folha de S. Paulo*, 20/06/1984.

O que é rock? E o que separa o bom rock do pop descartável e comercial? Parecem questões óbvias, não é? Mas essa discussão pode assumir proporções catastróficas, principalmente quando se insiste em comparar o rock com a MPB ou quando, por ignorância, o rock é visto como uma música oportunista e sem valor. O rock é uma música feita por jovens, para jovens. É uma música da cidade e depende de equipamentos e organização industrial para que possa ser produzida. (...) é uma música de caráter universal. E para quem insiste que rock é música americana: não é. É música da África. O que determina a qualidade no rock é a originalidade e a sinceridade do artista. Sua expressão pessoal for inédita e criativa, se o artista consegue expressar o que todos os jovens sentem mas não conseguem dizer, aí então teremos rock, que não é só um ritmo ou uma batida: é uma atitude. Quem faz música quer o reconhecimento do seu trabalho e aceitação do público, senão poderia muito bem ficar em casa, fazendo música para as paredes⁷⁰.

Porém, mais do que a resposta do legionário Renato Russo, o que chamava a atenção é o fato de ela ter sido publicada não em jornais ou revistas de grande circulação, mas numa revista especializada em música, dirigida ao público que realmente estivesse interessado nos desdobramentos que o cenário musical apresentava ou pudesse apresentar.

De qualquer forma, a polêmica teria suas labaredas atenuadas com o tempo, ao ponto de que um ano depois de acesa a fogueira do descartável uma reportagem da *Veja*, intitulada “Um retrato musicado: através das letras dos jovens roqueiros, o dia-a-dia da geração 80 e de como se vive hoje no país”, tanto elogiava a nova safra de roqueiros quanto utilizava, de maneira até natural, o termo “os jovens fazedores de música descartável”⁷¹.

A crítica do rock também teve sua face descartável desfraldada. Em artigo para o caderno *Folhetim*, Luís Antônio Giron colocava a crítica pop sob o foco do descartável:

A “popcrítica” das revistas e dos jornais vive igualmente do mito (descartável) do descartável, zelosa em simular naturalidade no trato com as mutações estéticas que se dão nas civilizações avançadas. Combatida tanto por outros críticos – que no fundo gostariam de ser artistas, teóricos ou reis – quanto por músicos, às vezes são críticos frustrados, esta crítica peculiar experimenta a vertigem da ausência. A morte de sua mensagem é intermitente, assim como o é a dos sinais da mídia. A pretexto de se plasmar na bricolagem pop, ela surge e ressurgue investida de imagens decadentistas e de “riffs” terminológicos que desejam mesmo a transitoriedade⁷².

Mas a crítica ao rock nacional dos anos 80 não se restringia apenas ao mote do descartável. Pode-se dizer que houve dois tipos de posicionamentos dos jornalistas. Havia aquele que integralmente rejeitava o gênero e o que defendia incontestemente as canções roqueiras. Este último englobava duas perspectivas distintas de entender o rock. Uma buscava pensar e refletir sobre as possibilidades do rock fundir-se, entrelaçar-se e redimensionar o caminho da música popular brasileira. Outra vislumbrava o rock como um gênero universal já abrazeado e não como invasor da cultura brasileira. Dentre uma ampla gama de

⁷⁰ *Bizz*, dezembro de 1985.

⁷¹ *Veja*, 08/05/1985.

⁷² *Folha de S. Paulo*, 28/04/1985.

comentários, notas, artigos de autoria de muitos jornalistas, críticos e músicos – os quais para serem remontados aqui ocupariam dezenas de páginas –, destacamos aqueles que julgamos mais relevantes ou que, de uma maneira ou de outra, resumem um espelho de muitas faces. José Nêumanne Pinto esquentava a discussão acerca da “Nova Jovem Guarda”:

As gravadoras encarregaram seus arautos de espalhar a nova: atenção, senhores, o rock voltou de vez. Voltou para ficar. É a Nova Jovem Guarda que resume as posições de liderança e “bota pra que quebrar”. [...] Na esteira dos pioneiros já estão aí os Paralamas do Sucesso e outros grupos comprometidos com a onda do momento. É uma espécie de new wave tupiniquim. Quem não aderir vai ter de aturar. Mas será mesmo assim tão simples o mercado de disco? Basta que uma gravadora resolva lançar um novo modismo para combater a crônica crise de mercado fonográfico e logo a avidez do público se responsabilizará por seu consumo? A prática mostra a eficiência do sistema da indústria de cultura de massa. Os departamentos de criação das gravadoras elaboram a nova onda do sucesso. A divulgação espalha notas otimistas por folhetos bem impressos e com fotos coloridas. Números são jogados ao leitor desatento e imediatamente surgem as explicações culturais. A faixa principal vira tema de novela e o consumidor, resultado final da jogada toda, corre à loja de disco para comprar a última onda do momento. [...] O mais fervoroso adepto do rock sabe que o rock tupiniquim não veio para ficar. É apenas uma jogada mercadológica. Como foi a Jovem Guarda. Pois é. Fica todo mundo aí falando da Jovem Guarda e se esquecendo de uma coisa muito importante: quem sobrou da Jovem Guarda? Roberto Carlos e Erasmo Carlos. Ninguém mais. [...] Ao contrário da Jovem Guarda, de que saíram dois expoentes para o futuro, nada ficará desse frescor artificial que é a nossa atual new wave⁷³.

Uma resposta à crítica do jornalista não tardaria. Um dia após a publicação do artigo de Nêumanne Pinto, Jamari França partia em defesa do rock nacional e rebatia as críticas feitas pelo colega de profissão e de empresa, não sem recorrer à aliteração do notório samba de Noel Rosa e a contextualização do cenário musical-fonográfico do período. Discorria França:

O **rock** não quer abafar ninguém, só quer mostrar que é música brasileira também. Mas como é difícil conseguir isso sem que os donos da cultura recorram aos seus arsenais ideológicos para apontar a Nova Jovem Guarda como mais uma jogada das gravadoras feita por um bando de mistificadores, de equívocos que venderam a alma ao diabo. Usa-se este argumento como se os próprios nomes defendidos pelos puristas vivessem à margem do **marketing**, como se os departamentos de criação das gravadoras não preparassem jogadas para vender Simones, Chicos Buarques, Bethanias e Gals, como se nenhum desses nomes virasse tema de novela e integrasse as trilhas sonoras, o famoso **vários artistas** que ocupa lugar cativo nos primeiros lugares. Fala-se muito em quem vai ficar quando ainda não se sabe nem quem está. Será que ficaram todos os nomes da Bossa Nova, da Tropicália, do Pessoal do Ceará, da Paraíba, de Pernambuco? O que vai acontecer com todas essas ondas: ficarão alguns nomes que conseguirem identidade própria e tiverem consistência de talento para isso. Apresentar os atuais roqueiros como mistificadores é uma prova de desinformação de quem não acompanhou o movimento desde o princípio. A **new wave tupiniquim** foi feita a partir de gravações independentes por uma única estação de rádio, alternativa, e as primeiras manifestações só encontraram abrigo sob a lona do Circo Voador, depois que o Circo pousou sob os Arcos da Lapa. Só muito tempo depois as gravadoras, a reboque do que acontecia e depois de muita

⁷³ *Jornal do Brasil*, 25/10/1983.

resistência, começaram a adotar o **rock** como saída para seu **marketing** embotado⁷⁴ (negrito conforme o texto original).

Ainda no *Jornal do Brasil*, André Ervilha apimentava o caldeirão da crítica musical que fervilhava com a propagação de canções roqueiras no cenário musical brasileiro:

Que fique claro desde o início. A música popular brasileira talvez nunca tenha estado tão bem. Tom Jobim trabalha como nunca. O Chico produz entre um fôlego e um chute. Milton já vem aí com disco novo. O Egberto está gravando enquanto você lê agora. [...] O problema todo fica no desvio. É a contramão. O contra-contra. O rock com cara de novo invadindo de enxame nossa delicada sensibilidade mal acostumada com qualidade. [...] Uns frutos aí [roqueiros] nasceram em drops. Os sabores são falsos, tudo cheira a Falso Brillante. O Ultraje [...] é metido a querer mostrar a teimosia de uma juventude que quer se mostrar *avançada*, mas é ignorante. O problema é que eles são idênticos demais. A não ser por “Inútil”, que é um rock mais evolutivo, de uma irreverência competentíssima, mas não conseguiram mais nada. [...] Rigor mesmo, que é bom e a gente gosta, nada. Posso enumerar uma infinidade de outras menos competentes ainda. Tem um tal de Blitz preso na blitz do tempo. Tem um certo Barão Vermelho que não faz nada desta cor há muito tempo. Tem o Cinema que parece assistir vídeo clip. O Magazine vai ter que vender roupa para sobreviver. O RPM tenta dar aulas de pós-graduação em órgão. O Paralamas do Sucesso caminha para o ferro-velho. Os Ronaldos foram para a guerra. O Lobão parece que foi comido pelo chapeuzinho vermelho. Etc, etc⁷⁵.

A evocada “delicada sensibilidade mal acostumada com qualidade” do crítico não é justificativa para que ele desconsiderasse as pressões dos departamentos comerciais das gravadoras sobre os astros da MPB, situação similar à vivida pelos jovens roqueiros e ressaltada na crítica de Jamari França. Não há como negar que o trecho da crítica de Ervilha levava água ao moinho das posições puristas e xenófobas investiam na defesa da “autêntica” cultura brasileira, no caso a música popular brasileira. Posições que ecoavam ainda nos corredores universitários e que se prestavam apenas para incensarem os grandes nomes da chamada MPB, além do pavor de experimentar o novo e o fervor para ossificar o passado. Este não era, entretanto, o caso de um jovem professor universitário e tão pouco de alguns ídolos da MPB, como inclusive registraria a revista *Veja* e a própria crítica de Ervilha.

No preâmbulo de uma entrevista, publicada nas célebres Páginas Amarelas, com o professor Nicolau Sevcenko era narrado o seguinte fato:

Semanas atrás, um representante do centro acadêmico da Faculdade de Moema, em São Paulo, interrompeu uma aula de História Moderna para dar um aviso aos colegas. Em breve, todos iriam ouvir música nos intervalos das aulas, e ele queria recolher preferências entre as seguintes alternativas: música latino-americana, popular brasileira, clássica ou sertaneja. “Rock não?”, intrometeu-se o professor. A discussão que se seguiu – o aluno investindo contra “essa música alienante, estrangeira e de baixa qualidade”, e o professor mestre defendendo o rock com igual

⁷⁴ *Jornal do Brasil*, 26/10/1983.

⁷⁵ *Jornal do Brasil*, 06/10/1985.

paixão – já seria suficientemente curiosa, não fosse uma das mais brilhantes estrelas emergentes nos meios universitários paulistas. Trata-se de Nicolau Sevcenko⁷⁶.

E ao ser perguntado, quem dos novos no cenário musical ele apontaria para o futuro, o professor não deixou de incluir algumas bandas de rock e punk em sua lista: “Por falta de divulgação, conheço mais os paulistas – Arrigo e Paulo Barnabé, Itamar Assumpção, Tetê Spindola, os grupos Premeditando o Breque, Rumo, Língua de Trapo. Além deles há os punks, os grupos Camisa de Vênus, Ira, Ratos de Porão, Os Inocentes. São os independentes, os jovens ainda fora da máquina”. De pronto foi perguntado ao professor: “Sinceramente, dá para colocar um disco desses dez, vinte vezes na vitrola, como se fazia, por exemplo, com João Gilberto?” E Sevcenko responde com acuidade e a prudência do historiador com o presente: “Não, é outra coisa. Acho que eles são matrizes de algo novo que está surgindo e, felizmente, ainda não sabemos aonde vai dar”⁷⁷.

Nicolau Sevcenko, tal como o crítico Jamari França, não buscava comparar e balizar o rock com o repertório de um João Gilberto, por exemplo. Não caberia e nem valeria tal distinção e comparação. Para ambos não era possível saber para onde o rock e as bandas nacionais caminhariam – “felizmente”, segundo Sevcenko. O rock nacional era ainda um acontecimento que estava emergindo, sendo experimentado num terreno arenoso e movediço, um campo de possibilidades. E como salientava França, somente aqueles que adquirirem uma personalidade própria e um trabalho de consistência permaneceriam. O rock fora visto como mais uma possibilidade dentre várias vertentes que existia na música popular brasileira. Era mais um ingrediente à feijoada musical brasileira, cujo caldeirão entravam novos elementos e vertentes musicais, além de ir expurgando o xenofobismo e patriarquismos nacionais.

A visão do rock como mais uma proposta no campo musical brasileiro contou também com artigos e depoimentos de músicos do samba, como Clementina de Jesus e Elza Soares, e da MPB, como Caetano Veloso e Gilberto Gil, os quais discutiram o elo entre rock e MPB e inclusive apontavam trilhas que os roqueiros poderiam desbravar. Em entrevista a André Ervilha, Chico Buarque de Holanda teceria comentários que endossavam o elo rock e a música popular brasileira:

Existe uma distância muito grande entre as raízes deles e as nossas. Se hoje eles fazem rock, devem continuar fazendo rock. A partir da revalorização do Brasil como projeto, eles mesmos vão poder encontrar um rock mais brasileiro e caminhos novos até a nível internacional. Há um manancial de ritmos e expressões que podem ser resgatados pelo pessoal de guitarras e do rock. A minha geração bebeu muito da

⁷⁶ Veja, 25/01/1984.

⁷⁷ Veja, 25/01/1984.

música americana. Nas minhas músicas há coisas do blues, do jazz. Mas tem também a mistura feita aqui, genuína e moderna⁷⁸.

As palavras-dicas de Chico Buarque dirigidas aos roqueiros se revelariam proféticas com o passar do tempo. Os roqueiros continuaram fazendo rock. Mas a partir de 1985-6, os músicos do gênero beberiam em outras fontes, inclusive do samba. Cazuza já em 1984 salientava: “Não tem nenhum jovem fazendo música brasileira, todo mundo é roqueiro, não tem ninguém que faça samba-canção, precisamos redimir a música brasileira”⁷⁹. O cantor, filho de João Araújo, desde pequeno tinha contato com os mais variados compositores e intérpretes da MPB, e sempre ressaltava suas referências musicais como, por exemplo, Ataulfo Alves, Nelson Gonçalves e Lupicínio Rodrigues. “Um dia chamo Nelson Gonçalves para cantar uma música com o Barão. Se isso chocar algum roqueiro, é sinal de que ele precisa se libertar desse trauma”⁸⁰, declarava Cazuza.

De antemão percebe-se nas entrevistas dos roqueiros no início da década de 1980 um teor de distanciamento e recusa com qualquer vínculo com a MPB. “Era um corte proposital em relação à MPB, era a valorização da juventude nos anos 80”, afirmava Renato Russo (*Apud* DAPIEVE, 2000, p.196). Já Dinho Ouro Preto comentava sobre o suposto distanciamento do rock dos anos 80 com a MPB: “Os tropicalistas tinham um pé na pretensão equivalente ao rock progressivo. Somos o anticabecismo, não quero ser um par do Caetano, não temos nada a ver com esse povo”. Lobão foi mais longe e contundente com a crítica à MPB: “A história nos ensinou a sermos confrontadores. Depois eu posso ser parceiro do Caetano, quando eu estiver octogenário. Por enquanto, tem de ser porrada. ‘Carmem Miranda?’ Não. ‘Viva a banda?’ O caralho. ‘Linhagem?’ Vá tomar no cú. Vá para Santo Amaro da Purificação olhar para seu umbigo. Tem de ter uma certa arrogância, saudável. Ouve meu disco, cara. É preciso movimentar, e o movimento é fruto do atrito” (*Apud* ALEXANDRE, 2002, p.180-1). E o vocalista da banda baiana Camisa de Vênus, Marcelo Nova, atacava cantores e compositores contrerrôneos:

Esse pessoal que fatura em cima da baianidade, Caetano, Gil, Moraes Moreira, Baby Consuelo, Pepeu Gomes, mora no Rio, vai passear em Nova Iorque e quando chega o carnaval vai **pra** Bahia cantar em nagô e atacam de badauê, **vamo** lá, meu irmão de cor. As pessoas que, pela cor e origem, poderiam ser os porta-vozes aceitam e acabam achando que eles estão dando uma força para o movimento negro baiano quando na verdade, estão transformando a coisa em atração de turista⁸¹ (negrito de acordo com o texto original).

⁷⁸ *Jornal do Brasil*, 06/10/1985.

⁷⁹ *Jornal do Brasil*, 26/10/1984.

⁸⁰ *Folha de S. Paulo*, 09/09/1984.

⁸¹ *Jornal do Brasil*, 09/02/1984.

Os Paralamas do Sucesso e Lobão participaram de um debate intitulado “O que pensam esses jovens roqueiros brasileiros” promovido pelo *Jornal do Brasil*. Do encontro dos músicos saíram frases como: “Milton Nascimento é uma coisa melancólica, parada no tempo. O Chico está insosso”, avaliava João Baroni; “Coração de estudante, do Milton, que está tocando no rádio, podia ter sido feita em 1964”, proferia Herbert Vianna; “O Chico tem talento, mas está inócuo, muito lamentoso. Isso não leva à nada. Parece o sujeito que leva a bofetada e faz um discurso brilhante como resposta à ofensa, mas fica naquilo”, atacava Lobão; “O Ultraje a Rigor é melhor que toda essa gente” exagerava Bi Ribeiro. É interessante que com esse discurso que chegava a ser severo e áspero, mas compreensível se pensarmos que eram feitos por jovens portadores de *habitus* roqueiros, como a contestação e o confronto com os pais, “o sistema” e os mais “velhos”. O pessoal do rock muitas vezes queria é ser visto também como música brasileira, porém marcando a distinção do que faziam em relação ao que imperava no campo musical brasileiro. Atitude própria de todos os recém ingressos num campo, aqueles que são tomados ou se auto-identificam como heterodoxos, heréticos em relação à ortodoxia, ao consagrado em um campo, como assevera Pierre Bourdieu. Como disse Lobão, o corte foi proposital, e por que não compor com Caetano no futuro, mas no início da década e do rock nacional a idéia era a distinção, não ser visto como parte da seleta MPB. Não trazer teoricamente resquícios de uma geração de músicos que já tinham um poder simbólico e a garantia de seus nomes nas páginas na história. Os roqueiros não se viam - nem queriam ou podiam se verem – como integrados totalmente à chamada MPB.

Mas o rock nacional dos anos 80, de um suposto corte e/ou negação às referências da MPB, chegaria a flertar com compositores e características mepebistas já em meados da década. O jornal *O Estado de S. Paulo* destacava uma matéria com a Legião Urbana, e mencionava que “eles querem agora tentar uma fusão entre os vários gêneros. Russo está de ‘olho no chorinho’”⁸², entretanto, tal fato mencionado não ocorreria. O marco de aproximação com gêneros brasileiros e com a MPB foi associado pela crítica com o lançamento do LP *Selvagem?* dos Os Paralamas do Sucesso, em 1986. O disco trazia a participação de Armando Marçal, filho do Mestre Marçal, um dos maiores diretores de bateria das escolas de samba cariocas. Marçalzinho, como também é conhecido, introduziu elementos do samba e participou na produção da percussão nas músicas “Alagados”, “Teerã” e “Você”. O disco trazia a participação de Gilberto Gil na letra “A Novidade” e vocal em “Alagados”. Indagado sobre as novas nuances e a aproximação com gêneros brasileiros, o trio respondeu: “Não

⁸² *O Estado de S. Paulo*, 26/04/1985.

estamos em busca de raízes ou conciliações. Estamos estimulados pela experiência de abrir uma porta e dar com uma sala maior que a que estávamos”⁸³. Lobão lançou, no mesmo ano, o LP intitulado *O rock errou* que teve a participação da cantora Elza Soares na canção, com traços de samba, “A voz da razão”. O cantor não concordava com siglas como BRock, e/ou termos como rock brasileiro, Rock Brasil: “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” (*Apud* ALEXANDRE, 2002, p.117). Em 1987, os integrantes do Ira! refletiam sobre a batida básica e muito presente no rock: “Estamos um pouco cansados da batida 4/4 do rock”⁸⁴. No ano seguinte a banda lançaria o LP *Psicoacústica*, o disco foi sem dúvida o mais experimental do rock nacional dos anos de 1980. As canções da banda traziam não apenas o uso de outros instrumentos como pandeiro, tamborim, mas também a fusão com o *hip-hop*, com o embolado.

A cantora Elza Soares enfatizava, no início de 1986, sobre seu elo com os roqueiros: “Foram os roqueiros que me deram força em minha volta, não os sambistas”⁸⁵. A ascensão do rock nacional dos anos 80 não incomodava o samba. Tarik de Souza salientava: “A expansão do rock que está rendendo discos de ouro em penca a seus artistas de ponta, ao contrário do que sugere uma observação apressada, convive em harmonia com a recuperação mercadológica do samba. [...] A rota de colisão é com a chamada linha evolutiva da MPB...”⁸⁶. “Samba e rock têm parentesco, a batida é parecida e não acho que o sucesso de um atrapalhe o outro”⁸⁷, dizia nada menos que uma das rainhas do samba, Clementina de Jesus. Em 1984, Clementina e roqueiros, como os Titãs, participariam de um inédito encontro entre sambistas e roqueiros na Praça da Apoteose, no Rio de Janeiro, promovido pela Escola de Samba Mangueira, com o objetivo de arrecadar fundos para o desfile do ano de 1985. “Tem bamba do rock no samba”, foi o título de uma matéria da *Folha de S. Paulo* para designar a fusão entre rock e samba, tentativas feitas por Branco Mello e Arnaldo Antunes, ambos dos Titãs e mais alguns outros músicos e roqueiros, os quais, via efeitos e distorções de guitarras, faziam releituras roqueiras de canções de Ataulfo Alves, Lamartine Babo, Noel Rosa, Jackson do Pandeiro, Bezerra da Silva e Clementina de Jesus.

Mas a aproximação com a MPB e com o samba não agradou a todos, principalmente o

⁸³ *Folha de S. Paulo*, 13/05/1986.

⁸⁴ *Jornal do Brasil*, 04/02/1987.

⁸⁵ *Veja*, 12/02/1986.

⁸⁶ *Jornal do Brasil*, 09/02/1986.

⁸⁷ *Veja*, 02/01/1985.

jornalista Maurício Stycer:

O que é anormal, e está começando a se propagar, é o discurso de uma espécie de nova-esquerda: a dos roqueiros brasileiros arrependidos ou com problemas de consciência. O líder dessa corrente chama-se Herbert Vianna, sobre quem muito se falou no início do ano quando seu grupo de rock, os Paralamas do Sucesso, gravou um disco, *Selvagem?*, marcadamente influenciado pela música negra, especialmente o reggae jamaicano e, em menor escala, o samba brasileiro. [...] O principal argumento dos Paralamas – “somos contra o culto a tudo que é inglês”-, sete meses depois de veiculado pela imprensa, está no ar mais uma vez, agora interpretado pelo (ex) roqueiro Leo Jaime. Todas as matérias escritas sobre *Vida Difícil*, seu novo disco, começaram exatamente da mesma forma: Leo Jaime mudou, diz que está “cada vez mais interessado nessas coisas que duram para sempre: Chico, Tom, bossa nova, Edu Lobo”. [...] É muito burra esta postura de Leo Jaime. Um atraso, um retrocesso inacreditável em relação às principais discussões levantadas pelo rock brasileiro nos últimos quatro anos. Leo Jaime, autor da genial *Solange*, versão da música *So Lone* do Police (olha eles aí de novo), não pode acreditar de verdade nessas coisas que anda dizendo⁸⁸.

Tarik de Souza acertadamente frisou o papel de Raul Seixas sobre seguir a então linha evolutiva da música popular brasileira: “Dissidente irrecuperável, (...) Raul Seixas, já implicava essa época com a linha evolutiva da MPB (“prefiro empinar pipa”), embora praticasse o *baioque* (misto de baião e rock) a torto direito”⁸⁹. A mistura, a alquimia entre rock e o baião que Raul Seixas uniu, traz em grande parte a originalidade de sua obra. O rock se sustenta, dentre outros fatores, principalmente pela falta de uma estrutura fixa; é mutável, adapta-se de acordo com a cultura e seu tempo. Tarik ainda salienta que a originalidade de Os Mutantes e Raul Seixas está exatamente em aglutinar, digerir, apimentar elementos e gêneros denominados nacionais e condensa-los com o rock. E conclui: “Até o divórcio musical com o país de origem começa a ser atenuado nos futuros discos dos Paralamas e Lobão, contaminados por ritmos brasileiros. Insistir no apartheid sonoro entre rock e MPB seria como destilar indefinidamente o amargo “Petróleo do Futuro” (...) da Legião Urbana: ‘Sou brasileiro errado/ Vivendo em separado/ Contando os vencidos de todos os lados’”⁹⁰.

Houve certa aproximação com a MPB como percebemos acima, entretanto não foi um consenso, nem todas as bandas agregaram características de gêneros denominados nacionais e nem mesmo se tornaria uma regra. Aliás, o uso de elementos do samba ou baião não significa também que o rock oitentista se tornou e se tornaria numa sonoridade aglutinadora, híbrida e numa antropofagia musical. Os Paralamas do Sucesso e, em menor escala, Lobão foram os que mais insistiram nessa via e ousaram trilhar mais veredas de ritmos considerados nacionais. Mas ambos e algumas experiências de outros roqueiros abriram uma trilha para

⁸⁸ *O Estado de S. Paulo*, 16/12/1986.

⁸⁹ *Jornal do Brasil*, 09/02/1986.

⁹⁰ *Jornal do Brasil*, 09/02/1986.

essa experiência até então pouco cultivada, entretanto já havia experiências nesse sentido como as canções de Raul Seixas e Os Mutantes, como já ressaltamos. Renato Russo anos depois refletiria sobre a contribuição de sua geração para com o rock e até mesmo para a música popular brasileira, reflexão que corroboramos:

[...] o que me chama a atenção no trabalho do Dori Caymmi é a harmonia, que é uma coisa que você fica: “Cruzes, como é que ele colocou um fã invertido nesse lugar?” A nossa geração não usou isso, eu pelo menos percebo assim. A gente usou uma coisa de linguagem, de postura política, de estrutura, de vender disco, de subir no palco, de fazer show e de falar pra uma geração. [...] a nossa contribuição talvez tenha sido a de trazer a língua pra um contexto próprio. A gente conseguiu botar dentro do 4/4 do rock’n’roll como se fala a língua, o ritmo de como a gente fala, de como a língua vive. Essa é a nossa contribuição. Mas, musicalmente, ainda tem que aparecer alguma coisa (*Apud* FRÓES, 1997, p.55-6).

As polêmicas opiniões dos roqueiros sobre a turma da MPB e as tentativas, as experiências de alguns deles com ritmos da música popular brasileira rendiam muitas linhas, notas, reportagens a jornais e revistas. Mas como também a rapaziada do rock ia se transformando em ídolos do cenário musical – acumulando com intensidades distintas os seus capitais artístico e musical – a imprensa impressa abria espaço em suas páginas para matérias, ou notas, ocupadas com a vida pessoal dos “astros do rock”. Prática mais restrita às chamadas “revistas de fofoca” e colunas de “fofoca”.

Lobão, por exemplo, reclamava da revista *Veja*, quando perguntado por um repórter do *O Estado de S. Paulo* se estava magoado com a revista: “Magoado não, estou p... mesmo. Eu queria que a *Veja* se retratasse comigo. Eu não sou *expert* em drogas e disse isso na entrevista. E eles colocaram: “Lobão é *expert* em drogas”⁹¹. Mas o caso mais marcante entre a mídia impressa e um roqueiro deu-se entre *Veja* e Cazuza. A edição da revista de 26 de abril de 1989 trazia na capa a manchete: “Cazuza: uma vítima da AIDS agoniza em praça pública”, acompanhada de uma foto ampla do cantor, então magro, quase esquelético, com os braços cruzados, em que as mãos seguravam os ombros, olhos perdidos. A reportagem de capa produzida pelos jornalistas Ângela Abreu e Alessandro Porro contava com oito páginas. Adentrando em assuntos que iam desde as bebedeiras ao relacionamentos amorosos do cantor, a matéria teve seu ponto positivo ao mostrar, por exemplo, as opiniões de vítimas da doença, como o sociólogo e também portador do vírus HIV, Herbert de Souza. Betinho, alcunha de Herbert, entendia que Cazuza com sua entrevista estava “ajudando a tirar o estigma da doença. Cazuza sabe que só há morbidez onde existem sombras e jogou luz sobre o assunto, ajudando milhares de pessoas”. Embora o próprio Cazuza acreditasse que sua convalescença

⁹¹ *O Estado de S. Paulo*, 03/06/1987.

estivesse sendo explorada pela mídia, a própria matéria da *Veja* registrava que o drama do roqueiro servia de pretexto para que muitos escrevessem “bobagens”. E cita o jornalista Fernando Gabeira que, em artigo, comentava que o verso “A droga que já vem malhada antes de eu nascer”, da canção “Brasil”, era um alusão da própria civilização brasileira, instalada com a rapina colonial e a intensa exploração de índios e escravos. Mas o último trecho da reportagem é o mais polêmico, posto que insensível com o estado de saúde de Cazuzza e desproporcionado:

Cazuza não é um gênio da música. É até discutível se sua obra irá perdurar, de tão colada que está ao momento presente. Não vale, igualmente, o argumento de que sua obra tende a ser pequena devido à força o destino: quando morreu de tuberculose em 1937, Noel Rosa tinha 26 anos, cinco a menos que Cazuzza, e deixou compostas nada menos que 213 músicas, dezenas delas obras-primas que entraram pela eternidade afora. Cazuzza não é Noel, não é um gênio. É um grande artista, um homem cheio de qualidades e defeitos que tem a grandeza de alardeá-los em praça pública para chegar a algum tipo de verdade.

A reportagem da revista *Veja* abalaria demasiadamente o então frágil fisicamente Cazuzza, segundo relatos de sua mãe Lucinha Araújo. Após ler a matéria Cazuzza cairia em lágrimas e numa crise emocional que levaria sua pressão a cair a quase zero. Segundo a avaliação de Lucinha Araújo (1997, p. 282): “Em sua capa, *Veja* sentenciou a morte de meu filho sem qualquer constrangimento. Como deuses, jornalistas decidiram seu destino e, aí sim, o exibiram em praça pública”. O que gerou a revolta do cantor e de seus pais foram a capa e, sobretudo, o parágrafo no final da reportagem. Ao ser procurada pelos pais do cantor, a jornalista Ângela Abreu assegurou-lhes que o texto final havia sido editado pela redação de São Paulo. Abreu se demitiria uma semana após a publicação da revista. Alessandro Porro também deixaria a revista. João Araújo fizera uma promessa ao ver o filho perder a pressão sanguínea: “Meu filho, eu vou dar uma porrada nesse cara de qualquer maneira. Você não tem mais forças, mas eu tenho!!!” (*Apud* ARAUJO, 1997, p.283). A promessa segundo Araújo não se concretizara, embora tivesse ficado na espreita três noites seguidas em frente ao apartamento do jornalista. Acabaria por falar-lhe ao telefone, não sem deixar de ofendê-lo e até a ameaçá-lo de morte (ARAUJO, 1997, p.283).

Manifestações de solidariedade chegavam a Cazuzza. Muitos artistas e músicos criticaram severamente a revista. O próprio Cazuzza escrevia uma carta publicada em revistas e jornais com o título: “Veja, a Agonia de uma Revista”. Um dos fatos mais curiosos e interessantes, é que a revista, com quase vinte e um anos de circulação à época, não teve a próxima edição lançada em função de uma greve de gráficos (ARAUJO, 1997, 284). À redação leitores da revista enviaram cartas tanto criticando como elogiando a matéria.

Segundo a revista, a redação recebeu um total de 625 cartas de leitores comentando a matéria sobre Cazuzza, as quais foram classificadas pela redação segundo os conteúdos que apresentavam e organizados em uma lista, então publicada na edição seguinte:

Elogios	371	Críticas	138	Comentários	116
Além de aplaudir a reportagem, também criticam os ataques a Veja	210	Fazem restrições à reportagem	117	Escrevem a respeito da carta do Deputado Estadual Afanásio Jazadji	60
Elogiam e alertam para o perigo da Aids e das drogas	112	Elogiam VEJA mas criticam reportagem	16	Enaltecem ou enviam mensagens a Cazuzza	35
Apóiam a reportagem e fazem comentários sobre Cazuzza	49	Criticam a reportagem e Cazuzza	5	Criticam Cazuzza ou seu pai, o empresário João Araújo	21

FONTE: Revista *Veja*, edição de 10/05/1989.

Havia cartas que acusavam a revista de sensacionalista e oportunista, e até mesmo de “imprensa marrom”⁹². Muitas cartas elogiavam a matéria e a revista, pois era cumprido um “papel honrado e moralizador”. Uma carta do então deputado estadual, do PDS de São Paulo, Afanásio Jazadji, se destacou entre as que elogiavam a revista e cujo conteúdo nas edições seguintes recebeu até o apoio de dez cartas, embora ela recebera seis vezes mais cartas de repúdio (60). O teor depreciativo e rancoroso das palavras se destacou das demais:

Recebam minha solidariedade pelo “desagravo” que esquisitas figuras promoveram contra a revista VEJA, no Rio de Janeiro, por documentar verdades sobre o irracional, abusado e indecoroso Cazuzza. De triste memória, este aidético insultou famílias, ofendeu seguidamente o público em seus shows e até desrespeitou o símbolo máximo da nacionalidade – a nossa bandeira. Que os signatários do desagravo – lido em noite de gala e noticiado pela TV Globo – vão todos para os diabos e, ao ordinário Cazuzza, que o inferno o receba, em breve e ardentemente⁹³.

O mesmo Cazuzza que recebera os “votos” do então deputado estadual paulista: “que o inferno o receba, em breve e ardentemente”, e que também já havia cuspidido na bandeira nacional num show, havia estado no “paraíso” da consagração letrista-musical em 1987. O cantor dividiu o prêmio de melhor compositor do ano em MPB da Associação Brasileira de Produtores de Disco com Chico Buarque. Segundo Cazuzza: “De cara fiquei meio constrangido por dividir o prêmio da ABPD de melhor letrista da MPB com Chico Buarque. Sou tarado pela obra dele, acho seu trabalho incomparável. Mas depois pensei melhor e achei que não devia menosprezar assim o meu próprio trabalho” (*Apud* ARAUJO, 1997, 371). Entretanto, Cazuzza que havia deixado a banda Barão Vermelho em 1985 para teoricamente ter

⁹² *Veja*, 10/05/1989.

⁹³ *Veja*, 10/05/1989.

mais espaço para flertar com a MPB, ressaltou que: “Quando surgiu esse pessoal do rock teve muito vodu, as pessoas dizendo que era uma coisa menor, de garoto rebelde sem causa, burro. E eu tenho o maior orgulho de fazer parte de uma geração onde tem o Arnaldo Antunes, onde tem o Lobão, onde tem o Renato Russo. Só que a gente não teve o compromisso de fazer um movimento como foi a Bossa Nova, como foi a Tropicália” (*Apud* BRYAN, 2004, p.388).

Bote a boca no mundo. Profissão: roqueiro

“Passei no vestibular e o Maluf foi reprovado no colégio”. (anônimo)

Antes de se aproximar com gêneros denominados brasileiros, o rock nacional dos anos 80 enfrentaria, até 1985, barreiras para se afirmar como mais um gênero dentre várias vertentes existentes na música popular brasileira. Dentre as dificuldades encontradas estava a pequena estrutura que girava em torno de um show de rock. Nessa época os músicos reclamavam da falta de espaço e de palcos propícios às suas apresentações, que quantitativamente cresciam. Lulu Santos chegou, em 1983, a realizar um ótimo número de shows: 140. No entanto, apenas vinte deles foram com banda, sendo os outros 120 com playback. No mesmo ano, o Barão Vermelho apresentou-se no Teatro Ipanema, no Rio de Janeiro. Porém, a inadequação do lugar prejudicaram a performance da banda. Fato que a crítica registraria. Após definir a banda como uma das melhores da temporada e avaliar a apresentação no Teatro Ipanema tinha sido “sem garra, quase burocráticos”⁹⁴, Jamari França registrava a falta de estrutura para o rock nacional e afirmava que mesmo após vinte anos de rock no Brasil ainda não se sabia colocar uma banda roqueira num palco. E completava:

Rock é atitude e precisa de decibéis suficientes para despejar adrenalina no sangue de quem ouve, o que não ocorreu no Ipanema. A voz de Cazuzza estava fanhosa, o microfone chiava, zumbia e falhou várias vezes concerto afora, enquanto o homem da mesa de som, o famoso Andy Mills, abria as mãos num gesto impotente, sem ao menos tomar uma providência simples como trocar o microfone. Os teclados de Maurício Barros só apareciam ligeiramente nos solos, uma tradição nos sistemas de sons brasileiros [...] Um clima definitivamente anti-rock⁹⁵.

A partir de fins de 1984 a situação se modificava. No mesmo ano Os Paralamas do Sucesso fizeram 105 shows pelo país. O Barão Vermelho contava com uma equipe fixa de quinze pessoas, entre técnicos de luz e som, de retorno, contra-regra, além de transportar o

⁹⁴ *Jornal do Brasil*, 14/10/1983.

⁹⁵ *Jornal do Brasil*, 14/10/1983.

equipamento para as apresentações, independente da cidade ou estado que seria o show⁹⁶. Mas em janeiro 1985, um grande evento viria transformar os alicerces dos shows no Brasil, bem como os rumos de profissionalização do rock no país: o Rock in Rio.

Em fins de dezembro de 1984, segundo a *Folha de S. Paulo*, inúmeras pessoas da cidade do Rio de Janeiro tinham ficado apreensivas diante do boato que uma das mais apocalípticas profecias de Michel Nostradamus se referia a um evento que ocorreria em janeiro de 1985 e que supostamente poderia ser a cidade carioca. As edições de luxo do livro de Nostradamus seriam esgotadas no Rio de Janeiro, dada a coincidência da sua profecia com a promoção do evento musical e a sucessão presidencial. Eram o Rock in Rio e a votação indireta para presidente. Conforme a *FSP*, somente o jornal encontrou a tal profecia, e conseqüentemente publicou a seguinte:

Em janeiro de 1985, uma grande cidade do Novo Mundo, à beira-mar, será invadida por uma horda de bárbaros falando uma língua estranha. Durante dias e noites soarão as trombetas do Anticristo, com tal estridência que o Verbo não será ouvido. Homens e mulheres se entregarão ao cio e ao vício, à luxúria e à embriaguez e aos delírios e às ilusões, como numa nova Babilônia. De noite, pensarão ter visto o sol. Os ares ficarão cheios de cantos e ruídos profanos e, nos muros, aparecerão escritos abomináveis. Inúmeros adultérios serão cometidos e falar-se-á muito em dinheiro. As más ervas levarão os homens a um estado de incontinência que os induzirá a praticar vandalismos e vituperações. [...] A Grande Cidade será varrida de suas iniquidades e aquilo que parecia ser a chegada do Fim dos Tempos será apenas o começo de uma nova era de justiça, paz e tranqüilidade. Nesse ínterim, um príncipe passará a coroa a outro, e o balneário será feliz novamente, aproveitando o ensejo para dar, nos dias seguintes, uma grande festa em homenagem a Baco⁹⁷.

A catástrofe prevista pela profecia não se concretizaria, mas após o Rock in Rio o rock nacional dos anos 80 começou a desfrutar de melhores condições técnicas em shows.

Planejado por Roberto Medina, diretor da Artplan Eventos, o Rock in Rio custou 11 milhões de dólares e não contou com incentivos econômicos do poder público. Para conseguir tal montante, Medina, que, em 1980, trouxe ao Brasil o cantor Frank Sinatra, buscou patrocinadores. A Brahma, primeira parceira viabilizou 1 milhão de dólares, e ficou com a venda exclusiva de cerveja e refrigerante. Outra parte da verba veio também das empresas que se instalaram nas 34 lojas no mini-shopping, cuja a construção foi por elas financiada. Dentre as empresas estavam: Souza Cruz, Lubrax, Bob's e McDonald's. Mais uma foi obtida da malharia Hering, a qual adquiriu os direitos sobre o logotipo do festival – o mapa do Brasil em forma de guitarra, com o eixo virado para o Rio, girando num globo terrestre. Havia, ainda, a parceria com a Rede Globo de Televisão, detentora dos direitos de transmissão. Por

⁹⁶ *Jornal do Brasil*, 11/12/1984.

⁹⁷ *Folha de S. Paulo*, 29/12/1984.

fim, parte do capital foi adquirida com a venda antecipada dos ingressos para o festival.

Construída em quatro meses, num terreno de 250 mil metros quadrados, cedido gratuita e temporariamente pelo proprietário Carlos Carvalho, dono da construtora Carvalho Hosken, a cidade do rock contou com um palco giratório de 5.600 metros quadrados contendo 1.000 chapas de compensado de madeira, com um teto de estrutura metálica de 500 toneladas, sendo reforçado por vigas que continham o mesmo tipo de lingotes utilizados na hidrelétrica de Tucuruvi. Para não causar muita demora entre um show e outro, o palco giratório era dividido em três partes, com 26 metros de frente e 11 de profundidade cada. Por meio de um sistema de trilhos com rolimãs, o palco central poderia correr tanto para frente quanto para trás, bem como os palcos laterais faziam um percurso de 45 graus. Quando terminava a apresentação na parte central, outro palco de 4 toneladas era empurrado sem a menor dificuldade por cinco homens. Em meio à movimentação dos palcos, era utilizada uma cortina de espelhos que ficava no fundo do palco e suspensa, criando a impressão que o grupo de rock estava sendo levantado. Simultaneamente eram acesos os canhões de luz e direcionadas à platéia ofuscando a visão do público na hora da movimentação de palcos; bem como fumaça era despejada do teto, criando e aumentando mais a expectativa e apreensão antes do próximo show. Setenta mil watts de potência real – algo inédito para o país na época – foram utilizados para que o público sentisse e ouvisse os acordes do rock. Para iluminar o festival foram utilizados 3.200 refletores que estavam espalhados pelo palco e platéia, tudo comandado por uma mesa computadorizada, sendo outro fato inédito até então no país. Quatro torres metálicas de 6 metros de altura contendo 144 refletores, com filtros coloridos eram projetados à platéia. Ao todo foram necessários 2 milhões de watts para conseguir utilizar todo equipamento elétrico. Para efeito de comparação, os watts gastos poderiam iluminar uma cidade de 60 mil habitantes na época. Foram construídos também cerca de quatrocentos banheiros e dois mini-hospitais, além de contar, em casos de emergência, com um helicóptero.

O festival foi realizado de 11 a 20 janeiro de 1985, e mantinha seis horas de música diárias. O Rock in Rio teve participação de bandas estrangeiras como: Iron Maiden, Queen, Whitesnake, Scorpions, e dos cantores: George Benson, Rod Stewart e James Taylor. As atrações nacionais foram compostas pelos roqueiros oitentista: Paralamas do Sucesso, Lulu Santos, Blitz, Kid Abelha, e Barão Vermelho. Mas o festival contou também com Ney Matogrosso, que abriu o evento, Erasmo Carlos, Pepeu Gomes e Baby Consuelo, Ivan Lins, Elba Ramalho, Gilberto Gil, dentre outros.

Mas a prevenção contra o Rock in Rio não viria apenas do velho “profeta” Nostradamus. Moderados, progressistas e neo-conservadores da Igreja Católica fluminense se

reuniram, em novembro de 1984 e durante o Episcopado Leste I da Conferência Nacional dos Bispos do Brasil (CNBB), para discutir sobre a invasão do rock em terras brasileiras. Progressistas, então, como D. Mauro Morelli, de Duque de Caxias, D. Adriano Hipólito, de Nova Iguaçu, e D. Valdir Calheiros, de Volta Redonda, se uniram a neoconservadores como D. Eugênio Sales e chegariam ao consenso sobre o Festival, então publicada em nota oficial: “O Festival se realiza em um período de recessão econômica. Uma música alienante e provocatória: as conseqüências de ordem moral e social devem preocupar pais e mestres. O avanço das drogas, a insuficiência de serviços básicos na cidade e uma imensa multidão respirando uma atmosfera irreal devem interrogar as autoridades. Recordemos os efeitos de festivais semelhantes realizados em outros países. A alegria é um fator positivo. A falsa alegria corrompe⁹⁸.”

D. Mauro Morelli, que tinha freqüentemente divergências com D. Eugênio Sales em assuntos pastorais, explicava o porquê da união naquele momento:

Nós todos concordamos que o festival de rock traz em si duas questões que o desaconselham. Sob o ponto de vista social, e na minha opinião este é o aspecto mais importante, ele é alienante na medida em que desvia a juventude e a sua força dos graves problemas que afetam o país neste momento. Não nos aventuramos, sequer a levantar a possível coincidência de o festival começar, exatamente, no dia 15 de janeiro [o Festival começou no dia 11], quando Brasília estará ocorrendo, de forma indireta, a eleição do próximo presidente da República. Que contribuição traz para a cultura brasileira uma manifestação como esta, toda importada e que não valoriza a nossa própria cultura?⁹⁹

Em dezembro de 1984, o “caso” Rock in Rio foi levado à discussão nacional pelos membros da Confederação Nacional dos Bispos Brasileiros. O presidente da CNBB à época, Ivo Lorscheiter, divulgou uma nota na imprensa: “O festival Rock in Rio é um escândalo nacional pelo que significa em termos de alienação e gastos financeiros. É uma verdadeira afronta à maioria da juventude brasileira”. Mas o empresário Roberto Medina se justificava na imprensa: “Será que é possível falar mal de um projeto que emprega 5 mil pessoas, trará milhões de dólares em divisas ao País, promove a fraternidade e a paz entre os jovens, incentiva a integração racial e musical entre os povos e vende lá fora uma boa imagem do Brasil?”¹⁰⁰.

Mas outras instituições religiosas pareciam não comungar das visões da hierarquia católica brasileira sobre o rock. Um templo da Igreja do Evangelho Quadrangular, localizado em Curitiba, embalava os cultos ao som da banda de rock Grupo Jerusalém, a qual entre *riffs* e

⁹⁸ *Folha de S. Paulo*, 24/11/1984.

⁹⁹ *Folha de S. Paulo*, 24/11/1984.

¹⁰⁰ *Folha de S. Paulo*, 15/12/1984.

ritmos roqueiros pregava o arrependimento dos pecados à conversão a Jesus¹⁰¹. E tudo isto ocorreu antes da explosão do rock nacional, aliás bem anterior ao sucesso da Blitz. E a Congregação Israelita Paulista (CIP) também não parecia ter aversão ao rock. Em 1985, lançou um LP que, composto por canções hebraicas cantadas por crianças, era embalado pelo ritmo do rock¹⁰².

Mas a discussão acerca do Rock in Rio não ficaria apenas nas cruzadas entre a Igreja e os organizadores, pois chegaria também aos dois candidatos que disputariam, por meio do voto indireto, à Presidência da República, em 15 de janeiro de 1985: Tancredo Neves e Paulo Maluf. Menos de um mês após participar de uma festa, em uma praia de Recife, promovida pela “juventude tancredista”, o candidato indireto Tancredo Neves comentou sua opinião sobre a juventude e intrinsecamente ao Rock in Rio: “A minha juventude, a juventude por quem eu tenho apreço, respeito e admiração, não é a do Rock in Rio”. Indagado pelo jornalista qual a juventude que o candidato tinha admiração, ele respondeu: “É a do estudo, do trabalho, do sofrimento, da luta”¹⁰³.

Um dia após as declarações do ex-governador de Minas Gerais, o candidato Paulo Maluf se pronunciava e rebatia as opiniões do adversário político:

Foi uma agressão à juventude. A juventude do Paulo Maluf também é a juventude dos roqueiros, dos estudantes que estão em férias e merecem gastar um pouco das suas energias para voltar ao próximo ano letivo. Neste empreendimento, o governo não está gastando um tostão. Posso falar isto à vontade porque o Roberto Medina (um dos promotores) não me apóia. É um empreendimento que vai trazer bons dividendos para o Brasil: o turismo e a divulgação da nossa música no exterior. Portanto, o outro candidato não pode ficar agredindo esta festa da juventude do rock, que também é a minha juventude¹⁰⁴.

A novela política entre os candidatos indiretos à Presidência da República sobre o Rock in Rio ainda apresentaria mais um capítulo. Preocupado em provar que tudo não passou de um mal-entendido, o candidato da Aliança Democrática, Tancredo Neves, recebeu em sua casa o empresário Roberto Medina para declarar-lhe seu apoio ao festival. A pauta da conversa foi exclusivamente a respeito do Rock in Rio. Após o encontro, o candidato declarou que a imprensa havia interpretado mal suas declarações sobre a juventude e o evento. Na tentativa de justificar a coincidência do evento com a votação indireta para presidente da República, Roberto Medina comunicou à imprensa que os trabalhos do Colégio Eleitoral, no dia 15 de janeiro, seria acompanhados e transmitidos via telões até às 18 horas, início das

¹⁰¹ *Veja*, 05/05/1982.

¹⁰² *O Estado de S. Paulo*, 30/11/1985.

¹⁰³ *Folha de S. Paulo*, 03/01/1985.

¹⁰⁴ *Folha de S. Paulo*, 04/01/1985.

apresentações, e depois comunicado ao público o resultado. E vaticinava: “A eleição antecipada de Tancredo Neves foi uma vitória para o Rock in Rio, que será uma festa de comemoração da esperança para o País”¹⁰⁵.

No campo político também havia a oposição do então governador do Rio de Janeiro, Leonel Brizola. Para este, o Rock in Rio de nada alçaria e corroboraria para a cidade. Inclusive, acusaria constantemente o empresário de estar se beneficiando do evento para futuras pretensões políticas. O irmão de Roberto Medina era o deputado federal Rubem Medina, o mais votado pelo PDS nas eleições de 1982 e que não escondia a sua pretensão de se candidatar à sucessão de Brizola. As obras de construção do “rockódromo”, como também seria conhecida a cidade do rock, foram embargadas no dia 21 de setembro de 1984, devido às suspeitas do governador que o local serviria de abrigo para dez escolas de samba, que lideradas pelo bicheiro Castor de Andrade, ameaçavam boicotar o Sambódromo no Carnaval¹⁰⁶. No entanto, o Rock in Rio se desenrolaria, bem como as disputas e atritos entre Brizola e Medina. Mas o festival que possivelmente estava programado para os próximos anos, foi interrompido. A estrutura em Jacarepaguá foi desmantelada por ordem do governador, que em nota à imprensa, acusava o evento de competir com o Riocentro, que tinha passado por uma grande reforma e abrigava então um dos maiores Centro de Exposições e de Congressos da América Latina – o rockódromo ficava bem próximo ao Riocentro¹⁰⁷.

Com o desmantelamento da estrutura do Rock in Rio, surgiram vários protestos de parte da juventude e bem como de alguns músicos. Dentre os artistas participaram Ivan Lins e Gilberto Gil. Roberto Medina pretendeu por certo período de tempo – até para pressionar o governo do Rio de Janeiro – levar o Rock in Rio – que se tornaria uma marca- para São Paulo¹⁰⁸, caso que não se confirmaria.

Ademais, a frente contrária ao Rock in Rio colocava lado a lado a Igreja e o Partido Comunista Brasileiro (PCB), pois este não deixou de emitir sua opinião sobre o evento, porém similar à da hierarquia católica: “Pode ser apenas um sintoma que contribua para a alienação da nossa juventude”¹⁰⁹. Às vésperas da realização do evento circulava a informação, o boato de que as escolas de samba viam o Rock in Rio como obstáculo aos preparativos do carnaval. A *Folha de S. Paulo*, entretanto, veiculou a matéria afirmando que, nem de longe, aquela posição era uma unanimidade entre o pessoal do samba, além de destacar que José Petrus,

¹⁰⁵ *Folha de S. Paulo*, 05/01/1985.

¹⁰⁶ *Veja*, 12/12/1984.

¹⁰⁷ *Estado de S. Paulo*, 14/02/1985.

¹⁰⁸ *Estado de S. Paulo*, 05/01/1986.

¹⁰⁹ *Folha de S. Paulo*, 05/01/1985.

então um dos presidentes da Mangueira, achava a iniciativa do Rock in Rio “fabulosa”¹¹⁰. Porém, o rock, no mesmo ano, já competia com outra paixão nacional: o futebol. Em 25 de novembro de 1984, na cidade de Porto Alegre, enquanto se realizava o clássico do futebol gaúcho Grêmio e Internacional, com público de 41.000 pessoas, no Parque Marinha do Brasil, circunvizinho do estádio, 40.000 pessoas assistiam um festival de rock promovido pela TV gaúcha¹¹¹.

Aliás, as acusações e opiniões contrárias ao evento, bem como ao rock nacional, como já demonstrado, partiram sempre do pressuposto que o rock era uma música “alienante”, “estrangeira”. O editorial do jornal *Folha de S. Paulo*, expressa bem aquela discussão e saía em defesa do rock e do Rock in Rio – vale a enorme citação:

As acusações contra o Rock in Rio, partam de círculos da Igreja Católica ou de grupos nacionalistas dos mais diferentes matizes ideológicos, convergem em resumo para os dois aspectos. O rock seria música “alienante” e “permissiva”, além de “estranha à nossa cultura”. Quem alguma vez deu ao trabalho de ouvir rock sabe que a sua poesia fala, de maneira viva e concreta, dos problemas cotidianos da juventude de qualquer lugar: amor, dinheiro, drogas e os conflitos entre trabalho e liberdade, natureza e máquina. Acusado de pobreza musical, o ritmo do rock vem empolgando gerações há três décadas. Trata-se do gênero de música popular mais fortemente enraizado na juventude do mundo inteiro. Difícil crer que uma música que fala tão diretamente a tantas pessoas seja “alienante”. Antes acreditar que seus detratores é que seriam “alienados”. Quanto à crítica de que o rock é música estrangeira, convém lembrar que os gêneros musicais considerados caracteristicamente brasileiros – como o samba, o frevo, o baião – experimentaram influências externas em sua origem que remete, evidentemente, para fora do país. Se há algo de muito característico na cultura brasileira, aliás, é o fato de ela ser intrinsecamente pluralista e híbrida, combinando influências diversas sob arranjos novos e com novos conteúdos. [...] É música (rock) internacional, embora o rock brasileiro tenha atrás de si uma tradição que monta quase trinta anos¹¹².

Além de contar com o apoio de um importante órgão de imprensa paulista, o rock contaria, mais uma vez, com a precisa defesa de um dos mais férteis representantes da nova geração de professores universitários. Um ano exato após ter sua entrevista publicada na revista *Veja*, o professor e historiador Nicolau Sevcenko – à época ministrando aulas na USP, UNICAMP e PUC-SP –, teria publicado um preciso artigo em defesa do rock. Intitulado: “Manifesto do Rock Brasileiro: ou eles não gostam de rock, mas as filhas gostam” – cujo subtítulo remetia ao verso da canção “Jorge Maravilha”, de Chico Buarque¹¹³, o artigo foi

¹¹⁰ *Folha de S. Paulo*, 05/01/1985.

¹¹¹ *Veja*, 02/01/1985.

¹¹² *Folha de S. Paulo*, 08/01/1985.

¹¹³ A canção apresenta os seguintes versos: “Você não gosta de mim/ Mas sua filha gosta”. Apesar de ter sido associada à filha de Geisel, o presidente militar na época, a qual tinha dito à imprensa que gostava das canções de Chico Buarque, o compositor explicou que a canção foi inspirada na seguinte cena nos anos do regime militar brasileiro: por repetidas vezes, policiais foram ao seu apartamento exigindo sua presença na delegacia para esclarecer determinados temas e versos de suas canções, mas no elevador e nos corredores muitos militares pediam autógrafos de Chico dizendo que eram para as suas filhas. Ver mais em: VAI Passar. Direção: Roberto

publicado na revista *Viva o Rock*. A revista pertencia à Editora Abril e fora lançada especialmente para coincidir com o Rock in Rio.

No artigo Sevcenko destacava acertadamente que o rock nasceu “do inconformismo de negros marginalizados, a boa sociedade dominante a viu crescer e conquistar seus próprios jovens com um sentimento amargo, revelando um ranço permanente de indignação, repúdio e desprezo. Uma ameaça constante à convivência da disciplina conservadora e que portanto tinha que ser atacada”. Para o historiador, a “ladainha de críticas” que uniu vozes de autoridades políticas, artistas, intelectuais e religiosos para referendar “um cerimonial de censura” não impressiona mais ninguém. Auto-identificado como “pacifista, ecologista e roqueiro convicto”, Sevcenko colocava sob suspeita os argumentos que procuravam definir o rock como “alienante”:

Em primeiro lugar, a inevitável e já clássica afirmação de que o rock é uma música alienada. Idéia que só pode surgir na cabeça mal-informada de quem não conhece manifestos políticos explosivos como as letras de *Anarchy in the UK* ou *God Save the Queen* dos Sex Pistols, ou *Pills and Soap* e *Shipbuilding* de Elvis Costello, por exemplo, para não falar de Jam, Clash, U2 e toda a linha de frente radical dos novos grupos independentes ingleses. Gente toda essa, aliás, ligada à criação do movimento “rock contra o racismo”, matriz atual da “Liga Antinazista”, na Inglaterra. Além do que, como se sabe, o rock representa atualmente o dialeto através do qual se fala o pacifismo no mundo inteiro¹¹⁴.

O rock nasceu com cunho político. É o grito que muitas vezes encontra eco nas gargantas e arpejos da miscigenação negra e branca; a mistura social entre pobres, ricos, urbanos, rurais, local e universal. É uma música sem fronteiras e sem bandeiras (nação). E como será visto no terceiro capítulo, o rock, como ressaltou o editorial da *Folha de S. Paulo* e o artigo de Sevcenko, sempre esteve ligado à crítica da realidade, da sociedade, ligando-se a manifestações, manifestos, protestos.

A respeito da alegação dos críticos quanto ao rock ser estrangeiro – alienígena – Sevcenko em seu artigo-manifesto rebatia aquela definição com uma esclarecedora e instigante perspectiva para se pensar a juventude dentro da história social e cultura contemporânea:

Outro argumento tão monótono quanto infalível é o de que o rock pertence a uma cultura estrangeira, avessa às nossas raízes. Alegação que já foi ridiculamente lançada contra os modernistas de 22, contra a Bossa Nova e contra a Tropicália. Já caiu de podre nos três casos, mais insiste em ressuscitar. Caetano Veloso por sinal teve uma sacada ótima quando vieram cobrar dele por que fazia letras em inglês. Ele respondeu: “Não fui eu quem trouxe os americanos para o Brasil”. Da mesma forma

de Oliveira. Produção: Alessandro Allodi, Camila Villa-Boas, Jorge Saad Jatet. Rio de Janeiro: EMI, 2005. 1 DVD (100 min.). (Coleção Chico Buarque Vol. 3).

¹¹⁴ SEVCENKO, Nicolau. Manifesto do rock brasileiro. In: *Revista Viva o Rock*. São Paulo: Abril, n.1, jan.1985.

os jovens poderiam dizer que não foram eles que fizeram as grandes metrópoles, as multidões angustiadas, os apartamentos, a poluição, o desemprego, a violência, a miséria, o consumismo e o mal-estar geral: eles apenas reagem contra isso tudo. E reagem como podem, tentando preservar sua vitalidade, sua força emocional, seu impulso apaixonado de serem livres e mergulhar na vida por inteiro¹¹⁵.

Os jovens roqueiros não respondiam à crítica que lhes eram dirigidas e ao rock com as mesmas sábias, límpidas e diretas palavras de Sevcenko. Entretanto, a letra da canção “Geração Coca-Cola”, de Renato Russo – que será tratada no próximo capítulo – não se distanciava da perspectiva do historiador, como bem ilustra o verso: “Vamos cuspir o lixo de volta em cima de vocês”.

O Rock in Rio foi possivelmente o evento musical e de entretenimento que recebeu mais destaque na imprensa no período, bem como todo o aparato promocional que foi investido no evento. Os jornais *FSP*, *OESP* e *JB* e a revista *Veja*, lançaram cadernos especiais explicando como era a estrutura do evento; quem eram os grupos estrangeiros e nacionais que iriam se apresentar; quais os caminhos mais fáceis para se chegar ao rockódromo; o que o público deveria levar à Cidade do Rock; qual seria a moda, as roupas que deveriam ser usadas.

Mas como se saíram as bandas e cantores do rock nacional no Festival? Pois muitas eram recém formadas; não tinham enfrentado ainda um público grande – 40 mil pessoas era a média por dia no festival –; o Kid Abelha, por exemplo, nem contava com empresário ainda.

No dia 15 de janeiro de 1985, no Colégio Eleitoral, Tancredo Neves ganharia por 480 a 180 votos do candidato Paulo Maluf. No Rock in Rio, o apresentador do evento, o ator global Kadu Moliterno abria mais uma noite do festival com a seguinte frase: “O primeiro show da democracia brasileira”. Poucas bandeiras brasileiras foram vistas no evento, especialmente naquele dia. Muitos jovens que estavam no festival, no dia da eleição indireta para presidente da República, foram comemorar também o resultado dos vestibulares. Uma frase exposta em uma faixa carregada por um jovem, se espalhou pelo público da Cidade do Rock: “Passei no vestibular e o Maluf foi reprovado no colégio”¹¹⁶.

Duas bandas do rock oitentista saíram consagradas depois do Rock in Rio: Os Paralamas do Sucesso e o Barão Vermelho. Os três paralamas foram os primeiros da geração a entrar no palco, apresentando-se no dia 13 de janeiro. Portando apenas seus instrumentos e com duas palmeiras de papelão – num festival onde muitas bandas estrangeiras utilizaram efeitos de luz e partes cênicas – a banda foi ovacionada pelo público. O Barão Vermelho se

¹¹⁵ SEVCENKO, Nicolau. Manifesto do rock brasileiro. In: *Revista Viva o Rock*. São Paulo: Abril, n.1, jan.1985.

¹¹⁶ *Jornal do Brasil*, 16/01/1985.

apresentou no dia 15 de janeiro de 1985, data da vitória de Tancredo Neves. A noite tinha como atrações Scorpions e AC/DC. Mas os músicos cariocas empolgaram a platéia, bem como Cazusa reclamou da ausência do cantor Lobão. Um consenso entre as bandas nacionais participantes foi a de que foram prejudicados pela aparelhagem de som inferior que eram obrigados a usar, bem como a de luz. Lulu Santos comentaria, em depoimento posterior a Ricardo Alexandre (2002, p.197): “Estávamos num evento extremamente opressivo, por causa do imperialismo estrangeiro, do tamanho, da pouca voltagem das nossas reclamações por melhores condições. Mas era algo inevitável – tínhamos que estar dentro”.

Antes dos barões entrarem no palco no dia 15 de janeiro, o Kid Abelha entrou com uma enorme bandeira nacional. Entretanto, o público presente – a maioria fãs do rock heavy metal – atiraram muitos objetos sobre suas cabeças. Paula Toller, anos depois, avaliaria aquela apresentação da banda nos seguintes termos: “Foi nosso vestibular para o *business*. A partir dos erros e acertos daquele episódio passamos de fase, encaramos a carreira de maneira muito mais profissional e cuidadosa” (*Apud* BRYAN, 2004, p.262). Lulu Santos que se apresentou no dia 13 de janeiro logo após os Paralamas do Sucesso também não se saiu bem. O cantor arrumou uma confusão com os organizadores ao ficar 20 minutos além dos 50 combinados. O músico foi obrigado a parar a apresentação, mas antes de sair do palco soltou uma pérola: “Os americanos estão me mandando embora”. Mais tarde, Lulu Santos em depoimento a Guilherme Bryan (2004, p.260) falou sobre o acontecido: “Eu me senti muito mal com aquilo, porque entrei ali já derrotado. Me deixei derrotar pelo tamanho dos astros internacionais. Nunca tinha presenciado coisa tão potente e obviamente desenhada para ser espetáculo de arena para multidões. Estava acostumado a tocar em danceterias para mil, duas mil pessoas e aquilo me intimidou. Fiz apresentação pífia, mas foi fundamental, porque resolvi que meu show a partir dali seria um espetáculo. Aprendi a lição”. Os integrantes da Blitz apresentaram-se pela primeira vez no dia 13, e chegava como a banda de rock nacional dos anos 80 com maior prestígio. Entretanto, o equipamento e aparelhagem de som não ajudou. Os microfones de Evandro Mesquita e das cantoras Márcia Bulcão e Fernanda Abreu falharam constantemente na apresentação.

No dia 16 de janeiro de 1985, Os Paralamas do Sucesso voltaram a se apresentar e não perderam a oportunidade de reclamar à platéia, principalmente para os metaleiros, a forma hostil que muitos artistas nacionais – como também Erasmo Carlos, considerado o pai do rock Brasil – tinham sido tratados. E complementar: “Quem não gosta de jovens grupos brasileiros de rock, que aprenda a tocar guitarra e volte no Rock in Rio 2” (*Apud* BRYAN, 2004, p.263). A partir do dia 16, as bandas e cantores nacionais tiveram shows mais tranquilos

e propícios, num clima de reconciliação com o público. Os organizadores ao montarem as agendas diárias de shows, cometeram certos equívocos. Por exemplo, no dia da abertura, em que os shows de *heavy metal* eram a grande atração para o público, os organizadores escalaram Erasmo Carlos. Resultado, o Tremendão foi muito vaiado pela massa de metaleiros – como eram e são conhecidos os fãs de *heavy metal* – que “invadiram” à Cidade do Rock.

Com o Rock in Rio tanto as bandas e cantores do rock nacional dos anos 80 que se apresentaram no evento quanto as que não tiveram a mesma oportunidade se viram praticamente obrigadas a se profissionalizar, a mudar toda a forma de seus shows. Mas não foi somente os músicos que se adaptaram e se modificaram, pois o país agora queria rock. Conforme Dé, baixista do Barão Vermelho e que também reclamara das diferenças de tratamento dispensado pela organização do evento entre músicos brasileiros e estrangeiros, o Rock in Rio despertara o interesse pelo rock nacional por todas as partes do Brasil:

Nós, os novos artistas, passamos a ser a regra. Até então, as bandas tinham informação, influências e intenções que não eram nada do que a indústria ou o público imaginava. Dali em diante, nós seríamos o referencial. [...] Entretanto, saindo de lá, embarcamos para uma excursão pelo Nordeste. O público estava enlouquecido. Viramos mitos de uma semana para outra, pelo simples fato de haveremos tocado no Rock in Rio (*Apud* ALEXANDRE, 2002, p.206).

A visibilidade alcançada pelo Rock in Rio, transmitido nacionalmente pela Rede Globo de Televisão, foi um ponto fundamental à ascensão e mesmo à profissionalização do rock no país. Das garagens às danceterias; das casas noturnas ao Circo Voador; do espaço cultural à Rádio Fluminense; do Rock in Rio aos teatros e às casas de show, como o Canecão. “Finalmente o rock brasileiro deixa as danceterias e parte para sua carreira solo nos palcos”, anunciava a *Folha de S. Paulo*¹¹⁷. Para se ter uma idéia da projeção do rock nacional oitentista, e principalmente das bandas que participaram do Festival, Os Paralamas do Sucesso, que não foram um exemplo isolado e único, fizeram de janeiro a julho de 1985, cerca de 86 shows, uma média de um show a cada dois dias, além de mais figurarem em entrevistas a jornais e revistas, e apresentarem em programas de rádio e TV. O trio iniciou uma gama de shows em grandes e nobres lugares, como o Teatro Castro Alves, em Salvador. Mas o show mais marcante, e talvez insuperável, se deu em Porto Alegre, no dia 16 de junho de 1985, e realizado no ginásio do Gigantinho. Segundo Herbert Vianna:

Chegamos à cidade e nos avisaram que os ingressos já estavam esgotados fazia dias, com 17 mil pagantes. Havíamos, antecipadamente, batido o recorde de bilheteria do ginásio, que era de Roberto Carlos. O contratante nos perguntou se poderia agendar um show extra, para o dia seguinte. Sem chance: tínhamos shows em todos os dias

¹¹⁷ *Folha de S. Paulo*, 21/09/1985.

daquela semana. Concluiu-se que o melhor seria fazer outra apresentação na mesma noite. Abriu-se a bilheteria, e venderam-se mais de 17 mil ingressos. Era essa a proporção da coisa” (*Apud* ALEXANDRE, 2002, p.208-9).

As bandas e cantores do rock nacional cada vez mais se profissionalizavam e, concomitantemente, ocupavam espaços antes dirigidos aos músicos da MPB. O RPM, por exemplo, contratou Ney Matogrosso para dirigir os shows da banda. Os roqueiros agora investiam em partes cênicas, em luz e equipamento, bem como todos obrigatoriamente tinham seus respectivos empresários.

O ano de 1985 foi considerado também o Ano Internacional da Juventude pela Organização das Nações Unidas. E o rock nacional seria a música da economia das gravadoras durante a Nova República? De certa forma sim, principalmente se levarmos em conta os investimentos das gravadoras e da programação das rádios. O gênero, com quase trinta anos de história no país, tornaria-se uma febre entre os jovens; um anestésico para muitos roqueiros; e uma epidemia entre empresários e gravadoras, bem como de músicos. Conforme o jornalista Antonio Carlos Miguel:

Seria o rock o som da Nova República? Se depender da programação das rádios e das grandes gravadoras, a resposta é afirmativa. Num processo que vem se acelerando, a indústria fonográfica brasileira tem aumentado seus investimentos na área e, de maldito, o rock brasileiro parece ter-se transformado na saída para uma das piores crises já registradas no setor discográfico¹¹⁸.

Um ano antes do festival, o crítico Jamari França já alertava sobre o oportunismo das gravadoras, bem como de alguns músicos: “Nesse insosso e perplexo verão da conjuntivite, nada menos que 23 títulos disputam as preferências de ser escolhidos pelo consumidor. [...] Janeiro é o mês do rock no catálogo das gravadoras, muitas delas apelando para ver o que ainda conseguem tirar dessa onda toda”¹¹⁹. Com o Rock in Rio brotariam bandas e cantores por toda a parte do país, e as gravadoras lançavam em sua maioria via compactos dezenas de conjuntos. O mesmo Jamari França um adepto e simpatizante do rock, mas que buscava sempre o bom senso e denunciava as “armações” de gravadoras e empresários escreveria, novamente a respeito da “explosão rock”: “É uma invasão sem precedentes. A partir desta semana 50 novos grupos brasileiros de rock estão nas ruas, nas lojas, nas rádios”¹²⁰.

O rock e o público jovem se tornariam os alvos de investimentos. Em agosto de 1985, era criada mais uma revista especializada em música: a revista *Bizz*. Pertencente à Abril, a revista no seu primeiro número trazia texto do presidente e diretor do grupo, Victor Civita,

¹¹⁸ *Jornal do Brasil*, 03/06/1985.

¹¹⁹ *Jornal do Brasil*, 30/01/1984.

¹²⁰ *Jornal do Brasil*, 10/03/1985.

que ressaltava a “notável transformação” no mercado brasileiro, principalmente a relevância do novo público consumidor: os jovens. Assinalava corretamente que os produtos de consumo para jovens aumentaram de forma significativa nos anos 80, desde tênis a motos; de shows e festivais aos discos. E expunha o objetivo da revista aos leitores: “A isto se propõe BIZZ. A se transformar em veículo de informação de um público com nítida, mas ainda não atendida necessidade de informação sobre o mundo musical”¹²¹.

O primeiro número da *Bizz* divulgava também uma promoção realizada pela Gravações Elétricas S. A. Discos Continental Chantecler, a qual era um exemplo lapidar dos alertas emitidos por Jamari França sobre o esquema comercial das gravadoras lançados com relação ao rock nacional:

CHEGOU A SUA CHANCE DE BOTAR A “BOCA NO MUNDO”. E O SEU SOM TAMBÉM.

Realmente chegou a hora de por pra fora o seu tremendo som. Se você confia em seu pique ou no pique do seu grupo de rock, o concurso JOVENS TALENTOS 85, promovido pela Gravações Elétricas S. A. Discos Continental Chantecler, vai por sua voz e seu som para tudo mundo ouvir. É simples: envie para Caixa Postal [...], uma fita K7, com no máximo seis músicas gravadas inéditas ou não, juntamente com as letras datilografadas e o nome de seus autores. Anexe uma fotografia e um breve “currículo” [...]. Pronto você já está a caminho de “Botar a Boca no Mundo”. A gravadora selecionará dois trabalhos entre os inscritos que preencherem os requisitos acima. O primeiro colocado além de um contrato ganhará a gravação em nossos estúdios de um COMPACTO DUPLO com promoção e distribuição para todo o Brasil. O segundo colocado ganhará um contrato e a gravação de um COMPACTO SIMPLES, também com promoção e distribuição para todo o Brasil. Viu como é fácil? Portanto, não perca tempo. Reúna a turma e aproveite a chance de “Botar a Boca no Mundo”. Nós garantimos que você será ouvido”¹²² (As palavras em caixa alta foram reproduzidas de acordo com o texto original).

A febre – epidemia – do rock alastrava-se pelos quatros cantos do país. Oportunistas de plantão, gravadoras, como a que criou o concurso, buscavam a cada dia novas bandas. Criava-se até a impressão que bastaria ter um conjunto para se chegar ao sucesso, e se tornar roqueiro profissional. Garantidos ou não que seriam ouvidos e que botariam a boca no mundo, jovens do Oiapoque ao Chuí organizavam seus conjuntos. Fenômeno que pode ser verificado nas manifestações encontradas na seção de “Cartas e Serviços” da revista BIZZ, inclusive enviadas por garotas e garotos entre 12 e 15 anos:

Estou a fim de montar uma banda de rock. Este recado é para os roqueiros de Porto Alegre e imediações. Também gostaria de corresponder-me com fãs de heavy metal e do rock brasileiro, que queiram trocar posters e fitas”. César Augusto P. Anflor. Osório – RS.

Sou roqueira e gostaria de formar banda de rock ou entrar em uma já formada, me encarregando dos vocais. Prefiro integrantes entre 18 e 24 anos, que morem em São

¹²¹ *Bizz*, agosto de 1985.

¹²² *Bizz*, agosto de 1985.

Bernardo ou imediações. Interessados escrevam-me. Sandra R. Stephitch, São Bernardo do Campo – SP.

Procura-se guitarrista, baterista e tecladista que estejam interessados em formar uma banda. Luciana Demeda. Caxias do Sul – RS. Procuro um baterista, um baixista e um guitarrista-base entre 12 e 16 anos, para formar grupo. Heitor. Niterói – RJ¹²³.

Não sabemos se aqueles jovens remetentes chegaram a concretizar seus objetivos musicais ou mesmo trilhar uma carreira roqueira ou musical. Todavia, é interessante destacar que os anseios musicais ecoavam entre milhares de jovens que – inspirados com os lançamentos de bandas de rock no cenário fonográfico brasileiro – se ocupavam com a formação ou tentativa de criação de suas próprias bandas roqueiras. Contudo, a maioria delas se manteria longe da fama nacional, a qual era tanto aspirada quanto vendida como possível para milhares de jovens. O mesmo pode ser dito a respeito dos ganhadores do concurso “Bote a Boca no Mundo”, promovido pela Gravações Elétricas S. A. Discos Continental Chantecler, Eclis Damaceno e Rogério – respectivamente primeiro e segundo colocados – não deixaram registros nos anais da fonografia roqueira, porém tiveram seus nomes divulgados nas páginas da *Bizz*.

De qualquer forma, centenas de bandas iam sendo criadas por todo o país. Só em Brasília foram contabilizadas, em 1986, cerca de 100 bandas de rock.¹²⁴ O concurso promovido conjuntamente pela CBS e Rádio Jovem Pan, de São Paulo, e que selecionaria seis bandas para integrar um pau-de-sebo denominado *Rock Wave*, recebeu 125 fitas de bandas de rock somente no primeiro mês¹²⁵. Já no concurso promovido pela Metrópolis, visando selecionar uma banda de rock que gravaria um disco pela PolyGram, foram inscritas 80 bandas, número menor em relação ao concurso da CBS/Jovem Pan, mas não menos relevante. Os integrantes das 80 bandas tinham em média entre 17 e 18 anos. A maioria deles residia na Zona Sul do Rio de Janeiro, eram filhos de famílias da classe média alta, e todos queriam ser profissionais. Era a força do imaginário da “profissão roqueiro”, mais alaistrado entre jovens das regiões que contaram com bandas que alcançaram o sucesso no rock nacional, ou seja, do eixo Rio-São Paulo, Sul e Centro Oeste.

E o sonho destes jovens roqueiros encontrava seiva que nutria seus sonhos, pois em 1985 e 1986 surgiram os melhores discos do rock nacional. LPs como *Nós vamos invadir sua praia*, do Ultraje a Rigor; *Cabeça de Dinossauro*, dos Titãs; *Selvagem?*, dos Os Paralamas do Sucesso; *Dois*, da Legião Urbana; *Rádio Pirata (ao vivo)*, do RPM, se tornariam álbuns que agradaria à crítica e ao público, o que significava ótimas vendas.

¹²³ *Bizz*, janeiro e junho de 1986

¹²⁴ *Veja*, 30/07/1986.

¹²⁵ *Veja*, 02/01/1985.

Com o aumento do público roqueiro, a “explosão rock” e a multiplicação de bandas pelo país, outro nicho do mercado musical se expandiu a venda de guitarras. As vendas do instrumento triplicaram em fins dos anos de 1984 e início de 1985. Enquanto as vendas de guitarras e conseqüentemente de amplificadores não paravam de crescer, o número de vendas dos violões caía. E com a grande quantidade de bandas que surgiam ou como algumas que eram criadas por empresários e gravadoras, surgia a questão: quem tocar? – indagação então registrada por Jamari França. E o crítico não só indagaria como também denunciava: “O pior é que muita banda *picareta* que segue diretamente o padrão bom gosto acaba tocando e outras que têm trabalho para mostrar ficam na geladeira”. E, inclusive, dava nome aos bois: “Grupos de picaretagem como Abelhudos, Ciclone já nascem com sucesso garantido apadrinhados por Chacrinhas, Fantásticos etc. Não tocam Legião Urbana, e muitas vezes chegam atrasados como o caso de Lobão e os Ronaldos”. Jamari também ilustrava com o caso de uma das canções de Lobão. “Corações psicodélicos”, lançada no LP *Ronaldo foi pra guerra*, não tinha sido executada pelas rádios no ano de seu lançamento em 1984, pois se alegava que não atendia os padrões FM. Porém, em 1985, as FMs começaram a colocar a canção na programação. Fato que levava o crítico a questionar: “Quem mudou, o padrão (rádios) ou os Ronaldos (banda que acompanhava Lobão)?¹²⁶. Os integrantes dos Engenheiros do Hawaii também denunciaram, mais tarde, sobre a adequação das gravadoras “ao suposto padrão FM”:

Mais do que ninguém os Engenheiros do Hawaii ficaram surpresos ao escutar no rádio um mix (mais para caricatura) de uma música chamada ‘Infinita Highway’ que por acaso é de sua autoria. A ‘reinterpretação’ é fruto de uma certa política de ‘facilitar’ (leia-se vaselinar) as coisas para o ouvido médio, que reina em alguns setores que controlam a música feita e/ou ouvida no Brasil e que já fez outros vítimas além do trio gaúcho. A banda deixa bem claro que a versão não faz parte de seu repertório, que seus integrantes não participaram do tal ‘remix’ e que este chegou em suas mãos e foi vetado (pelo grupo) para execução radiofônica ou venda. Aliás, a versão original do música se encontra apenas num disco de capa amarela chamado A Revolta dos Dândis e toca super bem (sem vaselina) nas FMs de todo país. O que prova que os tais ‘ouvidos médios’ estão bem acima da média dos que planejam estratégias¹²⁷.

O oportunismo de gravadoras partiam também de relançamentos como o caso dos Engenheiros do Hawaii. Mas em meados dos anos 80, o que perdurava era o lançamento de novas bandas e cantores. Jamari denominava essas bandas e cantores como *picaretas*, termo que sempre utilizava quando descobria e suspeitava de alguma armação de gravadora e empresários sobre o rock: “Picareta novo na praça: Os Malabaristas, **conjunto** (?) de rock (?) com uma **supergata** na voz, duas meninas no baixo e bateria e um *carinha* na guitarra, para

¹²⁶ *Jornal do Brasil*, 12/04/1985.

¹²⁷ *Bizz*, junho de 1988.

equilibrar. Estréia, obviamente, no Chacrinha”¹²⁸. A picaretagem envolvia a adequação da imagem do rock à da TV.

Para aparecer na telinha

“Tudo que a antena captar
meu coração captura”¹²⁹.

Num artigo especial para a *Folha de S. Paulo*, Fernando Gabeira refletia sobre o videoclipe, bem como analisava a geração de jovens e sua relação com a TV:

O criador desse imenso mercado [videoclipe] são os milhares de bebês de televisão, os jovens que começam a consumir música, depois de uma infância quase toda passada diante de um aparelho de tevê. Acostumados a um interminável espetáculo colorido, desde quando aprendem a engatinhar, estão sempre insatisfeitos, esperando que alguma coisa aconteça. O rock and roll para eles foi um acontecimento que marcou suas atitudes e criou um ponto de referência para o novo. Era preciso entretanto algo mais para saciar sua sede de espetáculo. Era preciso ver a música ligada a uma gama de imagens que ela podia suscitar¹³⁰.

A partir dos anos 80, a vinculação dos videoclipes evidencia, cada vez mais, o estrito relacionamento entre música e imagem. A geração TV, ressaltada por Gabeira, não se contentava apenas com os versos, a melodia, o solo de violão ou guitarra, mas queria ver, queria efeitos de luz, trajes, arte cênica, sinteticamente queria espetáculo. “A canção popular contemporânea cada vez mais sai para fora de si mesma e contempla o seu intérprete. [...] Uma canção que não cuide de reaviver de algum modo o seu momento interpretativo [...] certamente encontrará dificuldades para se impor no cenário musical”, refletia acertadamente o músico e pós graduado em Lingüística Luiz Tatit. Para Tatit o videoclipe era a forma mais acabada de retratar uma comunicação, pois com aquele audiovisual o músico-intérprete reforça, participa, movimenta, interpreta e gesticula a música e a letra. Resultado: “o intérprete encarna a própria compatibilidade entre os elementos da canção associando-se a esta de maneira indissolúvel”. E o músico exemplificava: Herbert Vianna ostentava seus óculos e fazia sucesso com a canção chamada “Óculos”; a Blitz fazia canções como histórias de quadrinhos e interpretava os personagens nos seus shows e videoclipe; e os Titãs

¹²⁸ *Jornal do Brasil*, 26/04/1985.

¹²⁹ ANTUNES, Arnaldo; FROMER, Marcelo; BELLOTTO, Tony. *Televisão. Intérprete; Titãs*. In: TITÃS. *Televisão*. Rio de Janeiro: WEA, p1985. Disco sonoro. Lado A, faixa 1.

¹³⁰ *Folha de S. Paulo*, 17/01/1984.

ensaiavam coreografias para cada canção apresentada¹³¹. A partir da década de 1980, portanto, o imperativo da imagem que podia ser um videoclipe, um show com efeitos de luz, encenações, trajes e a canção estreitavam laços. E a TV foi uma atriz principal neste papel, tanto que oferecia até um canal que exibia o dia todo a fusão entre canção-intérprete e de imagem-encenação musical: a MTV.

Em primeiro de agosto de 1981, nos Estados Unidos, nascia a Music Television (MTV), fruto de uma parceria do conglomerado da Warner Bros. com a American Express. Canal a cabo com 24 horas de exibição de videoclipes, dirigida a um público de 12 a 34 anos de idade, a MTV era uma nova forma de promoção e propaganda televisiva a uma banda ou canção. Depois de quase três anos de prejuízos, devido à falta de existência de cabos nos grandes centros urbanos americanos, a Music Television passaria a cobrar das gravadoras a transmissão dos vídeos, que até então eram veiculados gratuitamente. Inicialmente a MTV foi catalisadora de novas bandas, músicos menos conhecidos, entretanto, em meados dos anos de 1980, as gravadoras começaram a investir no padrão dos videoclipes, chegando a contratar profissionais de cinema e televisão para criação de vídeos para os músicos da *mainstream* (FRIEDLANDER, 2003)¹³².

A MTV Brasil surgiria apenas em maio de 1990. Porém, na década de 1980, embora não contasse com uma MTV, o público brasileiro não ficaria à mercê de programas que exibiam videoclipes. A segmentação da mídia estava acelerada na década, e o público jovem já era contemplado mais amplamente. Programas de TV ocupados em exibir videoclipes proliferavam. Na grade da programação da TV brasileira haviam: *Som Pop* (Cultura. de SP), aliás, o programa fora criado em 1974; *Clip Clip* e *Aventura Musical* (TV Globo); *FM TV* (TV Manchete); *B. B. Vídeo-Clip* e *Videorama* (TV Record); *Vídeo Disco* e *Realce Baby* (TV Gazeta); *Super Especial* (TV Bandeirantes). O fenômeno televisivo não passaria despercebido da *FSP* que publicaria a seguinte matéria: “Videoclip, um sarampo televisivo”¹³³. Mas o programa televisivo mais disputado pelas gravadoras para vincular um videoclipe era a revista televisiva *Fantástico*, da Rede Globo. O programa dominical apresentava em média quatro vídeos por edição, e chegou a produzir, por alguns anos, alguns videoclipes exibidos na rede.

Em 1980, a porcentagem de domicílios brasileiros com TV era de 56,1%, chegando a 73,7 em 1990 (TOSTA, 2000, p.52). Em dez anos a porcentagem de lares brasileiros que possuíam aparelho de TV teve aumentou em quase 20%. Em 1986, o Brasil ocupava o décimo

¹³¹ *Folha de S. Paulo*, 28/04/1985.

¹³² O pioneirismo do videoclipe é atribuída aos Beatles, que em 1967, lançaram um vídeo promocional para os álbuns *Strawberry Fields/Penny Lane*, que chegaria ao topo das paradas.

¹³³ *Folha de S. Paulo*, 04/08/1984.

lugar em investimento publicitário e o sexto com gastos em propaganda na televisão, além de um dos maiores produtores de livros, discos e aparelhos televisores (MICELLI, 1994, p.42-3). Aparecer na telinha era uma forma de propaganda e visibilidade para as bandas e cantores apresentarem suas canções, embora o que predominasse nos programas televisivos eram as apresentações com playback, fato que inclusive gerou reclamações de músicos, produtores e empresários¹³⁴. Uma das formas de tornar o rock nacional dos anos 80 conhecido nacionalmente era por meio da TV, e para tanto, muitas vezes os músicos tinham que se submeter a determinadas situações. Antes do sucesso obtido com duas apresentações na Cidade do Rock, Os Paralamas do Sucesso estiveram no programa infantil do palhaço Bozo, no SBT. Para divulgar o trabalho, via playback, os músicos tiveram que participar de gincanas, como encher balões de festa, representando competidores, os quais eram telespectadores mirins que participavam da competição por telefone¹³⁵. Os Titãs foram freqüentadores assíduos de uma gama variada de programas televisivos. Fato que assumiam sem preconceitos e pudores. Arnaldo Antunes, um dos vocalistas e compositores da banda, até sairia em defesa da televisão e de seu avanço:

A crítica da televisão que monstifica o seu aspecto massificante exclui um elemento fundamental do processo, que é o telespectador. Se não exclui, menospreza sua capacidade de manipular o aparelho. O cuidado em não se promiscuir com os raios catódico-emburrecedores é gerado pela preguiça de cavar uma maneira própria de se relacionar com o objeto. Mais cômodo é afastar qualquer possibilidade de contaminação. Mais antisséptico. As pessoas se preservam do risco de envolvimento com a mediocridade televisada para a repetirem mediocridade universitária. [...] Eu quero é mais: tevês de bolso, tevês descartáveis, telas circulares, novas possibilidades de alteração da imagem, maior número de emissoras, programação constante sem interrupção de madrugada (...)¹³⁶.

Em 1984, a Rede Globo organizava mais uma trilha musical para comemorar as festas de final de ano. Dentre as dez canções selecionadas, os Titãs tiveram a canção “Sonífera Ilha” incluída e executada no horário nobre da TV global, inclusive com chamada na novela das sete (60% de audiência na época). Sobre o fato, os músicos refletiam na época: “Não era opção nossa ficar com o circuito menor, apenas o maior não tinha **pintado**. [...] Nossa intenção sempre foi atuar na massa”. Os oito titãs não escondiam a intenção de querer conquistar o maior público possível, de estar constantemente aparecendo na telinha mágica e participar do jogo midiático. Tanto que os músicos não cobraram nada para executar a canção na TV, preferiam enxergar a situação como propaganda da música e intrinsecamente da banda. “Não estamos em condições de recusar essas aparições por falta de cachê, como a Blitz

¹³⁴ *Jornal do Brasil*, 27/12/1985.

¹³⁵ Disponível em: br.youtube.com/watch?v=zrJNOZ55TE8. Acesso em: 11/08/2008.

¹³⁶ *Folha de S. Paulo*, 28/10/1985.

e o Barão Vermelho fizeram”¹³⁷, ressaltavam os músicos. Ter uma canção executada no horário nobre de uma emissora de televisão de maior audiência no país, talvez fosse um meio que a banda encarou a falta de cachê, pois era uma forma de divulgação. A Blitz e o Barão Vermelho não aceitaram porque – arriscamos um palpite – na época faziam sucesso tanto na TV quanto nas rádios. A Blitz já estava com seu terceiro disco emplacado e com várias canções tocando nas rádios. O Barão Vermelho também já tinha três álbuns lançados, embora com menos êxito nas vendas, mas naquele exato ano, a canção “Beth Balanço” era uma das mais executadas no país e trazia certo sucesso de vendas e público para a banda.

Mas não foram somente os Titãs que estavam aparecendo na TV. A maioria das bandas e cantores se apresentava em programas como o *Perdidos na Noite*, *Hebe Camargo* e principalmente *Cassino do Chacrinha*. Muitos músicos na época ressaltaram que era preciso saber utilizar o meio midiático e não ser apenas absorvida por tal. Como os Titãs que ao se apresentarem em programas de TV com cabelos, roupas e coreografias exóticas viam nesse aspecto uma forma de “agir”, ou como explicou Tony Bellotto: “É um terceiro jeito de agir que fica entre o dizer não a essa estrutura e o sim total. É um jeito de entrar lá dentro e alucinar com aquilo”¹³⁸. Opinião próxima era apresentada pelo Ira!. Embora a banda aparecesse menos na TV em relação aos Titãs, seus integrantes justificavam o pouco contato com os meios de comunicação nos seguintes termos: “Nós queremos acabar com esse estigma de que somos contra os meios de comunicação. Nós só queremos usá-los do nosso jeito, para continuar com a consciência tranqüila”¹³⁹. A idéia do titã Bellotto, de que o visual e as danças exóticas eram uma forma da banda “alucinar” a estrutura da TV soa até de forma ingênua. Pois, a TV vez por outra capta exatamente essas características não familiares, transformando-a em similar e produto de mais uma atração. Porém, nem sempre este expediente é certo. O caso dos baianos da Camisa de Vênus é um bom exemplo do insucesso daquele esquema televisivo. Após gravar um LP pela Som Livre, os integrantes da Camisa de Vênus tiveram um desentendimento com a gravadora, que insistira para que o conjunto trocasse de nome, pois se acreditava que dificultaria a entrada na mídia. Os músicos não concordaram com a proposta e quebraram o contrato, chegando a passar por dificuldades financeiras na cidade de São Paulo. Mas como a vida também é feita de contradições e ironias, os baianos viriam a assinar contrato com a RGE, paradoxalmente ou não, a gravadora pertencia a Som Livre. Conforme as palavras de Marcelo Nova, vocalista da banda: “Quando “Joana D’Arc” virou

¹³⁷ *Folha de S. Paulo*, 08/12/1984.

¹³⁸ *Folha de S. Paulo*, 17/08/1984.

¹³⁹ *Bizz*, abril de 1989.

hit de rádio e invadiu a tal da mídia e a banda vendeu 100 mil LPs, fomos convidados para fazer Chacrinha e com o mesmo nome. Porque aí a falsa moral caiu por terra. O que era indecente passou a ser sarcástico. Sabe, aquela mentalidade: ‘Esse nome é bom, é sarcástico, vende 100 mil cópias e a gente vai ganhar dinheiro’¹⁴⁰.

Ao provarem cada vez mais da TV, ou talvez por já poderem ostentar certo capital artístico-musical, que inclusive ia lhes garantindo certas escolhas televisivas, os jovens roqueiros percebiam o poder da estrutura do meio. Como o caso dos Titãs: “Fizemos dezoito programas do Barros de Alencar, cantando "Sonífera Ilha" com coreografia e roupas coloridas, achando que seria uma ruptura, mostraria que dava para fazer algo lá dentro. Só que a TV te engole”¹⁴¹.

O *Ultraje a Rigor*, em 1985, se tornaria a banda de maior sucesso entre público e crítica com o LP *Nós vamos invadir sua praia*. No final daquele ano, a banda foi convidada para participar do programa *Especial do Roberto Carlos*, na Globo. Estava programado que os paulistas iriam cantar “Quero que vá tudo pro inferno”, do ex-cantor da Jovem Guarda; e a canção “Ciúmes”, da banda, seria cantada por ambos. Segundo Jamari França: “Essa última teve que ser repetida depois de pronta porque Roberto Carlos achou que o *Ultraje* foi muito exuberante no palco, e o rei se sentiu abafado e mandou repetir, segurando a animação dos meninos. No mais, a velha tática dele para se manter sempre na frente: aparecer com quem está em número um”¹⁴².

Mas o programa que mais atraiu músicos na década de 1980 foi o *Cassino do Chacrinha*. O programa era apresentado por Abelardo Barbosa de Medeiros, o Chacrinha, e entrava no ar nas tardes de sábado na Globo. O *Cassino* existiu de 1982 a 1988, ano que o “Velho Guerreiro” faleceu. Pelo programa global, que era líder de audiência nas tardes de sábado, passaram desde Chico Buarque de Holanda ao grupo Dominó. Quase todas as bandas e cantores selecionados para esta pesquisa passaram pelo programa. A Blitz com suas performances teatrais foi uma freqüentadora constante do programa, como conta Evandro Mesquita: “A Blitz era a cara do Chacrinha. Ele amou desde a primeira vez, então éramos marcados todo sábado. [...] Era realmente o programa mais gostoso de fazer” (*Apud* BRYAN, 2004, p.196). Mas nem todos os roqueiros tiveram uma relação amistosa e harmônica com o apresentador. Chacrinha e sua produção sempre implicavam com as roupas de algumas bandas como a Legião Urbana, a Plebe Rude e Engenheiros do Hawaii. Em junho de 1985,

¹⁴⁰ *Bizz*, outubro de 1986.

¹⁴¹ *Bizz*, novembro de 1989.

¹⁴² *Jornal do Brasil*, 27/12/1985.

Jamari França, sempre ele, abria espaço em seu artigo para as reclamações de Renato Russo sobre uma apresentação no programa do Chacrinha. Segundo o crítico, o “Velho Guerreiro” tinha feito um programa só com bandas de rock, e aproveitou para fazer críticas à gravação de “Será”, da Legião Urbana. Renato se defendeu dizendo que a censura ocorreu porque eles não usaram a roupa que a produção exigia: “Renato se queixou da total falta de direção, eles foram empurrados para a cena, não sabiam onde ficar foram apresentados como metaleiros de Rondônia e se o microfone não estivesse fechado ia dar um tic tic na platéia, porque Renato mandou logo que metaleiro de Rondônia é a ...(impúblicável)”¹⁴³. A Legião Urbana faria outra apresentação no final do ano de 1986, e além de trocar as calças rasgadas e se vestir com roupas “new wave” da marca Company tiveram que usar touca de Papai Noel. A Plebe Rude também experimentaria às implicações da produção do programa com suas vestimentas rasgadas. Os integrantes dos Engenheiros do Hawaii também tiveram problema de vestuário, mas ao invés de calças rasgadas, apareceram todos de branco, para desespero da produção que “sugeria” sempre roupas coloridas. Humberto Gessinger reclamava dessa situação em 1987: “É necessário que as pessoas ouçam isso. Estes caras são fascistas! Imagina: um cara chega, olha tua roupa de cima a baixo, e – eles não falam direto contigo – chama o divulgador da RCA pra dizer que lá embaixo tem a camisaria da Globo, com uns blazerzinhos pra gente botar, senão não vai ao ar (pausa). Tava o maior calor, eu não ia pôr blazer”¹⁴⁴.

Aparecer em um programa de alto índice de audiência como o *Cassino do Chacrinha*, que era visto por 30 milhões de espectadores em média¹⁴⁵, era uma forma de divulgar mais facilmente o trabalho de um músico para todo o país. Mas os inconvenientes não foram apenas os vestuários, os trajes foram apenas um minúsculo atrito. A reclamação-denúncia do vocalista dos Engenheiros do Hawaii, citada anteriormente, foi colírio perto das denúncias de roqueiros sobre um “esquema” que girava em torno do *Cassino do Chacrinha*: o jabaculê¹⁴⁶, ou como é popularmente conhecido, jabá. Em 23 de janeiro de 1987, o jornal *Folha de S. Paulo* publicava a reportagem intitulada: “Como se fabrica o sucesso”. Nela roqueiros denunciavam que para participarem do programa do “Velho Guerreiro” era necessário que fizessem alguns shows de graça, todos organizados e capitalizados pelo produtor Leleco Barbosa – filho de Chacrinha – e realizados em clubes da Baixada Fluminense. Segundo Paulo Ricardo, entrevistado pelo jornal, era uma troca normal. “Você faz play-back de graça,

¹⁴³ *Jornal do Brasil*, 28/06/1985.

¹⁴⁴ *Bizz*, abril de 1987.

¹⁴⁵ *Folha de S. Paulo*, 23/01/1987.

¹⁴⁶ Jabaculê segundo o vocabulário de música pop “designa a oferta de favores financeiros, sexuais ou de outra natureza em troca de promoção e divulgação” (SHUKER, 1999, p.180).

o dinheiro fica com o produtor do Chacrinha e é divulgado na TV”. O Capital Inicial fez doze shows pelo subúrbio para pagar as quatro apresentações no programa. Felipe Lemos, baterista da banda de Brasília, ainda ressaltou: “Sabemos que a gravadora Polygram pagou para que pudéssemos nos apresentar novamente”. Leleco Barbosa se defendia na mesma reportagem: “Isso não existe, não é uma troca de nada”.

Com as denúncias de Paulo Ricardo e Felipe Lemos, o vice-presidente à época da Rede Globo, José Bonifácio de Oliveira Sobrinho, convocaria a equipe do programa – que negaria todas as acusações – e decidiram enviar cartas às gravadoras convocando os respectivos presidentes das empresas para discutir o problema. A carta concluía: “A Rede Globo não admite em hipótese alguma, tal procedimento. Por isso solicitamos que qualquer tentativa de cobrança que possa a vir ocorrer seja imediatamente comunicada à direção da empresa para que possamos acionar as providências legais cabíveis”¹⁴⁷. Embora a Globo se justificasse, a *Folha de S. Paulo* continuaria com a série de reportagem sempre intitulada “A cultura da armação”. Mario César Carvalho, repórter encarregado das reportagens, trataria, além do caso do sambista Osvaldo Nunes com Chacrinha, novas denúncias de Fé Lemos do Capital Inicial¹⁴⁸.

Felipe Lemos dizia ter se surpreendido, em 1985, ao ver a canção “Descendo o Rio Nilo”, lançada em compacto pela CBS, que não venderia nem 3 mil cópias, em 18º lugar na parada nacional das rádios. E comentava: “Fui perguntar a Marcos Mainardi, da CBS, e ele me informou que a própria gravadora havia colocado a música nas paradas. Até nas paradas as gravadoras metem a mão”. Marcos Mainardi se defendia: “Isso é uma besteira, o cara está louco. Não tenho acesso às paradas”¹⁴⁹. Na série de reportagens sobre o jabaculê, feita pela *FSP*, os diretores de marketing das gravadoras diziam que o “jabá” já era coisa do passado. Naquele momento o jabaculê ganhara outra alcunha: marketing. “Na WEA, jabá é coisa do passado. Hoje trabalhamos com marketing para suprir as deficiências dos grupos”¹⁵⁰, salientava Ana Fonseca vice-presidente da gravadora. O denominado “marketing” das gravadoras vestia-se de vários trajes. As gravadoras investiam numa série de anúncios publicitários nas rádios, desde que a emissora se comprometesse a executar determinados grupos ou músico. O diretor de programação da Rádio Jovem Pan, na época, que tinha 1,5 milhão de ouvintes diários comentava a relação: “É óbvio que a rádio faz promoções e

¹⁴⁷ *Folha de S. Paulo*, 25/01/1987.

¹⁴⁸ Promovido pela Rádio Nacional do Rio de Janeiro, o debate batizado de “O jabá está solto, salve-se quem puder”, Osvaldo Nunes e Chacrinha “quase foram às vias de fato”. O sambista acusou no ar o apresentador de Chacrinha de cobrar em dinheiro as aparições no programa de TV. Ver mais em *Folha de S. Paulo*, 29/01/1987.

¹⁴⁹ *Folha de S. Paulo*, 23/01/1987.

¹⁵⁰ *Folha de S. Paulo*, 23/01/1987.

acordos com as gravadoras”¹⁵¹. E as reportagens tratavam do tradicional aniversário das rádios, eventos em que músicos ou bandas tocavam sem receber nenhum cachê, todavia era um trampolim para as canções. Caso os músicos se recusassem a tocar havia represálias das rádios. O jornal paulista citava o exemplo do RPM. A banda em uma excursão pelo Nordeste não tivera a possibilidade de tocar na festa da Rádio Jovem Pan, e como consequência a banda teve suas canções excluídas da programação da rádio por duas semanas, segundo Luiz Schiavon, tecladista da banda.

A banda Ira! também sofreria uma represália da Rádio 89 FM, mas por outro motivo. O baterista André Jung disse para a revista *Bizz*¹⁵² que a rádio estava deixando de ser alternativa uma vez que estava sendo comanda pela Rádio Cidade. A programadora da 89 FM, Aninha Sanches, tentava se justificar a respeito da represália à banda: “Não excluímos o Ira! só ficamos sentidos e paramos de tocar dez vezes por dia o grupo. [...] Foi uma reação emocional, mas isso mostra que somos profissionais apaixonados”¹⁵³ – a paixão de um profissional, especificamente de um programador de rádio, realmente chegava a níveis desconhecidos.

O “Jabá agora veste colarinho branco”, anunciava a última reportagem da série “A cultura da armação” da *Folha de S. Paulo*. Segundo a reportagem, tinha acabado a época em que o jabaculê era feito entre programadores de rádios e as gravadoras. Os acordos passavam a ser feitos entre as cúpulas das emissoras de rádio e das gravadoras, e o pagamento ia desde passagens aéreas a mordomias. “O jabá de colarinho branco”, como chamou a reportagem, era travestida também de outra forma. “A gravadora programa uma série de anúncios desde que a emissora se comprometa a tocar quatro ou cinco vezes ao dia uma ou mais músicas escolhidas”, afirmava o radialista e humorista Serginho Leite¹⁵⁴.

Aproveitando para fazer propaganda, do então, lançamento da segunda edição do “Manual de Redação da Folha”, o jornal explicava semanticamente aos leitores o que designava jabaculê: “O presente recebido pelo jornalista em sua condição de profissional. A Folha considera que a atitude diante de jabaculês é decisão pessoal de cada jornalista. Recomenda-se recusa, exceto quando forem desprovidos de valor material ou quando forem de utilidade para ao trabalho jornalístico”. Dizia o jornal: “A Folha aceita convites de viagem, mas a fonte pagadora das despesas sempre é citada na reportagem”¹⁵⁵.

¹⁵¹ *Folha de S. Paulo*, 23/01/1987.

¹⁵² *Bizz*, setembro de 1986.

¹⁵³ *Folha de S. Paulo*, 23/01/1987.

¹⁵⁴ *Folha de S. Paulo*, 25/01/1987.

¹⁵⁵ *Folha de S. Paulo*, 23/01/1987.

Segundo o ex-presidente da gravadora WEA, André Midani, em entrevista para a *Folha de S. Paulo*, em 21 de maio de 2003, o “jabá” existe desde o século XIX, quando os grandes astros da música era a ópera. Havia um fértil e grande terreno de ensaio para novos tenores e sopranos que ainda estavam ofuscados e eram meros coadjuvantes, em Marselha, na França. Empresários buscavam desvendar e impulsionar a carreira de novos talentos, e para tanto, chegavam a comprarem 50, 80, 100 lugares nos teatros e distribuíam de graça para as pessoas aplaudirem muito. “Era uma forma de jabá. Isso é inerente ao negócio, existe desde o início da música como setor lucrativo”. Midani ainda ressalta que o “jabá” se instalará em grande quantidade e da forma astronômica no Brasil a partir do início da década de 1970. A respeito dos anos de 1980 e o rock nacional, Midani faz algumas revelações interessantes:

Folha – Profissionais de rádio afirmam que não se toca uma música só por causa de jabá. Dizem que é preciso haver um respaldo de audiência. Com dinheiro, qualquer coisa toca no rádio?

Midani – Quando surgiu o rock dos anos 80, o rádio estava absolutamente fechado a esse tipo de música. O rádio é um sistema eminentemente conservador. Quando lançamos a Bossa Nova, o rádio achou que era um absurdo, o mesmo aconteceu com a Tropicália. O homem do rádio não vê a música pelo que ela é, vê o anunciante, que vai tirar sua publicidade se a rádio baixar de audiência. No rock dos anos 80, existiram algumas músicas de Paralamas do Sucesso, Kid Abelha, Titãs e Ultraje a Rigor que furaram o bloqueio natural. Foi uma surpresa. Ficamos com a música “Inútil”, do Ultraje, quatro, cinco ou seis meses sem tocar. Um belo dia, começou a tocar. Acho que o rock não sofreu efeitos de jabá para impedi-lo para penetrar. Os programadores devem ter achado que era um sopro novo nas suas programações.

Folha – Aí o jabá entrou como elemento para fortalecê-lo?

Midani – Com certeza. Se me perguntar quais lembranças eu possa ter do meu jabá, posso dizer: paguei por toda aquela linha de frente que eu tinha¹⁵⁶.

Embora, desde 1983, tivesse contrato com a WEA – gravadora que André Midani presidia desde a década de 1980 –, a banda Ira! somente teria suas canções executadas no rádio a partir de 1985. Segundo os músicos da banda, foi difícil convencer a gravadora de riscar o nome da banda da lista promocional de jabá. “Falar contra jabá dentro da WEA até 1984 era como ser subversivo. Jabá era tão normal que eles não percebiam que estava se comprando espaço no ouvido das pessoas. Isso tem que acabar”¹⁵⁷, defendia Nasi, vocalista da banda. No início da década de 1990, os integrantes refletiam sobre a posição da banda sobre o jabaculê: “Poderíamos ser muito mais populares se soubéssemos conviver melhor com o jabaculê. Existem programas de TV, por exemplo, que não poderíamos ter feito, sem comprometer a nossa imagem. O problema é que nós raciocinávamos como uma gangue. O resultado disso é que até hoje temos dificuldades para ir tocar no Norte e ainda não

¹⁵⁶ Disponível em: www.folha.uol.com.br. Acesso em: 13/09/2007.

¹⁵⁷ *Folha de S. Paulo*, 23/01/1987.

conseguimos sair do Brasil”¹⁵⁸. A mesma sensação por não ter sido veiculado em programas de TV era expressada pela Plebe Rude: “Não tínhamos feito Chacrinha porque achávamos que “A ida” não era legal para tocar lá. Mas, tudo bem. Não é nem questão de estar arrependido. Teria sido legal se o Brasil inteiro tivesse conhecido e, bem, acabaram conhecendo, porque essa música foi bem. No interior só toca sucessos garantidos da capital, então as pessoas não conheciam nem o disco anterior”¹⁵⁹, declarou Phillippe Seabra. O Capital Inicial teve sérios problemas com a gravadora CBS devido à recusa da banda de ir aos programas televisivos de Hebe Camargo e Flávio Cavalcanti. Após gravar um compacto pela gravadora e com a promessa de lançar um LP, o Capital Inicial via-se às voltas com o pouco empenho da gravadora em divulgar seu disco em rádio e mesmo em programas de TV. Para participar do programa televisivo do Chacrinha tinha que participar do “esquema” do jabaculê, como denunciaram os roqueiros. Entretanto, tinha também a divulgação, inclusive de canções de pouco sucesso radiofônico, por meio dos pau-de-sebo, como a coletânea de canções intitulada *Cassino do Chacrinha*, com as respectivas músicas: “Tudo pode mudar”, do Metrô; “Loiras Geladas”, do RPM; “Eh! Oh!”, do Dr. Silvana e Cia; “Popstar”, do João Penca & Seus Miquinhos Amestrados; “Olhos Vermelhos”, de Guilherme Arantes; “Eu queria ter uma bomba”, do Barão Vermelho; “Amante Profissional”, do Herva Doce; “Alice (não me escreva aquela carta de amor)”, do Kid Abelha; “Não me iluda”, do Cinema à Dois; “Humanos”, Tóquio; “Novamente aconteceu”, da Gang 90 & As Absurdetes; “Só”, de Leo Jaime¹⁶⁰.

Como podemos perceber a relação dos roqueiros com TV não era harmônica. Para divulgar o trabalho muitas vezes foram “obrigados” a entrar no jogo; foi necessário participarem de programas televisivos infantis; fazer shows de play-back para apresentarem no *Cassino do Chacrinha*. Como disse Renato Russo anos depois: “No começo a gente só apareceu no Chacrinha uma vez. E, de repente, o homem ainda não tinha gostado, porque eu apareci todo rasgado. ‘Por que não vai passar no Chacrinha?’ [...] a gente tem que aparecer nas paradas: isso eu faço! Então tomamos um banho de loja na Company” (FRÓES, 1997, p.14-5).

Outra forma de divulgar uma canção na TV era emplaca-la na trilha sonora de uma telenovela, de preferência produzida pela Rede Globo, líder de audiência no gênero. Em 1974, o violonista e compositor Guto Graça Mello fazia sua estréia como produtor de trilhas sonoras para a gravadora Sigla. A gravadora fora fundada em 1969, e fazia parte do Sistema Globo de

¹⁵⁸ *Bizz*, maio de 1990.

¹⁵⁹ *Bizz*, julho de 1988.

¹⁶⁰ CASSINO do Chacrinha. Rio de Janeiro: Som Livre, 1985. Long-Play.

Comunicação, com o intuito de lançar exclusivamente discos com trilhas de telenovelas. A primeira novela que Guto Graça Mello produziu foi *Cavalo de Aço*, e logo elevaria a venda média de 7 mil discos para 80 mil. No início da década de 1980, as trilhas sonoras dos folhetins televisivos tinham uma receita definida por Graça Mello: uma abertura especial, duas canções de sucesso nas paradas das rádios e quatro sucessos imediatos. Em 1983, Graça Mello dizia não saber se estava “influenciando a música brasileira” com suas seleções: “O fato é que o nível da música brasileira hoje não me agrada. Está pasteurizada e não acho que tenhamos culpa nisso. Essa produção já vem pronta para as nossas mãos”¹⁶¹. O produtor viria transformar a cantora roqueira Rita Lee, que vendia anteriormente em média 10 mil LPs, em uma cantora de sucesso nacional. No primeiro disco produzido por Graça Mello, *Babilônia*, chegaria a 150 mil cópias vendidas. Já com *Lança-perfume*, a vendagem chegaria a 750 mil LPs. A matéria da revista *Veja*, feita por Joaquim Ferreira dos Santos apontava o seguinte: “Agora, [...Graça Mello] quer transformar Fafá de Belém. Será um desafio fazer com que ela salte da média de 20.000 discos para a sua marca mínima de 100.000, marca atingida por suas últimas produções”¹⁶².

Em pesquisa no site www.teledramaturgia.com.br buscamos conhecer a participação de canções roqueiras nas trilhas das 40 telenovelas globais levadas ao ar entre meados de 1982 – quanto era exibida *Sol de Verão* e a Blitz lançava seu primeiro LP – até 1989 – ano de exibição de *Top Model*, folhetim eletrônico que seria concluída em 1990. Ritchie e Lulu Santos lideram o *set list* das trilhas sonoras com 8 canções cada; seguidos de perto por Barão Vermelho, com 7; e Os Paralamas do Sucesso, com 4; Ultraje a Rigor, Lobão, Kid Abelha, Cazuza e Blitz, 3 cada; Ira!, Capital Inicial, Engenheiros do Hawaii e Titãs, uma canção cada. Nada mau quando comparado com nomes então já consagrados há muito mais tempo no cenário musical brasileiro como: Fafá de Belém, figurando com 11 canções; Gal Costa, 10; Zizi Possi, Wando e Marina, 9; Caetano Veloso, Eduardo Dusek, Guilherme Arantes, Maria Bethânia, Simone, 8.

A primeira da banda a ter uma canção vinculada a uma novela global foi a Blitz. A canção “Você não soube me amar” fez parte da trilha sonora da novela *Sol de Verão*, de 1982. As bandas e os cantores que tiveram suas canções executadas como tema de abertura de novelas foram: Ritchie, cuja canção “Casanova” fora tema da novela *Champagne*, de 1983/4; Ira!, com “Flores sem você”, em *O outro*, de 1987; Ultraje a Rigor, com “Pelado”, em *Brega & Chique*, de 1987. A canção “Brasil”, de autoria de Cazuza, foi tema da abertura da novela

¹⁶¹ *Veja*, 10/08/1983.

¹⁶² *Veja*, 10/08/1983

Vale Tudo, de 1988/89, entretanto a canção vinculada na telenovela contava com a interpretação da cantora Gal Costa.

Jamari França “alertava” os roqueiros sobre a inclusão das canções em coletâneas lançadas pela Som Livre, muitas associadas a novelas: “[...] quem acaba faturando o grosso é a vampiragem da Som Livre que junta todas as músicas de sucesso num único LP, vende horrores com a ajuda do veículo número um de comunicação e o LP das bandas dança em vendagens”¹⁶³. Em matéria anterior, o crítico lembrava aos roqueiros que eles tinham direito contratual de 7% sobre um disco, mas:

[...] só tem direito a metade disso, 3.5%, quando o fonograma seu é cedido para os discos globais, incluindo os carros-chefe que são as trilhas sonoras de novelas, onde os diretores armam cenas especialmente para vender as mais escolhidas. As coletâneas têm o mal adicional de desviar o público do trabalho das bandas, fazendo com que a maioria só conheça uma música ou outra¹⁶⁴.

Se o direito autoral sobre determinada canção selecionada para uma trilha sonora global rendia aos compositores um valor menor que o estipulado para um LP comum, talvez essa prerrogativa não fosse tão importante quanto vincular uma música para as novelas que eram assistidas por milhões de telespectadores, inclusive estrangeiros, uma vez que as telenovelas brasileiras eram exportadas para diversos países, o que poderia proporcionar uma forma de propaganda das canções roqueiras brasileiras em outros continentes.

¹⁶³ *Jornal do Brasil*, 19/04/1985.

¹⁶⁴ *Jornal do Brasil*, 01/04/1985.

CAPÍTULO 3

ROCK-POLÍTICA

Rock e política: da pélvis do Elvis à Ideologia

“Eu não vi Kennedy morrer
Eu não conheci Martin Luther King
Nasci em 62”¹⁶⁵.

Quando sua fé estiver abalada, grite o meu nome/ Quando não tiver mais esperança, grite o meu nome. Os versos, da canção-título de seu último LP, *Don't Let me Down* (Não me abandone), foram cantados sábado, dia 6, em Berlim Ocidental, pelo cantor e compositor inglês de rock David Bowie. Dois dias depois, uma resposta veio do outro lado do muro erguido pelos comunistas nos limites entre os dois setores da cidade. Cerca de 4.000 jovens que a polícia tentava impedir de escutar outro concerto de rock reclamavam: “Queremos liberdade”. E gritavam um nome: “Gorbachev! Queremos Gorbachev!” Foi com esse refrão inédito – pela primeira vez na História o nome de um chefe do Kremlin é invocado como símbolo de liberdade numa manifestação política em país comunista – que uma série de três concertos de rock ao ar livre, organizado em Berlim Ocidental para comemorar os 750 anos de fundação da cidade, transformou-se na semana passada no maior ato de protesto acontecido no lado oriental nos últimos dez anos¹⁶⁶.

O concerto de rock que iniciou, no dia 06 de junho de 1987, na Berlim Ocidental, com o show de David Bowie, atraiu do outro lado do muro cerca de 200 roqueiros. Na busca de ouvir melhor as canções, pois o vento forte e contrário não ajudava a propagar o som, os roqueiros buscaram as intermediações do muro, entretanto foram repelidos pelos policiais de se aproximarem. Na noite seguinte, quando o grupo inglês Eurythmics se apresentava no lado ocidental, os policiais do regime comunista montaram uma barreira de 500 metros para impedir e repelir qualquer aproximação dos fãs de rock. Diferentemente do primeiro dia de concerto, os policiais com cassetetes e os roqueiros com garrafas, latas e pedras entraram em confronto. Mas foi no último dia do concerto, 08 de junho, que o confronto se avolumaria. Uma pequena multidão de jovens da antiga Berlim Oriental entrou em choque com a polícia local devido à insistência de se manterem próximo ao muro para, ao menos, ouvirem os acordes roqueiros que ressoavam no lado Ocidental para um público estimado de 80 mil pessoas. De tentativas, protestos e reclamações iniciais para se aproximarem do Muro de Berlim, os jovens fãs de rock que, viviam sob o regime comunista, passaram a bradar e aclamar gritos de “queremos liberdade”. Em frente à embaixada soviética na Berlim Oriental, ouviu-se também o coro: “Gorbachev”; e, por fim, a palavra de ordem: “Abaixo o muro!” Os protestos dos jovens roqueiros evoluíram, ao fim do concerto, para manifestações contrárias ao muro, bem como de apoio a Mikhail Gorbachev, que assumiu a presidência da então União

¹⁶⁵ SCANDURRA, Edgard. Nasci em 62. Intérprete: Ira!. In: IRA!. **Clandestino**. São Paulo: WEA, p1990. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 5.

¹⁶⁶ *Veja*, 17/06/1987.

Soviética, em 11 de março de 1985, com propostas de abertura política e maior liberdade para os cidadãos. Três dias após o concerto de rock, o nome de Gorbachev seria novamente aclamado, mas desta vez o coro integraria “cerca de 500 pessoas” do lado oriental. Entretanto, o entusiasmo não era por um grupo de rock que se apresentava, mas pelo então presidente dos Estados Unidos, Ronald Reagan, que proferiria as seguintes palavras para cerca de 20 mil pessoas: “Senhor Gorbachev, abra esta porta. Senhor Gorbachev, derrube este muro”¹⁶⁷.

Obviamente que não podemos associar única e exclusivamente que as opiniões e as manifestações contrárias ao Muro de Berlim pelos jovens roqueiros fossem desencadeadas e resultantes da falta de acesso ao concerto de rock, portanto, apenas ao fator liberdade de aproximação ao muro. Naquele momento atos de repúdio, manifestações, opiniões contrárias ocorreram desde a construção do paredão. Entretanto, será que os shows de rock não acabaram motivando, tornando-se mecanismos incentivadores, propagadores e reativadores de sentimentos e desejos de repúdio de jovens ao Muro? Será que o rock não desencadeou e alimentou a rebeldia nos manifestantes que eram jovens e roqueiros? Vale lembrar que os organizadores do concerto montaram o palco justamente perto da porta de Brandemburgo, e, aliás, segundo a matéria da revista *Veja*, o discurso do então presidente dos Estados Unidos, Ronald Reagan, atraiu “cerca de 500 pessoas” do lado oriental e “outra vez o nome de Gorbachev ecoou pelo Muro de Berlim”. Não temos a informação se essas “500 pessoas” eram jovens e roqueiros e se entraram em confronto com a polícia local. Contudo, não podemos deixar de considerar que os acontecimentos de rock, ou seja, os concertos compuseram o cenário de lutas e manifestações políticas. E essa relação que envolve direta e indiretamente rock e política via canções e shows têm elos desde as raízes da criação do gênero musical.

Como bem apontou Ana Maria Bahiana, na revista *Bizz*, canções que pincelavam e criticavam à realidade social, racial e política dos anos de 1920, 1930 e 1940 podem ser encontradas nos blues de Robert Johnson, Howlin Wolf e Muddy Waters, nas baladas de Leadbelly, com histórias sobre tuberculose, a vida de bóias frias e cidades segregadas, alcoolismo, desemprego, fome. Mas canções com cunho político especificamente se desencadearam, sobretudo, a partir da Grande Depressão dos anos de 1930 nos Estados Unidos, principalmente com o cantor Woody Guthrie que trazia a máxima colada no violão: “Esta é uma máquina de matar fascista”. Três décadas depois, um aluno da Universidade de Minneapolis, após ler repetidas vezes o livro de memórias de Guthrie, *Bound For Glory*,

¹⁶⁷ *Veja*, 17/06/1987.

empacotou sua guitarra e decidiu visitar Guthrie, o qual estava semiparalisado pela doença de Huntington num hospital de Nova York. O aluno chamava Robert Zimmerman, nome logo mudado para Bob Dylan. A partir da década de 1960, com Bob Dylan se desencadeará a denominada “canção de protesto”, entretanto, o cantor não só criticaria, mas indagaria, lançaria perguntas em suas canções como: “Quanto tempo até a paz?” “A quem servem os mestres da guerra?” “Você não entende este mundo, entende, Mr. Jones?”¹⁶⁸.

O *rock and roll* já nasceu com raízes política do blues e do folk. Seu primeiro traço político deve-se, sobretudo, à sensualidade de sua dança e que intrinsecamente a música gerava nos corpos. Em meados da década de 1950, principalmente com a explosão denominada Elvis Presley, que de início era filmado pelas lentes da TV somente da cintura para cima, pois seu rebolado era considerado obsceno para os padrões vigentes da sociedade americana, o rock já incomodava pela sua sensualidade – traços embrionários do blues. Com bem refletiu o historiador Nicolau Sevcenko:

Lembremos que quem lançou Elvis Presley, o pai da coisa toda, foram o disco, o rádio, o cinema e a TV. Sobretudo a TV. Eles queriam uma imagem domesticada e controlada do ídolo, por isso a TV só o mostrava da cintura para cima. Mas a moçada queria o veneno, o feitiço, a loucura e isso tudo estava da cintura para baixo. E foi assim, admirando fascinada a pélvis do Elvis, que a juventude descobriu o próprio¹⁶⁹.

Como bem lembra Ana Maria Bahiana ao refletir sobre rock e política:

Rock’n’roll é sobre sexo. Sexo, e seu companheiro ideal: a falta do que fazer. O diabo, pai da preguiça, também é progenitor do rock: essencialmente, inequivocamente, continuamente, a música fala aos baixos instintos, ao animal debaixo da pele da civilização. (...) rock e política se namoraram de modo decisivamente explícito. E nem sempre a favor das forças do progresso, embora sexo seja algo tão iluminador: há rock atrás de muito skinhead preconceituoso, de muito imperialista ganancioso, de muito machista ignorante, de muito racista estúpido. Rock, por ser extremo, gera tanto generosidade desmedida (e ingênua, até) quanto intolerância cega. Política, como sexo, é território das paixões regido mais por Vênus que por Apolo, mais pela terra que pelo sol, mais pela deusa que pelo Deus. E é aí que o rock se sente mais à vontade¹⁷⁰.

Como salientou acertadamente Bahiana, há rock em muito skinhead preconceituoso, há muito rock atrás de machistas, de imperialistas gananciosos, em muita xenofobia, obviamente que há. Entretanto, há também rock como de Marvin Grace que, já na década de 1960, trazia a preocupação ecológica com a canção “Mercy, Mercy”. Na desconstrução do hino nacional americano apresentada por um dos maiores guitarristas da história do rock, Jimi

¹⁶⁸ *Bizz*, outubro de 1992.

¹⁶⁹ SEVCENKO, Nicolau. Manifesto do rock brasileiro. *Revista Viva o Rock*. São Paulo: Abril, n.1, jan.1985.

¹⁷⁰ *Bizz*, outubro de 1992.

Hendrix¹⁷¹. Podemos perceber a relação de uso ou apropriação de nomes, trechos ou canções de rock por parte do público para atos e manifestações políticas, por exemplo, nas canções de Bob Dylan, Beatles e Rolling Stones. A ala radical da SDS americana (*Students for a Democratic Society*) formou, em 1969, a organização clandestina Weatherman, nome tirado de um verso da canção “Subterranean Homesick Blues”, de Bob Dylan, e que continha os versos: “You don’t need a weatherman to know which way the wind blows” (Você não precisa de um meteorologista para saber de que lado está soprando o vento). Uma outra facção de esquerda, que assumiu uma série de atentados a bomba em Nova Iorque contra os escritórios de grandes corporações (IBM, Móbil Oil), intitulava-se Revolucionária # 9, nome de uma canção dos Beatles denominada “Revolution #”. A canção “Street Fighting Man”, de Mick Jagger e Keith Richards, dos Rolling Stones, foi adotada como hino dos radicais e yippies num protesto em Chicago, na Convenção do Partido Democrata, sendo inclusive, censurada pela polícia local. A letra também foi impressa no Songbook of the Internacional Workers of the World (Cancioneiro dos Trabalhadores Industriais do Mundo) (MUGGIATI, 1981, págs. 14-5 e 24).

A aura contestadora do rock se consolida especialmente com o movimento de massas de jovens contra a guerra do Vietnã. A partir de meados da década de 1970, surge toda a fúria, contestação e anarquismo do punk rock. Exemplos e apropriações de canções e relações entre rock e política se desenrolaram desde a criação do gênero, como todo ativismo do ex-Beatles John Lennon na década de 1970, entretanto, nosso foco é tratar quais as relações houve entre o rock e política nos anos 80, principalmente no Brasil.

Em 1980 a banda inglesa The Clash lança o álbum triplo denominado *Sandinista*, apoiando o regime de esquerda da Nicarágua. Outra banda que trazia embutidos em suas canções temas políticos a irlandesa U2. Em matéria publicada na *Folha de S. Paulo* e intitulada “O pop político põe a boca no mundo”, Pepe Escobar dava destaque para os irlandeses e especialmente a canção recém lançada “Pride (In the name of love)”: “A letra é belíssima: fala de homens em movimento pelo mundo, alguns falando em nome do amor, outros justificando a guerra; alguns andando atrás de cercas de arame farpado, outros resistindo; alguns arremessados a praias desertas, outros dando a outra face para ser beijada”. Escobar também citava o cantor Boy George e sua canção “The war song”, cujo refrão diz: “A guerra é estúpida”. Bruce Springsteen, Jackson Browme, James Taylor e outros músicos americanos gravam um LP, em 1980, e fazem shows contra as usinas nucleares. Um ano

¹⁷¹ *Bizz*, outubro de 1992.

depois o The Special grava um compacto com uma canção que retrata os confrontos entre jovens brancos e negros no bairro londrino de Brixton. Em 1985, o guitarrista Little Stevens grava “Sun City”, contando com a ajuda de Bruce Springsteen, Lou Reed e Bob Dylan, e o dinheiro arrecadado com a canção foi enviado para a luta contra o regime de apartheid na África do Sul. Na Inglaterra, Billy Bragg, Style Council e The Communards cantam num evento organizado pelo Partido Trabalhista para divulgar idéias socialistas¹⁷². A relação entre rock e política na década de 1980 foi marcada pela segmentação das críticas, novas questões e temas ganham vulto. Com gravações, shows beneficentes e/ou manifestações, protestos contrário como a usinas nucleares, a discussão sobre a fome no terceiro mundo, questões ecológicas, a preservação dos animais, campanhas vegetarianas são recorrentes no período. O cenário dessa geração pode ser assim narrada:

“Favor pendurar seus egos antes de entrar”, advertia uma plaqueta na porta de acesso ao estúdio A da gravadora A & M, de Los Angeles. Naquela noite, o irônico aviso especialmente confeccionado para a ocasião não parecia descabido. Com 45 dos nomes mais cintilantes do rock e do pop americanos se acotovelando no estúdio da Avenida La Brea, ninguém conseguiria cantar – e muito mesmo gravar – se cada um fizesse seu habitual número de estrelismo¹⁷³.

Aquela reunião de gravação coletiva, ocorrida numa noite de janeiro de 1985, reuniu cantores de rock e pop americano, como Bob Dylan, Michael Jackson, Kim Carnes, Kenny Rogers, Bruce Springsteen, Tina Turner, Stevie Wonder, entre outros. Mas somente uma canção seria gravada: “We are the world” (Nós somos o mundo); e comporia o disco beneficente *USA for Africa* em favor das vítimas da fome na Etiópia. Em um mês, o disco venderia mais de 6 milhões de cópias nos Estados Unidos. A iniciativa não era inédita no gênero. Em fins de 1984, 41 músicos da Inglaterra, dentre eles, Paul McCartney, Boy George e David Bowie, emprestaram suas vozes para a canção do compacto “Do they know it’s Christmas?” (Eles sabem que é Natal?), resultado de um projeto de arrecadação de fundos para combater a fome na Etiópia denominado Band Aid (iniciativa e instituto criado pelo ex-integrante do grupo irlandês Boomtown Rats). Na França, surgia também “Tam Tam pour l’Éthiopie”. Mas do disco *We are the world* sairia mais uma atitude. Em 13 de julho de 1985, dava-se início o “Live Aid” (Ajuda ao vivo), com 16 horas de música transatlântica para um público de 70 mil pessoas em Londres, 100 mil na Filadélfia e 1,5 bilhão de pessoas nos 160 países que acompanharam os shows pela televisão, ao vivo¹⁷⁴.

Mas não foi só a criação do Live Aid e a busca de fundos para lutar contra a fome na

¹⁷² *Folha de S. Paulo*, 05/10/1988.

¹⁷³ *Veja*, 17/04/1985.

¹⁷⁴ *Veja*, 24/07/1985.

Etiópia que gerou ventos de participações políticas. Sting, Tracy Chapman, Youssau N’Dour, Peter Gabriel e Bruce Springsteen desembarcaram no Brasil para a realização de um show – parte de uma turnê mundial –, no dia 12 de outubro de 1985, no estádio do Palmeiras, São Paulo, a serviço da Anistia Internacional. Conforme o jornal *Folha de S. Paulo*: “O rock embarcou na temporada da consciência, sua mais nova forma de protesto”¹⁷⁵. O cantor Milton Nascimento também participaria do show promovido pela Anistia, para celebrar o 40º aniversário da Declaração Universal dos Direitos Humanos. O mesmo Sting – ex-vocalista-baixista da banda inglesa Police – já vinha se apresentado pelo mundo em campanhas-shows para preservação de florestas, inclusive em campanhas para preservar a Amazônia.

Em 1987, no estádio de Wembley, Londres, houve um show para arrecadar fundos para pesquisa da doença e pacientes infectados pela aids. No mesmo estádio, um ano depois, Sting participaria juntamente com outros músicos do concerto anti-apartheid, no dia do aniversário de Nelson Mandela. A TV americana – que cobria o evento e retransmitia a outros países, inclusive para a TV Globo –, simplesmente não transmitiu os discursos políticos que rechearam os shows. Mas no Brasil também ecoariam e ressoariam acordes e vozes a favor do líder político sul africano. Em 22 de outubro de 1988, na Praça da Sé, no centro São Paulo, foi realizado o primeiro evento a favor da libertação de Nelson Mandela, organizado pela Frente Nacional Contra o Apartheid. Cerca de 15 mil pessoas acompanharam as apresentações de bandas como Ira!, DeFalla, Os Paralamas do Sucesso e a sambista Beth Carvalho, dentre outros.

Mas não foi só a constelação de músicos americanos que se reuniram para gravação de um compacto com intuito beneficente. “‘We are the Nordeste Já’ vai sair em junho”, anunciava a matéria do jornal *Folha de S. Paulo*, de 16 de maio de 1985, fazendo uma alusão, um trocadilho com os compactos *We are the world* e o brasileiro *Nordeste Já*. O single brasileiro trazia a canção “Chega de mágoa”, de autoria coletiva, e “Seca d’água”, do poeta cearense Patativa do Assaré. Da gravação de “Chega de Mágoa” participaram 155 músicos. Segundo a *Veja*, os artistas decidiram, de comum acordo, que os solos vocais ficariam a cargo dos nomes mais célebres do elenco, para atrair compradores”¹⁷⁶. Assim, assumiram os vocais solos: Milton Nascimento, Djavan, Rita Lee, Gal Costa, Gonzaguinha, Elba Ramalho, Chico Buarque, Caetano Veloso, Maria Bethânia, Elizeth Cardoso, Gilberto Gil, Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Fagner e Tim Maia no contracanto. Participaram de duetos: Gonzaguinha com Elba, Chico Buarque e Fafá de Belém, Caetano Veloso e Simone, Paula Toller (Kid Abelha) e

¹⁷⁵ *Folha de S. Paulo*, 07/10/1985.

¹⁷⁶ *Veja*, 05/06/1985.

Roger Moreira (Ultraje a Rigor), Roberto e Erasmo Carlos, além de várias vozes que preencheram o coro da canção. O compacto gravado em benefício da população do Nordeste foi uma iniciativa do Sindicato dos Músicos do Rio de Janeiro, numa parceria com a Caixa Econômica Federal, instituição responsável pela venda do *single*.

O rock nacional dos anos 80, tal como o gênero em outros países, participou de shows-manifestos. Em 06 de junho de 1987, a Associação Comunitária de São Bernardo do Campo promoveu a campanha para mobilizar e conscientizar sobre as toneladas de esgoto doméstico e industrial que contaminavam as águas da represa de Billings. Mais de vinte bandas de rock se apresentaram por doze horas no palco do Pavilhão Vera Cruz, em São Bernardo. O show-manifestação contou somente com bandas do underground e/ou independentes, tal como: Ratos de Porão, Kid Vinil, Fellini, Devotos de Nossa Senhora de Aparecida, Black Future, AI-5, DeFalla, As Mercenárias. Nenhuma das bandas e cantores que pesquisamos participaram do evento. Talvez por estarem com a agenda cheia, ou simplesmente por não terem sido convidados e/ou também por estarem alumbrados com os arpejos do *mainstream*. Entretanto, o evento contou com o apoio de Rita Lee, Fernando Gabeira, Marília Gabriela, Fausto Silva, Ignácio de Loyola Brandão, Osmar Santos, Glauco (cartunista). Kid Vinil, roqueiro que iniciou seus acordes musicais desde fins da década de 1970, refletiu na época sobre o evento: “Não sei se vamos resolver o problema, mas esse show vai conscientizar muita gente”¹⁷⁷.

Tal como o show-manifesto, show-conscientização para preservar as águas da represa de Billings e/ou mesmo como os outros casos citados as palavras de Kid Vinil reforçam a reflexão do economista, cientista político, filósofo e sociólogo inglês Simon Frith sobre o elo entre rock e política:

A música de rock é música capitalista. Ela tira seus significados das relações da produção capitalista e contribui, como atividade de lazer, para a reprodução dessas relações; essa música não desafia o sistema, mas o reflete e o ilumina. O rock se refere a sonhos e sua regulação; a força dos sonhos do rock vêm não de sua força como símbolos, mas de seu relacionamento com a experiência do trabalho e do lazer; a questão, finalmente, não é como viver fora do capitalismo (no estilo hippie ou boêmio), mas como viver dentro dele¹⁷⁸.

Ocasionalmente, segundo Frith, o rock também acaba recuperando seu espírito anticapitalista, e é isso que mantém seu fascínio, mesmo que controlado. Como ocorreu com o movimento punk na Inglaterra, na década de 1970, antes portanto, de ser incorporado pela

¹⁷⁷ *Estado de S. Paulo*, 06/06/1987.

¹⁷⁸ “O rock e seu significado na cultura atual”. Trecho traduzido por Renato Pompeu. In: *Folha de S. Paulo*, 12/01/1985.

indústria cultural, como acontecera anteriormente com a contracultura. Mesmo que o rock não “desafie”, ou seja, não mude, nem transforme a sociedade ou o sistema econômico, ou ainda consiga paralisar uma guerra – e quem consegue? – ele ajuda a refletir, a conscientizar, principalmente os jovens. Mas como pensavam os roqueiros – especialmente os tratados nesta pesquisa – sobre a denominação que muitas vezes parte da mídia utilizou em entrevistas, isto é, “rock de protesto”?

Questionados se o grupo teria partido para o “rock de protesto”, após o lançamento do terceiro LP, *Cabeça Dinossauro*, em 1986, os músicos dos Titãs responderam:

Há uma diferença muito grande dessas letras com as das velhas músicas de protesto da MPB. Não tem uma coisa utópica, é um lance superpessoal, de pôr pra fora mesmo. (Sérgio Britto). [...] Esse é um disco urgente, um compromisso com o já. Não colocamos uma justificação ideológica por trás, nem aquele ar de lamentação, lamúria (Arnaldo Antunes). [...] Nós não entramos nessa de “todos juntos dando-se as mãos para fazer um mundo melhor” (Nando Reis)¹⁷⁹.

A resposta dos Titãs não se refere apenas à negação de mais um rótulo na música popular brasileira, pois rock-protesto remete diretamente à canção de protesto, ou seja, parte de uma geração dos anos 1960 que tinha como principais expoentes Geraldo Vandré, Carlos Lyra, Edu Lobo, Sérgio Ricardo, César Roldão Vieira, inspirados por idéias divulgadas pelos Centros Populares de Cultura (CPC), Teatro de Arena e debates promovidos pela União Nacional dos Estudantes (UNE), e que se envolveram com projetos culturais calcados na idéia de função social e política da música. Os Titãs ressaltavam que as canções da banda não tinham o caráter e nem a suposta função que a canção de protesto buscava nos anos 1960, além de deixarem explícito que não havia nada de utópico, tal como havia na geração de “Pra dizer que não falei das flores”, de Geraldo Vandré.

Já para o cantor Lobão, o rock de protesto: “são garotos de bem falando mal. Essa onda de revolta é meio folclórica, não sinto firmeza, parece Vandré com batida *punk*. Tem grupo aí, que não vou citar o nome, com filhos de ministros, diplomatas, dizendo ‘essa vida me maltrata’. Maltrata como, amigo? São pingentes da modernidade”¹⁸⁰. A banda e o verso que Lobão se referiu tratavam-se do Capital Inicial, tanto que alguns dias depois, Dinho Ouro Preto respondia a provocação feita: “O fato de eu ser revoltado ou não, não tem nada a ver com a profissão de meu pai. O que ele faz é irrelevante. Se fosse relevante, também seria relevante o fato do Lobão viver da herança milionária de uma tia”¹⁸¹. A banda paulista Ira! também negava o rótulo de rock de protesto: “Não somos um grupo de protesto. Nosso

¹⁷⁹ *Jornal do Brasil*, 02/02/1987.

¹⁸⁰ *Jornal do Brasil*, 06/02/1987.

¹⁸¹ *Jornal do Brasil*, 13/02/1987.

compromisso é com a música. Mas o protesto é inerente à nossa postura mesmo quando cantamos uma música de amor”¹⁸², afirmava o baixista André.

Renato Russo também refletiu a respeito do rótulo rock de protesto. Para o vocalista a banda não estava protestando, mas observando:

O Bob Dylan fazia protesto. Ele tinha que dar a ‘resposta’ nas músicas, como se elas fossem um teorema que tem que ter demonstração. [...] A atitude dos grupos de protesto é desmascarar coisas. E nós estamos nos lixando se vão ou não resolver o problema, pois sabemos que isso depende de cada um, individualmente. [...] O importante são os valores reais, a gente gostar das pessoas mesmo, sem ter alguém que te ponha um carimbo na cabeça. Está todo mundo procurando uma coisa que não existe e os modismos se sucedem numa velocidade cada vez maior. Ou os valores reais são aceitos pelas pessoas, ou a bomba vai explodir mesmo¹⁸³.

A maioria dos jovens roqueiros nasceu na década de 1960. Cresceram num meio social constituído entre a repressão e a mordação; entre a falta de envolvimento social-político e a depredação-tecnificação do ensino secundário e superior. Estavam desprovidos de debates da esquerda, da utopia, do sonho com a revolução e na crença de mudanças que envolvia toda uma geração de intelectuais, artistas, músicos, políticos e estudantes que presenciaram os acontecimentos nos anos 1950 e 1960. A universidade nos anos 1960 e 1970 era um espaço de circulação de idéias, de cultura alternativa, de reuniões estudantis, de sociabilidade, de produção intelectual acadêmica de pensamento crítico sobre o país, tornando um pólo de referência, bem como um espaço de articulação e mobilização na luta contra a ditadura. A partir dos anos de 1980, com o início da abertura política, segundo Abramo (1994, p.76- 78), o cenário se caracteriza pela entrada de outros personagens sociais, pelo fortalecimento da sociedade civil e pela abertura de novos espaços de atuação cultural e política. Paralelamente, verifica-se o deslocamento e a importância do movimento estudantil frente aos movimentos sociais. A universidade e o movimento estudantil deixam de ser o ponto principal de vivência social e cultural, de construção de laços e visões de mundo. E como conclui Abramo (1994, p.79): “Nos anos 80, parte da presença juvenil passa do movimento estudantil para o mundo da produção e do consumo cultural: música, cinema, vídeo, artes plásticas”.

Mas o cenário sócio-político-econômico da década de 1960 e 1970 não significava, e nem determinou, que os jovens oitentistas não possuíssem críticas, e/ou mesmo, que eram meros alienados e cultuadores de um gênero estrangeiro, como vimos no capítulo anterior. A questão é que os sonhos, os desejos, as raízes culturais, os símbolos, ídolos, as referências não eram as mesmas que a geração de 1968. Se a geração de 1960 sonhava com o socialismo,

¹⁸² *Jornal do Brasil*, s/d 1985.

¹⁸³ *Jornal do Brasil*, s/d 1985.

jovens roqueiros indagavam a não constatação do regime sonhado anteriormente. Vale um parêntese. Canções com temáticas políticas, críticas, não foram apenas mote para as bandas tratadas nesta dissertação, como podemos perceber em alguns versos da canção “Cadê o socialismo”, da banda Voluntários da Pátria: “O avanço da história me deixa nervoso/ É um ritmo tão lento/ Cadê o socialismo?/ As voltas do mundo me deixam tonto/ Eu perco o equilíbrio/ Cadê o socialismo/ Meu bom comportamento me deixa nervoso/ Sou mau elemento/ Cadê o socialismo?”¹⁸⁴.

É difícil primeiramente tentar retratar via canção um painel, um quadro de uma geração, bem como pode ressoar como homogeneidade, reducionismo, singularismo e outros “ismos”. Entretanto, a canção “Nasci em 62”, da banda Ira! pode contribuir para termos um retrato de como era e como se sentia uma parte dos jovens – e não apenas de roqueiros – da década de 1980 a respeito das diferenças e divergências geracionais:

Nasci em 62¹⁸⁵

Eu não vi Kennedy morrer
Eu não conheci Martin Luther King
Eu não tenho muito para dizer... ?
Nasci em 62, nasci em 62

Eu não conheci os políticos
Mas conheci a mentira
Li tudo nos livros
Aprendi na escola

Eu não vi Kennedy morrer
Eu não conheci Martin Luther King
Eu não tenho muito para dizer... ?
Nasci em 62, nasci em 62

Eu posso morrer hoje
Meu dinheiro nada vale
Eu não quero segurança

Eu não vi Kennedy morrer
Eu não conheci Martin Luther King
Eu não tenho muito para dizer... ?
Nasci em 62, nasci em 62

Como grande parte das canções roqueiras dos anos de 1980, “Nasci em 62” é composta por poucas notas e marcada pela simplicidade harmônica. Sustentada por guitarras, baixo e bateria a canção alterna pouco, inclusive a letra que contém três estrofes. O refrão,

¹⁸⁴ VOLUNTÁRIOS da Pátria. Cadê o socialismo?. Intérprete: Voluntários da Pátria. In: VOLUNTÁRIOS DA PÁTRIA. **Voluntários da Pátria**. São Paulo: Baratos afins, p1984. 1 CD, faixa 7.

¹⁸⁵ SCANDURRA, Edgard. Nasci em 62. Intérprete: Ira!. In: IRA!. **Clandestino**. São Paulo: WEA, p1990. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 5.

cantado logo de início, é mantido pela batida rápida e pelo 4/4 característico do rock¹⁸⁶. Contrabaixo e bateria conduzem e se destacam nos versos que ficam em duas notas nos três primeiros versos, repetindo a tonalidade da música que acompanha a repetição do canto no verso “Nasci em 62”. Os versos são diretos e só apresentam uma rima: “morrer” e “dizer”; e são sugestivos para que possamos compreender o contexto histórico em que estavam inseridos e, conseqüentemente, como se viam os autores. Os versos “Eu não vi Kennedy morrer/ Eu não conheci Martin Luther King” explicitam e deixam claro, como se fossem um cartão de visita, que os jovens nascidos na década de 1960 não participaram e nem tinham a mesma formação política e cultural de parte de militantes sessentistas, ou seja, era outra geração que trazia outros *habitus*, que não vivenciou intensamente as lutas políticas; o contexto romântico revolucionário; a busca e o resgate da cultura nacional. Era um recado, uma afirmação, um registro de identidade. Possivelmente muitos jovens nascidos nos anos 1960 eram comparados e cobrados para que tivessem ou exercessem a mesma atitude e conduta sócio-político-cultural de uma parcela de jovens que viveram as transformações de 1968, por exemplo. Em 1985, Joaquim Ferreira dos Santos escreveu a matéria: “O triunfo da nova carece”, e nela apresenta um quadro comparativo de cidades, atitude, condutas, postura, carreira, opiniões, filmes, símbolos, sentimentos segundo a preferência dos jovens de 1968/1970 e os de 1985. Traça a dicotomia entre gerações de maneira até exagerada – como a cocaína, droga que se proliferaria e teria alto índice de consumo somente a partir da década de 1980¹⁸⁷:

1968/1970	1985
Mauá	São Paulo
Suicídio	Musculação
Hippies	Trabalhar duro
Carreira de cocaína	Carreira profissional
Contra tudo	A favor
Angústia	Maior pique
Filme: Garganta Profunda	Exterminador do Futuro
Viver em comunidade	Morar sozinho
Grupo de teatro	Carreira solo
Muito doido	Careta
Droga	Energia
A pomba da paz	Cartão de crédito

Comparações, como o quadro acima, podem ter sido freqüentes entre os que nasceram

¹⁸⁶ **Batida:** o ritmo é o padrão de batida presente na maioria das formas de comunicação; são as pulsações e suas variações de tempo. Frequentemente, os ritmos são recorrentes ou repetitivos – como o batimento cardíaco – e seguem um padrão constante. Na música, os padrões rítmicos geralmente determinam a carga emocional das canções, motivo pelo qual a música lenta, por exemplo, é classificada como mais sentimental. Ver mais em SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. São Paulo: Hedra, 1999.

¹⁸⁷ *Jornal do Brasil*, 10/05/1985.

em 1962. Mas será que os jovens roqueiros oitentistas não tinham nada a dizer? A canção “Nasci em 62” responde ao contrário. A resposta está justamente na pergunta “Eu não tenho nada a dizer...?”, que – embora na interpretação de Nasi soasse com tom afirmativo – sugere que os nascidos em 62 tinham, sim, algo a dizer. Mesmo que não tenham visto e participado dos acontecimentos da década de 1960, bem como não conheceram os políticos, entretanto conheciam a respeito, pois aprenderam na escola, nos livros, e tinham algo a criticar, a dizer. Aliás, a segunda estrofe deixa explícito, pois agora os versos não são cantados, mas pronunciados, falados, onde a música muda do andamento inicial e se sustenta pelas tônicas do contrabaixo. A canção pode ser interpretada como uma síntese de quem e como se sentiam parte dos jovens dos anos 80, ou seja, jovens que cresceram num regime ditatorial e embora não tivessem visto e participado das discussões e movimentos políticos que marcaram os anos 1960, queriam ser ouvidos tanto quanto a geração anterior.

As canções que traziam temáticas e críticas talvez se encaixem ao que os Titãs disseram acerca da relação rock dos anos 80 e ideologia. Além de não quererem estar num rótulo e também procurarem deixar claro que não faziam parte da mesma geração de 68, os roqueiros oitentistas ao expor suas opiniões, ao dizer algo, ao criticar por meio de suas canções, revelavam a descrença com a ligação partidária e com movimento estudantil, ou seja, dois fatores ligados e enraizados na geração anterior.

Pode-se perceber o descrédito, a queda de paradigmas, a indiferença entre esquerda e direita contidas em muitas canções. Entretanto, não significava que tratasse exclusivamente sobre a temática. Há versos em muitas canções que salientam o mote, mas que tratam, por exemplo, sobre moda, bem como expressam outra visão e opinião. Mas o que gostaríamos de salientar é que há outras possibilidades de canções – como de interpretação. No trecho da letra “O homem”, do LP *Selvagem?*, dos Paralamas do Sucesso, percebe-se o descrédito, uma fé nenhuma em doutrinas e bases políticas: “Nenhuma doutrina mais me satisfaz, nenhuma mais”. Ou nos versos da canção “Metástase”, do álbum homônimo *Camisa de Vênus*: “Marx sacou um dia que andava confuso/ Mas havia milhares para ele fazer uso!/ Livros vendidos o sistema comprou/ Você aprendeu e então dançou/ Mais uma esquerda, outra direita/ Mais um ideal e mais uma mutreta”. Mesmo na canção “Todo forma de poder”, dos Engenheiros do Hawaii, presente no LP *Longe demais das Capitais*: “Eu presto atenção no que eles dizem/ Mas eles não dizem nada/ Fidel e Pinochet tiram sarro de você/ Que não faz/ [...] Toda forma de poder é uma forma de morrer por nada”. Já a canção “Fé Nenhuma”, dos Engenheiros do Hawaii, cuja letra direta e clara, exemplifica o sentimento de descrença com meios políticos e com a idéia de revolução:

Fé nenhuma¹⁸⁸

Não levo fé nenhuma em nada!
 Não levo fé nenhuma em nada!

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

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

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

Não levo fé nenhuma em nada!
 Não levo fé nenhuma em nada!

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

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

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

Não levo fé nenhuma em nada!
 Não levo fé nenhuma em nada!

“Fé nenhuma” da banda gaúcha Engenheiros do Hawaii, lançada no primeiro álbum denominado *Longe demais das capitais*, de 1986, pode ser considerada uma letra síntese sobre a descrença com os moldes de participação política e com a desesperança com o futuro do Brasil. O refrão da canção: “Não levo fé nenhuma em nada”, sustentado por uma base de cinco notas maiores, não é cantado com tom lamentoso e/ou de lamúria. Não há notas menores no refrão – que na maioria dos casos acompanham e expressam trechos em que o compositor muitas vezes busca intencionalmente um canto mais triste, nebuloso, lamentoso, etc. O refrão é cantado de maneira afirmativa e em cima de um verso que designa ceticismo. Cinco das seis estrofes apresentam rimas que figuram em A, B, A, B, respectivamente como:

¹⁸⁸ GESSINGER, Humberto. Fé Nenhuma. Intérprete: Engenheiros do Hawaii. In: ENGENHEIROS DO HAWAII. *Longe demais das capitais*. São Paulo: BMG, p1986. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 5.

“acredita”, “jornal”, “irrita” e “mal”, por exemplo, e é acompanhado por notas menores e soa como parte da descrença, bem como de justificativa pela “fé nenhuma em nada”. Ou seja, segundo a letra, o não acreditar “no teu jeito revolucionário”, não significa também que se trata de um reacionário. Mas que os “filhos da ditadura” não tinham e nem viviam de “ilusões” políticas, bem como o discurso sobre engajamento, via movimento estudantil, não atraía boa parte da juventude universitária, como boa parte dos roqueiros oitentistas que freqüentaram curso superior. Os integrantes dos Engenheiros do Hawaii, que eram estudantes de Engenharia um ano antes de lançarem o primeiro LP, provavelmente podem ter tido contato, visto e presenciado – mesmo que sem atuação – as idéias e movimentações de diretórios e centros acadêmicos. E no caso a incredulidade vai além dos movimentos estudantis, com ligações políticas, pois o ceticismo estava com o “futuro do Brasil”, ou seja, pode ser estendida a toda juventude, que sempre está associada com o futuro do país. Aliás, fato que retratado na letra não gerava preocupação: “Eu não vou morrer pensando/ qual seria o remédio/ [...] eu não vivo de ilusão”. No release do disco a banda deixa seu recado sobre o contexto, mesmo que explicitando a região Sul do país: “São doze faixas e o resumo de dois anos de asfalto pelo Sul do Brasil. Um país à parte, vivendo entre leis do passado e a ausência do futuro”¹⁸⁹.

A não ligação com movimentos políticos também pode ser corroborada com as opiniões de integrantes do Barão Vermelho e os Titãs. Perguntado, ainda em 1982, sobre as letras do rock nacional tratarem principalmente de aventuras amorosas, diversão, humor, Cazuza respondeu: “É o retrato da geração do vazio político, aquela coisa meia (*sic*) perdida de não saber para onde ir”. Roberto Frejat emendou: “Não é nosso dia-a-dia aquele lado todo politizado porque a juventude não tem uma participação a ponto de a música mostrar todo esse engajamento”¹⁹⁰. Perguntado se sua banda assumia posições políticas, o titã Marcelo Fromer respondeu: “Envolvimento político é uma coisa que eu não tenho, não consigo me ligar. Mas a minha parcela de preocupação com os grilos que existem no Brasil está no jeito que eu trabalho com os Titãs”¹⁹¹. Alguns versos da canção “Saída”, do Ira!, de 1985, expressam bem o sentimento sobre ligação e expectativas políticas dos jovens roqueiros: “Se você pretende que eu seja/ o futuro da nação, nem chegue perto/ pois eu não sou isso não”.

Com os primeiros acordes do rock nacional dos anos 80, muitas das letras versavam sobre relacionamentos amorosos, bebedeiras, noitadas, festas. Mas a partir de 1985-86,

¹⁸⁹ Disponível em: www2.uol.com.br/engenheirosdohawaii. Acesso em: setembro de 2008.

¹⁹⁰ *Jornal do Brasil*, 31/10/1982.

¹⁹¹ *Folha de S. Paulo*, 17/08/1984.

principalmente com o lançamentos de bandas como Ira!, Legião Urbana, Ultraje a Rigor, Plebe Rude, Engenheiros do Hawaii, canções com cunho e mote político ganhariam vulto. E a imprensa registrava esta tendência: “Legiões urbanas, suburbanas e protestantes”; “A última linhagem do rock urbano”; “Política da pauleira – os grupos Legião Urbana e Titãs reaproximam o rock da contestação e conquistam grandes platéias”¹⁹². Mas em 1983, ainda no engatinhar dos acordes roqueiros, a banda Camisa de Vênus já apresentava um álbum recheado de críticas e motes políticos. A desilusão com o futuro, a não expectativa de anos vindouros também foram temas para muitas canções e versos dos roqueiros. Destacamos a canção “O adventista”:

O adventista¹⁹³

Eu acredito no bem e no mal
Eu acredito no imposto predial
Eu acredito, eu acredito

Eu acredito nos livros da estante
Eu acredito em Flavio Cavalcante
Eu acredito, eu acredito

Não vai mais haver amor
Neste mundo nunca mais

Eu acredito no seu ponto de vista
Eu acredito no partido trabalhista
Eu acredito, eu acredito

Eu acredito em toda essa cascata
Eu acredito no beijo do Papa
Eu acredito, eu acredito

Não vai mais haver amor
Neste mundo nunca mais

Eu acredito em quem anda com fé
Eu acredito em Xuxa e em Pelé
Eu acredito, eu acredito

Eu acredito na escada pro sucesso
Eu acredito em ordem e progresso
Eu acredito, eu acredito

Não vai mais haver amor
Neste mundo nunca mais

Eu acredito que o amor atrai
Eu acredito em mamãe e em papai
Eu acredito, eu acredito

¹⁹² *Folha de S. Paulo*, 05/03/1985 e 09/09/1986 e *Veja*, 27/01/1988.

¹⁹³ NOVA, Marcelo; HUMMEL, Karl. O adventista. Intérprete: Camisa de Vênus. In: CAMISA DE VÊNUS. **Camisa de Vênus**. São Paulo: Rio de Janeiro: Som Livre, p1983. 1 CD, faixa 6.

Eu acredito no Cristo que padece
 Eu acredito no INPS
 Eu acredito, eu acredito

Não vai mais haver amor
 Neste mundo nunca mais

Eu acredito no milagre que não vem
 Eu acredito nos homens do bem
 Eu acredito, eu acredito

Eu acredito nas boas intenções
 Mas esse papo já encheu os meus botões
 Eu não acredito
 Eu não acredito

Não vai mais haver amor
 Neste mundo nunca mais

Embora a banda Camisa de Vênus não fosse propriamente um conjunto punk, dado que pode ser comprovado pelo fato de suas canções navegarem desde rock and roll ao blues, além de entrevistas dos roqueiros baianos negando aquela designação, a canção intitulada “O adventista”, incluída no primeiro álbum da banda, de 1983, traz referências relevantes do punk. O álbum homônimo foi gravado em 12 horas seguidas em uma noite, e lançada ainda pelo selo Fermata de São Paulo. “A gente gravava uma música e levava o rolo para a técnica mixar. Enquanto uma faixa mixava, a gente gravava a seguinte”, destacou Marcelo Nova (*Apud* ALEXANDRE, 2002, p.142). Antes de o álbum ser prensado, a Som Livre se interessou em lançá-lo. Na contracapa vinha a “dedicatória”: “Este disco não é dedicado a ninguém”; nada mais punk.

O título da canção também traz resquícios do punk. No dicionário da língua portuguesa a palavra adventista denota pertencente ao adventismo ou aos adventistas. Já adventismo, menciona a doutrina protestante que espera que se cumpram certas profecias na segunda vinda de Jesus à Terra¹⁹⁴. O título que remete a uma doutrina revela no fundo a ironia, o tom sarcástico que se desenrola na letra, uma descrença inspirada no lema punk *No future*. Cantada com uma voz rasgada e agressiva, acompanhada por guitarras, baixo e bateria que mantém o tempo 4/4 tradicional do rock, as dez estrofes que ficam em três acordes, apresentam trinta e sete vezes a afirmativa “Eu acredito”. O refrão “Não vai haver amor nesse mundo nunca mais”, que soa profeticamente, destoa e contrapõe toda a suposta crença. As instituições, as personalidades e os partidos são tudo aquilo que exatamente não acreditavam. O canto afirmativo do verso “Eu acredito” reafirma essa peculiaridade, que fica mais explícita

¹⁹⁴ FERREIRA, Aurélio Buarque de Holanda. *Miniaurélio Século XXI: O minidicionário da língua portuguesa*. 4ªed. rev. ampliada. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.

ao final da letra, quando são cantados os versos “Mas esse papo encheu os meus botões” e “Eu não acredito”, seguido do refrão que aumenta a velocidade da música e fecha a canção. Lançada em 1983, ou seja, ainda nos anos da ditadura militar, a letra já apresentava a descrença com partidos – trabalhista e trabalhadores? – com boas intenções, com homens de bem. Em 1986, sob o prisma da Nova República e com José Sarney eleito pelo voto indireto, a banda regrava a canção ao vivo. Nesta faixa, a canção fica mais sarcástica, muito mais irônica, além de mais realista e/ou descrente. Marcelo Nova inicia perguntado ao público: “Tem alguém aí que acredita?”. A resposta é imediata: “Não”. E, com certa dosagem de razão, lança as palavras: “O Hino da Nova República”. A letra é inicialmente modificada para “Eu acredito na manutenção da ordem pública/ Eu acredito na Nova República”, seguido de um irônico riso. Marcelo Nova inicia a partir do último refrão a oração “Pai Nosso”, dando mais ênfase ainda ao título e a canção, seguido e acompanhado do coro do público que também acaba modificando algumas vezes para: “Não vai haver amor nessa porra nunca mais”.

A canção que já demonstrava, em 1983, a descrença com o futuro, com partidos, com políticos, se renova com a Nova República. A não realização de eleições diretas para presidente, após vinte anos de ditadura militar, alimentou o ceticismo – realismo? –, a desesperança. A descrença, desesperança embutida na letra, e nas versões de estúdio e ao vivo, pode ser reafirmada com a entrevista de Marcelo Nova à revista *Bizz*:

Marcelo - O problema é que a face política do país é a mesma há décadas! Hoje o nosso presidente José Sarney se diz porta-voz de uma Nova República. Se nós não tivermos a memória muito curta, a gente vai ver que há dois anos este mesmo personagem era presidente do partido do governo, dos militares! E está muito engraçado. Um outdoor de Paulo Maluf metendo paranóia na cabeça da população: que precisa de segurança, que assassino tem de ir para campo de concentração. Quer dizer: isso é o quê? É a paranóia de um povo subdesenvolvido culturalmente também. Então parece que a solução é a repressão, é a paranóia. é a porrada. Vai ter Rota rodando 24 horas por dia, todo mundo de metralhadora na mão. E essa é a base de uma campanha eleitoral para governador do maior Estado do país. E isso é tenebroso! Todo mundo sabe. O que aconteceu com o Abi-Ackel, pelo amor de Deus? Contrabandista, provado. Ele está em cana, está na detenção?¹⁹⁵

Um quadro de como se sentiam parte dos jovens roqueiros sobre a comparação com a geração romântica revolucionária utópica da década de 1960, como em “Nasci em 62” “Eu não vi Kennedy morrer/ Eu não conheci Martin Luther King/ Eu não tenho nada a dizer/ Nasci em 62/ Nasci em 62”, o sentimento intrínseco de descrédito com o engajamento político, com idéias de revolução, com o futuro do país “Você quer me pôr no agito/ No movimento estudantil/ Mas eu não acredito/ No futuro do Brasil”, da canção “Fé nenhuma”, e

¹⁹⁵ *Bizz*, outubro de 1986.

a desilusão, o ceticismo com idéia de futuro, com idéia de vindouros dias frutíferos da nação: “Eu não acredito/ Eu não acredito/ Não vai mais haver amor/ Nesse mundo nunca mais” como na canção “O Adventista”, pincela um esboço do sentimento e da ótica, via canções roqueiras, de uma parcela de jovens de classe média urbana, dos “filhos da ditadura”, sobre o processo de redemocratização política brasileira. Entre o fim dos dias de uma ditadura militar, que ficou no poder por vinte anos e os mancos passos da Nova República, que contou com expoentes da ditadura militar, como o presidente da República da época, José Sarney, um grupo de roqueiros cantava as desilusões, a desesperança, a descrença com a política, políticos, revolução, utopias, com o engajamento político, com a situação social e econômica do país.

O ceticismo e niilismo que muitas canções denotam não foram apenas sentimentos de um pequeno conjunto de roqueiros, mas um retrato da juventude, aliás, não só brasileira. A partir de meados da década de 1970 até 1990, a história como afirmou Hobsbawm (1995, p.393) “é a de um mundo que perdeu suas referências e resvalou para a instabilidade e a crise”. Na sua edição de 18 de maio de 1983, a revista *Veja* informava: “A geração sem vagas: por toda a Europa, a recessão bate mais forte nos jovens – não há empregos nem soluções à vista”. E citava a falta de expectativa e de emprego entre os jovens da Inglaterra, Itália, Holanda, Alemanha (Occidental), e completava: “As estatísticas revelam cristalinamente a dimensão do problema: abaixo dos 25 anos há 26,4% de braços parados, nos dez países da Comunidade Econômica Européia – mais que o dobro dos 10,7% de desemprego registrados em março”. Uma jovem inglesa refletia sobre o aumento de 1,7 milhões de desempregados nos anos 80: “As pessoas por aqui parecem dopadas”. Na França, do presidente socialista François Mitterrand, muitos jovens protestavam contra a reforma universitária, bem como pela falta de perspectiva profissional e mesmo social. Um jovem francês desempregado constatava: “Não faz diferença você votar na esquerda ou na direita. Mesmo os comunistas apóiam programas de austeridade, e que significam mais desemprego”.

Em 1988, ano do lançamento de seu LP *Ideologia*, Cazuza destilava sua opinião ao dizer que os problemas do Brasil pareciam ser os mesmos desde o descobrimento, como a renda concentrada e a maioria da população brasileira sem o mínimo. E o problema do Brasil, segundo o roqueiro, era a classe dominante, pois os políticos eram desonestos e a mentalidade do brasileiro era individualista, adorando levar vantagem em tudo. O denominado rock nacional já estava em cena há quase sete anos, e Cazuza refletia sobre a importância do gênero e sobre sua geração: “O rock já não é uma coisa da qual se possa debochar... A gente está com uma força de palavras, as pessoas estão ouvindo o que o Renato Russo fala, o que o

Lobão fala... Por mais que cada um tenha caminhos loucos, eles estão falando. Somos uma geração mal informada – não tivemos participação política alguma; estamos chegando aos tropeções. A gente nunca teve ideologia...” (*Apud* ARAUJO, 1997, p.372-374). A canção “Ideologia” retrata da temática sobre a participação política aos tropeções e a busca por ideologia:

Ideologia¹⁹⁶

Meu partido
É um coração partido
E as ilusões estão todas perdidas
Os meus sonhos foram todos vendidos
Tão barato que eu nem acredito
Eu nem acredito
Que aquele garoto que ia mudar o mundo
(Mudar o mundo)
Frequenta agora as festas do "Grand Monde"

Meus heróis morreram de overdose
Meus inimigos estão no poder
Ideologia
Eu quero uma pra viver
Ideologia
Eu quero uma pra viver

O meu prazer
Agora é risco de vida
Meu sex and drugs não tem nenhum rock 'n' roll
Eu vou pagar a conta do analista
Pra nunca mais ter que saber quem sou eu
Pois aquele garoto que ia mudar o mundo
(Mudar o mundo)
Agora assiste a tudo em cima do muro

Meus heróis morreram de overdose
Meus inimigos estão no poder
Ideologia
Eu quero uma pra viver
Ideologia
Eu quero uma pra viver

No LP *Ideologia*, de 1988, Cazuzza renovou o leque das temáticas de suas canções, anteriormente era marcado especialmente por motes ligados à boemia, à vida noturna, ao amor. O compositor achava que não podia escrever sobre política, por não ser uma pessoa politizada. Daí acreditava que só devia falar do que conhecia, ou seja, as suas vivências: “Não sei quanto é a dívida externa, qual é o rombo das estatais... não estou por dentro dessas coisas, tenho uma visão romântica, mas a maioria da população também deve ter uma visão ingênua, então por que não me posicionar? (...) por que não mostrar a minha visão, por mais

¹⁹⁶ FREJAT, Roberto; CAZUZA. Ideologia. Intérprete: Cazuzza. In: CAZUZA. **Ideologia**. Rio de Janeiro: PolyGram, p1988. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 1.

ingênua que ela seja?”. (ARAUJO, 1997, p.375). A canção “Ideologia” fazia parte, segundo Cazuzza, da “trilogia da esperança” – que contava ainda com as canções “Brasil” e “O tempo não pára” – e/ou “trilogia de Sarney ao PT no poder”¹⁹⁷, considerando a vitória de Luiza Erundina para a prefeitura da capital paulista. Cazuzza sugeriu para os produtores Ezequiel Neves e Nilo Romero que o LP não apresentasse teclados, pois queria um disco mais cru; um disco sustentado pelo trio de cordas, guitarras, violões e contrabaixo, pois “Ideologia” estava imbricado com o momento que o país passava, ou seja, desilusão e ao mesmo tempo esperança com as novas eleições municipais que seria realizada em novembro de 1988.

A tonalidade menor com sétima da música “Ideologia” enfatiza o tom da letra que pode ser interpretada com arpejos de desiludido ou partido. Mas arriscamos e trilharemos pelo viés do “perdido”. Ou seja, a letra parte da semântica de uma geração que “agora assiste a tudo em cima do muro”; de uma geração que não sabia para onde ir; de uma geração desunida ideologicamente. Pitadas de desilusão corroboram com o tempero; corações partidos incrementam o molho de “Ideologia”. A letra remete e remonta *habitus*, as referências, a ótica de parte de uma geração dos anos de 1980. Os seis primeiros versos – e os cinco versos da última estrofe – ficam na tonalidade menor com sétima, com um diálogo interessante entre a marcação do tempo musical feita pela bateria e um contrabaixo variando no contratempo, com guitarras, violão e percussão preenchendo os espaços da “cozinha” – baixo e bateria – que sustenta a música. Os versos não remetem, como das canções “Fé nenhuma” e “O adventista”, à descrença com partidos e a negação com as ilusões passadas. Em “Ideologia” as ilusões perdidas e os sonhos vendidos são ausências e perdas que configuram o contexto de parte dos jovens sem uma ideologia partidária, por exemplo. Partido ideal não era mais, por exemplo, o Comunista; as ilusões com um futuro de bonança e de lutas políticas estavam perdidas. Os sonhos foram todos vendidos, perdidos, estavam ausentes, diferentemente da geração de 1968.

O verso “e aquele garoto quer ia mudar o mundo” pode ser tanto uma referência aos jovens militantes dos anos 1960 quanto aos próprios jovens oitentistas. Muitas das canções e declarações dos roqueiros remetem a certa “revolução”, não a política, social e econômica, mas a revolução interior. Como os versos do RPM: “Toquem o meu coração/ Façam a revolução”. E mesmo Cazuzza diria em uma entrevista em 1988: “Acho que a revolução é na vida da gente. Com 18 anos você quer mudar o mundo e com 40 não quer mais” (*Apud* ARAUJO, 1997, p.374). Aquele garoto que ia mudar o mundo, fazer a revolução, freqüentava agora as festas; ficava em cima do muro. A liberação sexual que teve forte impacto nos anos

¹⁹⁷ Bizz, março de 1989.

1960, agora era teoricamente risco de vida, pois, nos anos 80, a Aids assombrava uma geração, inclusive faria duas vítimas roqueiras: Renato Russo e o próprio Cazuzza, que quando lançou a canção já estava infectado com o HIV. A sensação de “perdido”, sem ideologia pode ser trilhada pelos versos “Eu vou pagar a conta do analista/ Pra nunca mais saber quem eu sou/ Pois aquele garoto que ia mudar o mundo/ Agora assiste a tudo em cima do muro”.

O refrão “Meus heróis morreram de overdose/ Meus inimigos estão no poder/ Ideologia/ Eu quero uma para viver”, os heróis que Cazuzza cita que morreram de overdose podem ser os roqueiros Jimi Hendrix, Janis Joplin e Jim Morrison – músicos que construíram suas carreiras e morreram na década de 1960/70. Quando Cazuzza canta a palavra “Ideologia” que é marcada por um acorde maior (no caso um Fá) que só aparece nesse momento da canção, a nota maior e o canto com apoio de vocais sustentando o termo ideologia, enfatizam a busca, o querer, a esperança, da construção de uma outra ideologia.

A capa do disco já é emblemática e auxilia a interpretação. O título do LP com letras em caixa alta é uma mistura de símbolos: da foice e o martelo do Comunismo, da paz, a imagem de Cristo, PSL, cifrão, a estrela de Davi e a suástica misturados, o A do anarquismo. Várias religiões, partidos, ideologias misturados e ao mesmo tempo perdidos, ou seja, uma busca ideológica. “Ideologia” retrata o anseio, a ausência, a desunião ideológica de uma geração de jovens. Segundo Cazuzza:

Ideologia fala da minha geração sem ideologia, compactada entre os anos 60 e os dias de hoje. Eu fui criado em plena ditadura, quando não se podia dizer isso ou aquilo, em que tudo era proibido. Uma geração muito desunida. Nos anos 60, as pessoas se uniam pela ideologia. “Eu sou da esquerda, você é de esquerda? Então a gente é amigo”. A minha geração se uniu pela droga: ele é careta e ele é doidão. Droga não é ideologia, é uma opção pessoal. A garotada teve a sorte de pegar a coisa pronta e aí pode decidir o que fazer pelo país, embora do jeito que o Brasil está, haja muita desesperança (*Apud* ARAUJO, 1997, p.373).

De qualquer forma, a vitória eleitoral de Luiza Erundina, pelo PT, à prefeitura de São Paulo levou Cazuzza a comemorar: “Viva Erundina. E que todo brasileiro tenha comida e sexo em exagero”. Os votos de Cazuzza ao povo brasileiro englobavam um tema freqüente no repertório do rock desde a infância do gênero – sexo – e remetia a outro que marcaria a ação roqueira nos anos 80 – a fome. Temas que se potencializariam na vida social da década seguinte. O primeiro mais universalmente em razão das campanhas de prevenção a AIDS, e o segundo mais regionalmente, tanto que o Brasil veria e conviveria com a Campanha Contra a Fome, criada então pelo sociólogo Herbert José de Souza, o Betinho.

“Nenhuma pátria me pariu”, antes Tancredo que Maluf

“A gente não sabemos escolher presidente”¹⁹⁸.

Em 1982, o cantor Lobão, que acabava de lançar seu primeiro LP, denominado *Cena de Cinema*, refletia sobre as críticas que parte de sua geração fazia supostamente sobre “música colonizada”:

Eu seria hipócrita se estivesse tocando partido-alto ou música rural, eu não vivenciei nada disso. Acho deplorável exigir brasilidade, sou brasileiro antes de tudo porque nasci aqui e sou honesto porque estou destilando a cultura que eu digeri. E as pessoas do rock estão ficando mais inteligentes. Um dos integrantes do Kid Creole & The Coconuts é especialista em Shakespeare, o Sting (baixo vocal – The Police) é uma pessoa muito sofisticada, o Clash, Elvis Costello, uma geração mais esperta que faz coisas muito boas, sofisticadas e cruas. Então por que não acompanhar essas coisas?¹⁹⁹

Tal como Lobão, que trazia e assumia suas referências urbanas, estrangeiras e roqueiras, bem como acentuava que o rock não era um gênero alienado e sem consistência, Lulu Santos explicava para críticos e jornalistas sua opção pelo rock: “Eu acho que tem um processo nítido nessa minha escolha por um idioma musical estrangeiro. É que ele é extremamente libertário, nasceu nos Estados Unidos como uma crítica, um movimento de auto-contestação até impensável”. O roqueiro tentava se justificar sobre sua negação a elementos de “identidade nacional”:

Eu recuso os valores nacionais porque eles não me atraem, renego os valores desse país, o Glauber (Rocha) dizia que um brasileiro patriota legítimo tinha que chorar de manhã à noite. Outro dia estava vendo a vida do Getúlio Vargas na televisão, é o mesmo processo que já está aí hoje, é antigo demais, já deu mártires demais, pobre do país que precisa deles, até Caetano e Gil foram martirizados. O Caetano continua libertário e iluminista graças a Deus, imagina se tivesse sofrido aquilo do modo que o Torquato Neto sofreu. Eu tinha 13, 14 anos na época ficava apavorado, preferia ler Rolling Stones para ver o pessoal do *Washington Post* derrubando o Nixon, o movimento do Vietnã. Isso não é falta de patriotismo porque estou do lado de todos que ajudam a levantar o país, no caso da música de todos que traduziram a postura rock para uma atitude nacionalista e, quiçá, ufanista²⁰⁰.

Os roqueiros, cuja maioria era de classe média alta urbana, branca, homens, não se identificavam com temas e questões da denominada cultura brasileira “legítima” e “pura”

¹⁹⁸ MOREIRA, Roger Rocha. Inútil. Intérprete: Ultraje a Rigor. In: ULTRAJE A RIGOR. Nós vamos invadir sua praia. Rio de Janeiro: WEA, p1985. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 1.

¹⁹⁹ *Jornal do Brasil*, 11/12/1982.

²⁰⁰ *Jornal do Brasil*, 20/05/1983.

brasileira. Os valores e o resgate da cultura nacional que foram objetivos de gerações anteriores não era foco dos roqueiros de 1980. Não os atraía, possivelmente porque tais temas estavam muito ligados ao contexto dos anos 1960, ao nacionalismo, ao ufanismo, à utopia revolucionária, à geração precedente. Os roqueiros oitentistas também tinham assimilado valores e *habitus* da cultura pop estrangeira. Como vimos no primeiro capítulo, as referências musicais perpassam muito pelo punk e new wave, sobretudo. Muitos tiveram a oportunidade de viajar para o exterior e entrar em contato diretamente com a cultura do pop rock, além da cultura assimilada via televisão.

Arnaldo Antunes protestava em meados dos anos 80 contra os defensores das “raízes da cultura nacional” ao dizer que José Ramos Tinhorão e Maurício Kubrusly “há tempos vinham representando o papel de repressores do rock brasileiro, em nome de uma cultura de raízes brasileiras, idéia ridicularizada há mais de 50 anos atrás (*sic*) por Oswald de Andrade”²⁰¹. Os roqueiros, por sua vez, negavam e recusavam a idéia de uma identidade nacional no singular. Posicionamento que podemos notar nas entrevistas e comentários dos músicos. Eles tinham absorvidos outras referências, participavam de uma cultura multifacetada e heterogênea; ou seja, de culturas e de identidades. O rock representava para os músicos, portanto, mais uma vertente, mais uma contribuição para a cultura nacional e que por sua vez não deixava de ser uma forma de participação, de crítica, como ressaltavam Lobão e Lulu Santos. Os roqueiros estavam – supostamente – mas para Oswald de Andrade que para a de Mário de Andrade. Os “filhos da ditadura” e da TV, tinham como referências e “digeriram” muito rock. Os jovens roqueiros foram cimentados pelo concreto, pelo urbano, pela universalidade.

Ao comentar sobre a música e a cultura baiana, Marcelo Nova explicitava também como era sua relação com os valores culturais brasileiro. O roqueiro não conseguia se identificar com imagens “parasídiacas” da música baiana, como o mar, o barquinho. Futebol o cantor jogava no paralelepípedo e detestava o calor. Seus amigos negros não tinham dentes e nem tinham sanitários onde defecarem. E essas imagens não eram cantadas em prosa e verso (ALEXANDRE, 2002, p.66). Antenados com a cultura pop via música, revistas, viagens, televisão, rádio, os “filhos da ditadura” acabaram adquirindo formas de perceber e julgar o mundo social e de ação neste mundo (*habitus*) entre o nacional e o cosmopolita. Como aponta as palavras de Dinho Ouro Preto, vocalista do Capital Inicial:

²⁰¹ *Folha de S. Paulo*, 24/06/1984.

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 brasileira, como existe na Índia ou no Japão, 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 da cultura no 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 (*Apud* ALEXANDRE, 2002, p.242).

Ao negarem a idéia de identidade nacional no singular, ao apontarem que tinham outras experiências, referências e afinidades, bem como que o rock estava em processo de nacionalização, e defenderem a idéia de identidade no plural, talvez os músicos quisessem ser, de certa forma, vistos também como parte da cultura brasileira, pois a cultura brasileira, segundo Ouro Preto, por exemplo, sempre foi cosmopolita, e, portanto, o rock era mais uma contribuição. Fazer parte da cultura, ser brasileiro para os roqueiros, entretanto, não significava ser nacionalista e patriota, aliás, duas expressões que eram negadas pelos músicos.

Os roqueiros não fizeram crítica apenas ao conceito de identidade nacional e ao nacionalismo, intrinsecamente destilaram críticas também ao conceito de Nação. Como fez Lulu Santos ao dizer que o conceito de Nação, de pátria, já tinha desaparecido no Brasil nos vinte anos do regime militar. Para o cantor, o presidente da República podia não existir que, para as pessoas, daria no mesmo. Independia do povo e ninguém tinha acesso ao governo, pois durante vinte anos, qualquer coisa independia do povo²⁰². Tal como a idéia de revolução, engajamento partidário, movimento estudantil, as idéias de identidade nacional e Nação soam descréditos, e, principalmente, ressoam com acordes de distopia para os roqueiros.

E foi justamente discutindo sobre o significado de utopia que Arnaldo Antunes e Marcelo Fromer, dos Titãs, se basearam para escrever a canção “Lugar Nenhum”, composta para o LP, de 1987, *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*:

Lugar Nenhum²⁰³

Não sou brasileiro,
 Não sou estrangeiro.
 Não sou brasileiro,
 Não sou estrangeiro.
 Não sou de nenhum lugar,
 Sou de lugar nenhum.
 Não sou de São Paulo, não sou japonês.
 Não sou carioca, não sou português.
 Não sou de Brasília, não sou do Brasil.

²⁰² *Folha de S. Paulo*, 15/08/1984.

²⁰³ FROMER, Marcelo; BELLOTTO, Tony; ANTUNES, Arnaldo; BRITTO, Sérgio; GAVIN, Charles. Lugar Nenhum. Intérprete: Titãs. In: TITÃS. **Jesus não tem dentes no país dos banguelas**. Rio de Janeiro: WEA, p1987. 1 disco sonoro. Lado J, faixa 4.

Nenhuma pátria me pariu.
 Eu não tô nem aí.
 Eu não tô nem aqui.

Como bem ressaltou o jornalista André Singer ao comentar na época o lançamento daquele LP dos Titãs: “A primeira audição é incômoda para quem espera um trabalho na tradição da canção popular brasileira. De início, ouve-se apenas baixo e bateria marcando um ritmo pesado em todas as faixas, e o cantar gritado, agressivo, por vezes monocórdio”²⁰⁴. Na canção “Lugar Nenhum” a bateria marcada por apenas bumbo, caixa, chimbau e pratos, juntamente com o contrabaixo, ditam o tempo todo o tom agressivo e pesado da canção onde guitarras oscilam entre riffs. Na primeira estrofe, a negação não fica apenas em torno da nacionalidade, isto é, de não ser brasileiro, mas amplia a qualquer sentimento de pertencimento territorial, espacial e nacionalista. “Brasileiro” e “estrangeiro”, além da rima, soam como a mesma semântica, com o mesmo significado: a negação da idéia de nação, de pertencimento único e exclusivo. O riff de guitarra, marcado apenas por um acorde, acaba auxiliando e compondo o contexto de similaridade, talvez propositalmente, entre não ser brasileiro-estrangeiro. Os vocais no contracanto gritado “Não sou” compõem e destaca a negação, o não pertencimento. Os versos a seguir da letra são interessantes não só pelo contraste e trocadilho de palavras (“Não sou de nenhum lugar/ Sou de lugar nenhum”) porque confirmam por meio de uma negação e uma afirmação, respectivamente, o sentimento de não ter raízes. E mais, é uma negação do estado real das coisas, do tempo presente. Pois *utopus* remete e quer dizer a lugar nenhum, não lugar.

A negação da nacionalidade, da idéia de nação, continua pelos outros versos com um canto raivoso e gritado: “não sou japonês/ [...] Não sou português/ [...] Não sou do Brasil/ Nenhuma pátria me pariu”. Não há utopia e há negação do estado presente: “Eu não tô nem aí/ Eu não tô nem aqui”, acentua o clima de distopia.

Ao analisar parte da juventude urbana de São Paulo, especialmente os punks e darks, Helena Wendel Abramo aponta a distopia como um fator relevante entre os jovens e os jovens-músicos. Diferente de utopia que projeta o que se quer atingir, tendo a expectativa com o futuro, negando o estado atual das coisas, a distopia evidencia a negação do estado das coisas projetando a ampliação dos aspectos e princípios negativos que as constituem. Distopia não projeta um desenvolvimento de futuro, pois não há futuro, bem como resalta os problemas inscritos no presente. E conclui: “Podemos dizer que é, assim, por uma sensibilidade aguçada aos problemas de sua época, e por um descrédito nas respostas

²⁰⁴ *Folha de S. Paulo*, 13/11/1987.

produzidas pela geração anterior, que esses jovens sentem a necessidade de se localizar, radicalmente, no cenário dessa contemporaneidade, para entendê-la, e se entender” (ABRAMO, 1994, 154).

Em 1981, ainda com a banda punk Aborto Elétrico, Renato Russo escreveu um texto para um show que a banda realizou na Sala Funarte, em Brasília. No texto, o roqueiro buscava justificar-se sobre as referências e influências estrangeiras do conjunto, especialmente para defender-se das críticas e acusações de que a banda era americanizada: “Vocês lavaram o nosso cérebro jogando cultura alienígena nas nossas cabeças, com a televisão (alguém se lembra do *National Kid?*), sistema babaca, poluição e outras brochuras tais. E além do mais, o que vocês esperam de quem nasceu ouvindo Stones, Dylan, Beatles e Caetano cantando em inglês?” (*Apud* BRYAN, 2004, p.130). As palavras de Russo estavam em consonância as dos demais roqueiros já citados acima. Mas mesmo assumindo as referências culturais estrangeiras, os roqueiros não deixaram de disparar e refletir sobre os “enlatados” e ao consumismo internacionalizado. A Blitz compôs, em 1983, por exemplo, uma canção denominada “Trato Simples”. Com ironia e sarcasmo, a canção trata de uma negociação entre a dívida de um país – provavelmente o Brasil - com os Estados Unidos e seus produtos culturais. Estava afinada com o clima econômico brasileiro, pois no início da década o Brasil renegociava sua dívida com o FMI: “Eu sou o Sam e sim/ Eu sei quem é você/ Estou por trás/ No fim do fundo vou te ver/ Juro que os juros estão mais baixos, pode crer/ E ainda leva uns seriados de TV/ (É pegar ou largar)/ Assine aqui/ Me dê o sim/ Confie em mim /"I need you, I need you". A crítica entre consumismo de produtos culturais e a TV pode ser vista também com a canção “Televisão”, dos Titãs: “A televisão me deixou burro, muito burro demais/ Agora todas as coisas que eu penso me parecem iguais/ O sorvete me deixou gripado pelo resto da vida”. A própria Legião Urbana gravaria uma canção denominada “Geração Coca-Cola”, em 1984-5:

Geração Coca-Cola²⁰⁵

Quando nascemos fomos programados
A receber o que vocês nos empurraram
Com os enlatados dos USA, de 9 às 6.
Desde pequenos nós comemos lixo
Comercial e industrial
Mas agora chegou nossa vez
Vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês.

²⁰⁵ RUSSO, Renato. Geração Coca-Cola. Intérprete: Legião Urbana. In: LEGIÃO URBANA. **Legião Urbana**. Rio de Janeiro: Emi-Odeon, p1984. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 6.

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

Depois de vinte anos na escola
Não é difícil aprender
Todas as manhas do seu jogo sujo
Não é assim que tem que ser?
Vamos fazer nosso dever de casa
E aí então, vocês vão ver
Suas crianças derrubando reis
Fazer comédia no cinema com as suas leis.

A Legião Urbana foi uma das bandas mais elogiadas pela crítica na época. Recebeu elogios até de André Ervilha em seu texto “O rock é um falso brilhante”, onde teceu várias críticas ao rock brasileiro²⁰⁶. Ervilha disse que o conjunto era o único que escapava às “escabrosas ignomínias”, e que apresentava proposta e levava a música a sério. A canção “Geração Coca-Cola” foi mote para Tarik de Souza fazer um pequeno paralelo com palavras de Chico Buarque, as quais salientavam que os anos de chumbo, a ditadura militar, a espoliação fez frutificar uma geração que não apresentava qualquer vínculo com a identidade de Brasil. Segundo Tarik, a falta de horizonte dos novos grupos não poderia ser associada como alienação, pois um exame de algumas letras, como a “emblemática letra ‘Geração Coca-Cola’”, demonstrava o contrário²⁰⁷.

A canção antes de ser registrada em 1984-5, já era cantada por Renato Russo desde fins da década de 1970 com a banda punk de Brasília Aborto Elétrico, ou seja, em plena ditadura militar. “Geração Coca-Cola” apresenta uma crítica sobre o desenvolvimento sistemático do consumismo. A música contém poucos acordes, como justamente pede o punk rock. Com um trio de cordas, baixo, guitarra e violão, mais a bateria, a música fica no tradicional 4/4 do rock. Os versos são cantados em quase toda a canção em cima de três acordes. A rima dos três primeiros versos é apresentada – cantada – não no final, mas entre as palavras que compõem o verso, como: “programados” com “enlatados”; e “vocês” com “6”. Na primeira estrofe a letra trata do consumismo que fora absorvido de forma passiva, pela geração que nasceu nos anos 1960, programada pelos produtores culturais. Renato Russo varia o vocal entre o agudo médio e o grave, como no refrão, onde “geração coca-cola” é cantado um pouco mais grave, enfatizando por sua vez o termo, ou seja, o produto-símbolo do consumismo, do imperialismo norte-americano. Renato faz também uma segunda voz, além dos vocais, recurso muitas vezes usado em refrões ou quando há necessidade de estender o

²⁰⁶ As críticas de Ervilha ao rock nacional foram discutidas e apresentadas no segundo capítulo da dissertação.

²⁰⁷ *Jornal do Brasil*, 09/02/1986.

canto em uma palavra, para preencher e avolumar o que está sendo cantado. De um passado “programado” a consumir “enlatados”, os “filhos da revolução” – filhos da ditadura e das ilusões revolucionárias de esquerda –; os “burgueses sem religião” – maioria de classe média alta –; a “geração coca-cola” – filhos do consumismo e da TV –; redimensionava para o presente a crítica de ter consumido por anos produtos da indústria cultural e projetava as conseqüências que advinham: “Mas agora chegou nossa vez/ vamos cuspir de volta o lixo em cima de vocês”).

A crítica ao consumismo de “enlatados” não fica apenas restrita a produtos culturais, principalmente de TV. Podemos ampliar a crítica aos produtos industrializados e consequentemente aos Estados Unidos, como nos versos “Desde pequenos nós comemos lixo/ Comercial e industrial”. Em junho de 1988, a Legião Urbana se apresentou durante duas noites no Ginásio do Ibirapuera, em São Paulo. Na primeira noite, durante a execução da canção “Geração Coca-Cola”, Renato Russo incentivava do palco o público a destruir os displays da Pepsi, patrocinadora da excursão, dizendo: “É multinacional!!!” “É multinacional!!!” (*Apud* ALEXANDRE, 2002, p.295).

Se Renato Russo e a Legião Urbana faziam uma crítica ao consumismo e aos produtos culturais americanos, o Ultraje a Rigor, lançaria em 1983, em compacto, a canção “Inútil”. O *single* não teria de imediato sucesso de vendas, mas a canção título do compacto se tornaria a versão roqueira da campanha das Diretas Já. Os versos críticos da letra da canção – como “A gente não sabemos escolher presidente/A gente não sabemos tomar conta da gente” – transcenderiam o universo do rock e ganhariam inusitada e pontual divulgação no âmbito político-partidário. Aborrecido com a declaração de que os comícios pelas Diretas Já só retardariam e desestabilizariam o processo de sucessão à Presidência da República, Ulysses Guimarães, presidente nacional do PMDB à época, prometeu enviar a Carlos Átila, autor daquela declaração e porta-voz do general-presidente João Figueiredo, o compacto *Inútil* de presente.

Inútil²⁰⁸

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

²⁰⁸ MOREIRA, Roger Rocha. Inútil. Intérprete: Ultraje a Rigor. In: ULTRAJE A RIGOR. **Nós vamos invadir sua praia**. Rio de Janeiro: WEA, p1985. 1 disco sonoro. Lado B , faixa 1.

Que nós é indigente...

(refrão)

Inútil!

A gente somos inútil!

A gente faz carro

E não sabe guiar

A gente faz trilho

E não tem trem prá botar

A gente faz filho

E não consegue criar

A gente pede grana

E não consegue pagar...

Refrão

A gente faz música

E não consegue gravar

A gente escreve livro

E não consegue publicar

A gente escreve peça

E não consegue encenar

A gente joga bola

E não consegue ganhar...

Refrão

“Inútil” foi denominada como o hino roqueiro da campanha das Diretas Já por Nicolau Sevcenko: “o melhor diagnóstico sobre a situação da juventude e do povo desse país nos últimos vinte anos”²⁰⁹, e como vimos, até por Ulisses Guimarães. O sucesso do LP *Nós vamos invadir sua praia*, que em poucos meses chegaria a 250 mil cópias, rendeu ao cantor, compositor e guitarrista, Roger Moreira, uma entrevista para as Páginas Amarelas da revista *Veja*, publicada em 14 de agosto de 1985. Nela o músico revelava onde surgiu a inspiração para a criação da canção “Inútil”. Segundo ele, a inspiração partiu de seu pai que nos momentos de bronca, pois o futuro cantor não se saía bem nas aulas de arquitetura, costumava chamá-lo de inútil.

Atento com as mazelas do Brasil, de olho na importância do momento político, da redemocratização, Roger refletia, em entrevista a *FSP*, o porquê do sucesso e revelava a inspiração da canção: “Ele (pai) vivia dizendo que eu era inútil, então pensei num som legal. Pegou porque de repente quantos de nós se sentem assim... acho o brasileiro um indolente, que reclama e não faz nada pra mudar seu País. Ora, não tem que ficar quebrando telefone porque a vida está ruim, o negócio é brigar”²¹⁰.

Os versos são de uma simplicidade habilidosa e direta. Não há o recurso de metáforas,

²⁰⁹ SEVCENKO, Nicolau. “Manifesto do rock brasileiro”. **Revista Viva o Rock**. São Paulo: Ed. Abril, n°1, jan. 1985.

²¹⁰ *Folha de S. Paulo*, 19/05/1984.

tal como a maioria das letras do rock nacional dos anos 80. Os versos são marcados pela linguagem popular, como, por exemplo, o uso da expressão “a gente” no lugar do pronome nós e o erro propositado na concordância verbal. Recurso inspirado na fala de um pedreiro que trabalhava na casa de Leôspa. (baterista da banda). A primeira estrofe, com rimas terminados em “ente”, explicita de imediato a falta de capacidade de fazer, de escolher, de decidir, marcado por “não sabemos”. “A gente não sabemos escolher presidente” é um retrato da juventude e do povo brasileiro, que reprimidos pela ditadura militar, não tinham o hábito, o exercício, a prática, a experiência do sufrágio universal para o mais alto cargo mandatário da nação.

O paternalismo político local e a exploração do Brasil por países estrangeiros são enunciados de forma indireta – “A gente não sabemos/ Tomar conta da gente” -, fenômenos que resultavam em péssimas condições de vida que o povo brasileiro era mantido – “a gente não sabemos/ escovar os dentes” – e que ainda por cima corroborava para estigmatizar a população brasileira junto ao conceito das nações desenvolvidas – “Tem gringo pensando/ Que nós é indigente”. Claro que a canção não fazia tabula rasa das discrepâncias regionais existente no Brasil, tanto que se dizia, à época, que São Paulo tinha de tudo, mas o resto do país tinha problemas muito mais graves, desde a alfabetização. “No sertão ainda se tenta curar umbigo de nenê com teia de aranha. Mas está melhorando porque ninguém agüenta ficar comendo calango o resto da vida”, ressaltava Roger²¹¹.

A referência de “a gente somos inútil” percorre a estrofe seguinte citando a incapacidade de lidar com questões do cotidiano e de vivências, deixando agora o universo nacional e parte para a crítica, para a acidez, de amplitude universal do ser humano. A estrofe trata as habilidades para produzir mas sem condições de usufruir – “A gente faz carro/ E não sabe guiar”, aliás explicitado pela dívida externa: “A gente pede grana/ E não consegue pagar”. No momento o Brasil pedia moratória ao FMI.

Já a última estrofe pode ser relacionada novamente ao cenário brasileiro da época. A canção foi escrita ainda sob o governo ditatorial, onde as peças teatrais, os livros, as músicas, passavam pelos órgãos de censura. Mas acreditamos que os versos “A gente escreve/ E não consegue publicar/ A gente escreve peça/ E não consegue encenar” podem também estar relacionados à dificuldade de se ter um mercado cultural propício para os produtos culturais nacionais, em benefício aos estrangeiros.

O último verso da canção “A gente joga bola e não consegue ganhar”, segundo o

²¹¹ *Folha de S. Paulo*, 19/05/1984.

letrista da canção foi mote também para inspiração. “Aconteceu em 1982. Perdemos a Copa, a política estava uma droga, mesmo com eleições, e o País não ia pra frente. Que droga, eu pensei, nem futebol sabemos mais jogar direito”²¹². Nem no futebol, onde o país estava relacionado entre os melhores, os brasileiros conseguiam vencer, aumentando, portanto, o sentimento e a sensação de que “a gente somos inútil”!

As estrofes da canção são intermediadas pelo refrão “Inútil/ A gente somos inútil”. Além da voz principal de Roger e de uma segunda voz, uma terceira voz amplia a ironia ácida da letra. Ao cantar a palavra “Inútil” há um grito bem agudo no “til”, deixando o inútil ainda mais debochado. A música fica em apenas dois acordes, com instrumentos básicos do rock, como guitarras, contrabaixo e bateria, onde a batida 4/4 é destacada pela levada do contrabaixo. A música é simples, com uma mesma levada sonora em toda canção, que por sua vez configura e enfatiza o tom de uma realidade que não se transformava.

Vale lembrar que no início da canção Roger dispara: “Vou cantar tudo de novo”. “Inútil” foi gravada em 1983 para o compacto homônimo. O *single* foi utilizado pelas gravadoras como ferramenta para testar o mercado de consumo de discos, como já tratamos no segundo capítulo. É interessante para um pesquisador da música quando tem a possibilidade de ter em mãos – e ouvidos – a canção gravada nos compactos. Para o LP a canção foi gravada novamente e apresenta uma qualidade sonora e de instrumentos superior ao do compacto, pois naquele momento não era apenas um teste, mas uma confirmação, além de demonstrar os conflitos e a dificuldade de um músico conseguir capital social, cultural e econômico dentro de uma gravadora. Ou seja, para o lançamento do LP a banda provavelmente dispôs de mais tempo no estúdio, de produtores, de produção.

Em 1988, canções do Ultraje a Rigor, como “Inútil”, foram cantadas por milhares de estudantes do ensino fundamental e médio de escolas privadas no Rio de Janeiro. Um milhão de estudantes estava em greve em abril daquele ano. Os da rede privada pararam e protestavam contra o aumento de mensalidades, que foram majoradas em 1.000% em um ano. Os da rede pública paralisaram as aulas em solidariedade. Com os protestos e passeatas estudantis, o governo do presidente José Sarney extinguiu o decreto número 95720 assinado logo após o carnaval, que liberava os reajustes das mensalidades escolares. No Rio de Janeiro metade dos estudantes secundaristas freqüentava aulas na rede privada²¹³.

As canções do Ultraje a Rigor também atraíram o gosto de jovens militantes de partidos ou facções de esquerda, como apontava uma pesquisa da *Folha de S. Paulo*. As

²¹² *Folha de S. Paulo*, 02/07/1985.

²¹³ *Veja*, 20/04/1988.

preferências culturais dos jovens militantes de esquerda afastavam-se dos grupos engajados como Raíces de América, ou de canções de Geraldo Vandré e Gonzaguinha. Segundo a matéria, ficava a “impressão de que os rapazes ‘desbundaram’ sob a ‘Nova República’”. O resultado, entretanto, apresentava a heterogeneidade de preferências culturais. Os militantes do Partido Comunista tinham preferência por Milton Nascimento, Caetano Veloso, Chico Buarque e Ney Matogrosso” – a preferência deste cantor era apresentada como surpresa pela matéria. Já os militantes do PC do B tinham gosto mais ecléticos. Gostavam de Chico Buarque (“ele fala de setores, da favela e da juventude”), de Milton Nascimento, (“relata a experiência popular”) e do Ultraje a Rigor. Sobre os jovens do Movimento Revolucionário Oito de Outubro, MR-8, o quadro apresentava com “estranhas combinações”, pois gostavam de Milton Nascimento e Arrigo Barnabé. Já os militantes da Convergência Socialista eram ecléticos, uma vez que gostavam de Gilberto Gil, Caetano Veloso e Ultraje a Rigor²¹⁴.

Mas como se posicionaram os roqueiros frente às campanhas eleitorais? Será que os músicos mesmo desiludidos com a política apoiaram e/ou fizeram campanha para algum partido?

Em 1982, a banda Barão Vermelho, ainda em começo de carreira, tocou de graça na campanha de Leonel Brizola, que viria a ser eleito governador do Rio de Janeiro. Cazuzza afirmou posteriormente que quando foi votar não sabia direito como fazer, mas que votou em Brizola, pois acreditava que o político representasse a esperança: “Aliás, eu sou da geração AI-5, que nunca soube de nada, mas a gente sempre quis votar. Eu levo fé que a gente ainda vai ter representatividade”, afirmava o cantor. Sobre a vitória de Brizola, Cazuzza diria que era uma experiência fantástica, “totalmente rock and roll”, e complementava: “Ele dá uma segurança pra gente (...) ele é um cara socialista, um cara Mitterrand, me sinto muito feliz de viver nessa cidade que elegeu o PDT que foi execrado no Brasil inteiro”. Lulu Santos também tocou de graça para a campanha de Brizola. Entretanto, não ficaria tão entusiasmado com o início da gestão de Brizola, pois diria em 1984: “toquei de graça para ver o Rio de Janeiro nesse abandono que está”²¹⁵.

Salvo Maurício que anulou o voto, os demais integrantes do Ultraje a Rigor votaram em Fernando Henrique Cardoso para prefeito da cidade de São Paulo, em 1985. Mas quem venceria aquelas eleições municipais seria o petebista Jânio Quadros. Perguntados sobre a eleição do então novo prefeito da capital paulista, os roqueiros da banda não pouparam

²¹⁴ *Folha de S. Paulo*, 24/08/1985.

²¹⁵ Respectivamente: ARAUJO, Lucinha. *Cazuza: só as mães são felizes*. Lucinha Araújo em depoimento a Regina Echeverria. 9.ed. São Paulo: Globo, 1997, p.357; *Jornal do Brasil*, 02/02/1983; *Folha de S. Paulo*, 15/08/1984.

críticas: “Parece um louco, demente, ditador como Hitler, retrógrado, um bom professor de português. Mas poderá ser uma surpresa. O Fernando Henrique já foi aos nossos shows. Quanto ao Jânio, não sabemos se gosta da música que fazemos. Não estamos preocupados com isso”²¹⁶.

Na reportagem do *Jornal do Brasil*, de 29 de julho de 1984, e intitulada “O que pensam esses jovens roqueiros”, os músicos destilaram suas opiniões sobre os candidatos indiretos à Presidência da República do Brasil: Tancredo Neves e Paulo Maluf. O cantor Lobão teceu sua opinião ao comentar que quem deveria ganhar era Paulo Maluf, pois assim explodia logo uma guerra civil e apressaria de vez as transformações do país. Segundo o músico, depois de uma guerra as pessoas ficam mais sábias e acabam realizando modificações profundas. “Com o Tancredo vai continuar a mesma porcaria, todo mundo conversando, contemporizando. Se ele quiser mudar alguma coisa vão dar uma overdose de cocaína pra ele, vai morrer feito pop star”, salientava de maneira irônica, e meio profeticamente, Lobão. Já para o baixista dos Paralamas do Sucesso, Bi Ribeiro, Maluf seria um bom presidente, pois tinha levado São Paulo para frente, tinha financiado a agricultura e administrado bem. “Pode roubar que nem ladrão, mas faz”, conclui o músico sobre suas preferências presidências para 1985.

Um consenso entre os roqueiros sobre os dois candidatos indiretos à Presidência da República era: “antes Tancredo que Maluf”, como salientou, dentre outros, Lulu Santos. Perguntado sobre o candidato Paulo Maluf, o cantor não mediu palavras: “Maluf tem cara feia, de ratazana”²¹⁷. Roger Moreira, do Ultraje a Rigor, comentou na época sobre a eleição indireta: “Não acreditamos nesses políticos que estão aí. Ficamos com Tancredo Neves porque não queríamos Maluf. Ele é honesto, mas não empolga. O Brasil vai progredir a zero km/h”²¹⁸. O que podemos perceber nas entrevistas dos roqueiros era a sensação de que mesmo com Tancredo Neves como presidente a situação, a realidade do país não mudaria, não se transformaria. Percebe-se o descrédito, a descrença, a desesperança com a política e políticos. Entretanto, os roqueiros apoiaram campanhas de Brizola e também do PT. Tancredo não tomaria posse em 15 de março de 1985 por debilidade de saúde e viria a falecer em 21 de abril do mesmo ano. José Sarney subiu a rampa do Planalto tomando posse como presidente.

Se, em 1988, a vitória da petista Luiza Erundina fora saudada pelo carioca Cazuza, outra seria a posição Nasi com relação ao resultado da eleição paulistana. O cantor da banda

²¹⁶ *O Estado de S. Paulo*, 22/12/1985.

²¹⁷ *Folha de S. Paulo*, 15/08/1984.

²¹⁸ *Jornal do Brasil*, 08/02/1985.

Ira! comentaria na TV Gazeta, ao participar do programa *Paulista 900*: “São Paulo precisa de uma mãe, não de uma filha da mãe”²¹⁹.

Com as eleições diretas para presidente marcadas para 1989, Lobão não omitiria suas opiniões políticas. Ressaltava que gostava muito de Roberto Freire (PCB), votaria sem problemas em Brizola (PDT) ou em Lula (PT), entretanto o cantor alertava sobre um candidato: “O Collor (PRN) é o grande perigo, até o Maluf (PDS) é melhor que ele”²²⁰. Em março de 1989, perguntado se os brasileiros precisavam politicamente de um líder, Cazuzza respondera que o país estava necessitando de uma figura de liderança, a qual poderia ser tanto Brizola quanto Lula. E o roqueiro seguia qualificando ambos os candidatos: “Acho o Brizola mais estadista que o Lula. O Lula faz uma coisa genial, também, dentro da coisa dele. Agora, esse pessoal não tem muita experiência política, eles têm muitos ideais, são muito honestos, muito ingênuos. Mas o Brizola é mais filho da puta, saberia negociar melhor com os Roberto Marinhos da vida, com os banqueiros. Ele é mais diplomata, é mais vivido, é um cidadão do mundo”. Cazuzza, por fim, apresentava o que entendia como ideal para a política brasileira: Brizola e PT, como a maioria no Congresso.

Os Engenheiros do Hawaii fizeram campanha presidencial para o ex-governador do Rio de Janeiro e candidato a presidente da República, Leonel Brizola. Perguntados, em 1991, se estavam mais desiludidos com a política do que na época das eleições presidenciais, os músicos da banda responderam que não tinham ilusão, mesmo se Lula ou Brizola tivessem sido eleitos encontrariam muita dificuldade para colocar o Brasil nos trilhos. Quanto a participação deles nas campanhas, explicavam: “Agora tu não precisa ser um completo babaca para se jogar nas coisas. Não precisa ser apaixonado pela política ou um político para agir politicamente. A gente colocou a banda a serviço dessas coisas em que a gente acreditava sabendo disso”²²¹. Indagados sobre a aproximação de Brizola com o presidente Fernando Collor, em 1991, o conjunto respondeu que tal fato era uma aula de política. E o ato era correto, segundo os músicos, pois precisava serenar as coisas no país: “O Brasil está uma bomba armada, pronta para explodir a qualquer momento. Então a posição do Brizola neste momento é inteligente, calma contra a violência. Também não estou interessado numa explosão num país como o Brasil. Se eu estivesse morando na Alemanha ou na Suécia, talvez até estivesse a fim de explosão, de sangue, de merda no ventilador. Mas, se no Brasil a coisa

²¹⁹ *Bizz*, março de 1989.

²²⁰ *Folha de S. Paulo*, 16/08/1989.

²²¹ *Bizz*, agosto de 1991.

já está mal assim, imagina o que vai ser se explodir”²²².

Em 1988, Lobão havia lançado o LP *Cuidado!*, que continha uma canção inspirada no presidente José Sarney. Intitulada “O Eleito”, a canção continha os seguintes versos: “Ele é esperto e persistente/ Acha que nasceu pra ser respeitado/ Ele é incerto e reticente/ Acha que nasceu pra ser venerado/ O palácio é o refúgio mais que perfeito/ Para os seus desejos mais que secretos/ Lá ele se imagina o eleito/ Sem nenhuma eleição por perto/ Ele é o esperto, ele é o perfeito/ Ele é o que dá certo, ele se acha o eleito”. “O Eleito” fazia uma crítica direta ao presidente José Sarney e suas manobras políticas para se manter por mais um ano na presidência, como ceder concessões de rádio e TV para deputados e senadores em troca da aprovação da lei que lhe assegurasse mais um ano na Presidência. Em meio às expectativas de eleições diretas para presidente da República, em 1989, Lobão lançaria o LP *Sob o sol de Parador*, com produção de Liminha e que trazia a canção “Quem quer votar”.

Quem Quer Votar²²³

A política faliu
 Não dá pra acreditar
 Até o que é civil
 Parece militar
 Voto de cabresto
 Voto de operário
 Voto de indeciso
 Voto milionário
 Voto de fantasma
 Voto que atrapalha
 Voto de palpite
 Voto de canalha
 Quem quer votar
 Quem vai votar
 Quem vai ao comício
 Quem vai ao trabalho
 Quem ganha jeton
 Quem ganha salário
 Quem tem sindicato
 Quem vai legislar
 Quem é bóia-fria
 Quem é marajá
 Quem quer votar
 Quem vai votar
 Quem é o presidente
 Quem é o delegado
 Diga qual dos dois é mais abandonado
 Quem que vai dar certo
 Quem vai dar errado
 Que país é esse rico e esfomeado
 Quem quer votar
 Quem vai votar

²²² Bizz, agosto de 1991.

²²³ LOBÃO; PAES, Tavinho; BRANDÃO, Arnaldo. Quem quer votar. Intérprete: Lobão. In: LOBÃO. **Sob o sol de parador**. São Paulo: BMG, 1989. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 2.

Lobão concordava, em 1989, que *Sob o Sol de Parador* era seu LP mais político. Além de “Quem quer votar”, o álbum continha as canções “Panamericana”, que retratava os problemas e dilemas da América Latina, e “Um bobo para Cristo” com os versos: “Queriam um cara pra Cristo/ Pra ser herói nacional/ Pra ser bobo dessa festa/ É tudo que nos resta no país do carnaval”. O LP não apresentava as experiências, como no disco anterior *Cuidado!*, que mesclava rock e samba. Para o disco, Lobão fez uma reciclagem, uma retomada ao hard rock dos anos 1970. Para o crítico Jean-Yves de Neufville, o cantor fazia rock como açougueiro corta coxão duro: faltava sutileza. E continuava o crítico: “Em ‘Quem quer votar’, o cantor compete no terreno do Ultraje a Rigor: roquenrou de arromba para esculhambar com as eleições. [...] *Sob o Sol de Parador* não tem chance no mercado internacional. Foi feito para acertar as contas e lavar a roupa em família”²²⁴.

Em “Quem quer votar” a música apresenta traços do hard rock dos anos setenta. Uma batida seca, crua com guitarras estridentes, uma bateria marcada especialmente por bumbo, pratos e caixa. Com uma batida rápida em 4/4, Lobão apresenta um canto agressivo e gritado. A primeira estrofe já inicia com a tonalidade pesada dos instrumentos, pois não há uma introdução musical. O recado da letra juntamente com a música é rápida, direta e pesada, transmitindo uma sensação de desencanto temperado com desconfiança e agressividade. Os versos “A política faliu/ Não dá pra acreditar/ Até o que é civil/ Parece militar”, pode ser associada a que Lobão já vinha alertando-refletindo, ou seja, o Estado militar fora substituído pelo Estado policial²²⁵. A política falida que Lobão cita pode ser também interpretada como um alerta, pois após vinte anos de uma ditadura militar, o fantasma das fardas e tanques ainda imperava não só no imaginário popular, mas também em discursos de políticos. Lobão já enunciava sua preocupação com Fernando Collor de Mello ao dizer que o achava o grande perigo para as eleições. A sensação de desconfiança acaba aglutinando pólos opostos como os versos “Até o que é civil/ Parece militar/ [...] “Quem é o presidente/ Quem é o delegado”, pois quem daria certo ou errado num país antagônico de enormes riquezas, mas com pobreza, e essa seria ainda um caso de polícia ou de política. Os versos podem ainda estar indagando: qual dos dois (presidente e delegado) seria primeiro ou mais abandonado. Ou seja, qual seria primeiramente desconsiderado, a política ou a polícia no tratamento das questões sociais.

O refrão gritado por Lobão “Quem quer votar” e com vocais dos músicos da banda cantando “Quem vai votar” parece redimensionar para o ouvinte a preocupação, a sensação de

²²⁴ *Folha de S. Paulo*, 16/08/1989.

²²⁵ *O Estado de S. Paulo*, 03/06/1987.

alerta, pois poderia – e seria – tanto operários e milionários, por exemplo, quanto os votos fantasmas e de cabrestos. Lobão embora cantasse que a política faliu, não quer dizer, entretanto que o cantor tenha feito “propaganda” para se votar em branco ou nulo. Ao contrário, Lobão fez intensa campanha para Lula, candidato do Partido dos Trabalhadores à Presidência da República. Tanto que no dia 17 de dezembro de 1989, data marcada para a votação do segundo turno da eleição, disputada entre os candidatos Fernando Collor e Lula, o cantor se apresentou no programa “Domingão do Faustão”, da TV Globo.

Se o disco foi “feito para acertar as contas e lavar a roupa em família”, como disse o crítico Jean-Yves de Neufville, Lobão resolveu lavar a roupa suja em um programa de televisão transmitido ao vivo para milhões de telespectadores. Lobão antes de iniciar a canção “Quem quer votar”, pergunta ao público presente o que faziam no programa do Faustão sem votar? E o roqueiro complementaria: “É até as cinco da tarde que tem que votar”. O apresentador Fausto Silva emendaria: “É verdade”. O cantor continuou a se pronunciar aos presentes no programa, e conseqüentemente, aos telespectadores: “Então o seguinte: sai daqui e vai correndo, vai votar sem medo de ser feliz, não é verdade?”, ao mesmo tempo em que fazia um “L” com o polegar e o indicador da mão esquerda, sugerindo o nome de Lula. Como supostamente indica as falas, o programa estava sendo apresentado ainda no horário de votação, pois o compositor ressaltou ironizando: “Sem crime eleitoral [...] e sem sair do ar”, bem como, após o término da canção, o apresentador ressaltou que Lobão estava abrindo o programa. Mas não foi apenas o discurso inaugural pró-Lula que marcou o “Domingão do Faustão”. Ao cantar, o compositor modificou o refrão “Quem quer votar/ Quem vai votar” para “Quem quer votar/ É Lula-lá”. No solo tivemos a impressão – pois o áudio não está claro – que o cantor grita: “Sai Collor, sai Collor”. E “Collor não! Collor não!!”, quando o cantor faz um gesto negativo com a mão esquerda. E finalmente diz: “Collor, Collor não colou, e/ou não vão não”. No final da canção Lobão grita novamente: “Lula, sem medo de ser feliz, Lula”. A banda do cantor, após o fim da canção, ensaia também o jingle “Olê, olê, olé, olá, Lula, Lula”, acompanhada em coro pela platéia e ritmado com palmas. O cantor termina a apresentação ressaltando e rimando: “Sem medo de ser feliz. Sem crime eleitoral, isso é apenas uma preferência nacional”²²⁶. Lobão não seria julgado por crime eleitoral por ter feito propaganda, boca –TV – de urna, em dia de eleição. A punição viria da própria Rede Globo de Televisão, pois a emissora deixaria o cantor na “geladeira”, ou seja, ficou proibido de se apresentar na emissora por anos.

²²⁶ Disponível em: <http://br.youtube.com/watch?v=UsVKhXktHeA>. Lobão pede voto pró-Lula no dia da eleição no Faustão -1989. Acessos em: 20-1/10 e 17-8/11/08.

No final de 1987, Lobão e os músicos contratados para banda estavam excursionando pelo interior das Minas Gerais apresentando o show do último LP denominado *Vida Bandida*. Nas proximidades de São João Del Ray, segundo a revista *Bizz*, de janeiro de 1988, após alguém citar a frase: “Cariocas cabeludos, vocês vieram passar Aids para as meninas daqui”, José Luiz de Oliveira (sax) e Roberto Lee (contrabaixo) foram agredidos por um grupo de pessoas em um bar. Os shows de Lobão foram cancelados, proibidos por prefeitos das cidades de Viçosa, Três Corações e Lavras, interior mineiro. A justificativa: algumas mães achavam que as canções do roqueiro estavam sendo um mau exemplo para os filhos. Os roqueiros já estavam até de certa forma acostumados à censura moral, mas os músicos, e toda a sociedade teriam que conviver com o fantasma da aids.

“Quero ver quem paga pra gente ficar assim”

“Proibido pela censura, o decôro e a moral.
Liberado e praticado pelo gosto geral”²²⁷

Em janeiro de 1989, as rádios brasileiras receberam da gravadora Warner um disco promocional contendo duas versões de uma mesma canção do Ultraje a Rigor. A versão “família” intitulava-se “Filho daquilo” e a versão “roqueira” “Filho da puta”. Para se ter uma idéia o refrão da canção da versão oficial (“roqueira”) era: “Filho da puta/ É tudo filho da puta”, e a versão família foi editada sem os palavrões. Foi um ato de provocação segundo Roger Moreira: “Ah, é? Acabou a Censura? Qual delas acabou e qual não? Já prevíamos que algumas pessoas iriam se autocensurar. Queríamos causar estranheza” (*Apud* DAPIEVE, 2000, p.113). Vale lembrar que em 05 de outubro de 1988 foi promulgada a sétima Constituição Brasileira, batizada de “Constituição Cidadã” pelo presidente da Assembléia Constituinte, Ulisses Guimarães. Assim, eram extintos os órgãos de censura.

Em novembro de 1982, a banda Blitz lançava o LP *As Aventuras da Blitz*. Devido às faixas “Ela quer morar comigo na lua!”, cujos versos diziam: “Ela diz ando bundando/ que não agito nem uso”, e “Cruel cruel cruel esquizofrenético blues” que continha os versos: “Agora não dá mais/ puta que o pariu”, o LP foi condenado a sair lacrado. A capa do LP trazia uma tarja designando que era impróprio para menores de dezoito anos. Mesmo com milhares de cópias já prensadas, o Serviço de Censura do Departamento de Polícia Federal decidiu proibir o lançamento das duas canções. Segundo o vocalista da banda Evandro Mesquita, o

²²⁷ MOREIRA, Roger Rocha; MAURÍCIO. Pelado. Intérprete: Ultraje a Rigor. In: ULTRAJE A RIGOR. **Sexo!!**. Rio de Janeiro: WEA, p1987. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 2.

produtor Mariozinho Rocha em vez de tirar as duas faixas proibidas do disco, mandou riscar as duas faixas do LP, ou seja, ficaram inaudíveis. Já com a banda Ultraje a Rigor, a canção “Marylou”, de 1985, teve problemas com a Censura devido ao verso: “A vaca põe leite pela teta”. Segundo Carlinhos, integrante da banda na época, por causa desse verso a Censura queria proibir a execução. “Já o Chico Buarque jogando bosta na Geni, pode”, protestava o músico. O Barão Vermelho teve em seu primeiro disco três canções vetadas pelos Órgãos de Censura.

O LP *Viva do Camisa de Vênus* foi o álbum que obteve mais canções censuradas. Das nove faixas oito estavam proibidas de executar nas rádios. O LP, inclusive, chegou a ser apreendido pela Polícia Federal. O primeiro disco do Capital Inicial saiu com uma tarja dizendo: impróprio para menores de 18 anos. “Veraneio Vascaína” foi proibida de ser veiculada nas rádios. A canção “Censura” (A censura, a censura/ Única entidade que ninguém censura), do LP *Nunca fomos tão brasileiros* (1987), da Plebe Rude, foi censurada. Mas ter uma canção censurada, de certo modo não poderia ser uma forma indireta de promoção, de propaganda? Melhor dizendo, será que especificamente nesse período e principalmente com as bandas de rock, ter uma canção proibida de execução tanto radiofônica quanto televisiva, não acabava gerando um status, criando certa valorização cultural e política? Acreditamos que ninguém gostava de ser censurado, de ter uma canção proibida de execução, mas as músicas a partir de 1985 não foram proibidas de serem lançadas e sim de execução. É claro que são bandas heterogêneas, personagens diferentes, personalidades, preferências múltiplas, e nem pretendemos resumir um conjunto, o plural, em dois casos, por exemplo. Entretanto são significativos. Como bem observou a redação do jornal *Folha de S. Paulo*, de 15 de julho de 1987, a censura da canção “Censura” acabou servindo para destacar mais o LP. Ou como bem observou o jornalista Ricardo Alexandre (2002, p.98) ao comentar sobre duas faixas do álbum *As Aventuras da Blitz* terem sido lançadas riscadas: “A idéia de Mariozinho (Rocha) deu peso político ao que, até então, era apenas bom humor e simpatia”.

É interessante que em muitas das canções do rock nacional a proibição da radiofusão não ficava por conta das críticas ao governo, mas eram censuradas devido aos palavrões e/ou provocações, como a canção “Só as mães são felizes” (1985) de Cazusa. A canção foi proibida pela Censura Federal devido às palavras “michês” e “putas” e um verso que se refere ao complexo de Édipo ([“Você] Nem quis comer sua mãe”). Tem outro fator também, a censura moral. Como o caso dos Titãs quando lançaram, em 1986, o LP *Cabeça Dinossauro*. A canção “Igreja” – que continha por exemplo os versos: “Eu não gosto do terço/ Eu não gosto do berço/ De Jesus de Belém/ 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” – foi censurada pelas rádios. Ou como indicou o titã Branco Mello na época: “Levei a fita para um DJ de rádio e ele disse que não tocaria esta música porque era cristão”²²⁸.

No Brasil, a censura extra-oficial e a censura oficial se misturavam, sendo a segunda muitas vezes resultado da primeira. Entretanto, a censura com canções roqueiras não era uma questão apenas brasileira. Nos Estados Unidos, terra da liberdade e da democracia, grupos religiosos (re)acenderam as fogueiras. Em dezembro de 1984, grupos de religiosos fanáticos queimaram capas de discos de rock. Motivo: o rock era música do diabo. Segundo Sérgio Augusto, em artigo publicado na *Folha de S. Paulo*, os discos foram quebrados e triturados, para se evitar qualquer problema com poluição. “Quem foi que disse que não existem ecologistas de direita”, ironizava o jornalista²²⁹.

As fogueiras foram apenas o início de uma onda de protestos que desencadeariam por alguns estados americanos. Um grupo de donas-de-casa de Washington, intitulado *Parents Music Resource Center*, iniciou e organizou, em meados de 1985, uma campanha a favor da censura por faixa etária para letras de rock que fossem "violentas ou sexualmente explícitas". Para Pam Howar, “líder” do PMSC, as jovens que ouviam a cantora Madonna estavam “aprendendo na mais tenra idade, como ser uma rainha pornô no cio!”²³⁰.

Em maio de 1990 seria aprovada em sete estados norte-americanos uma legislação que constava que todos os álbuns (discos) deveriam trazer etiquetas alertando os consumidores sobre o conteúdo da gravação, ou seja, se continham palavrões, referências ao sexo; às drogas; ao satanismo. Além da “etiqueta”, três estados do sul do país aprovaram uma lei que responsabilizava os promotores de shows por qualquer palavra cantada ou falada durante uma apresentação. A implantação das etiquetas acabou sendo uma forma branda que as gravadoras acabaram decidindo adotar frente às pressões do Parents Music Resource Center. O PMRC, liderado pela esposa do senador Tipper Gore, e por Susan Baker, mulher do secretário de estado do governo George Bush, James Baker, estava pressionado o congresso americano para que aprovasse uma legislação que tornasse crime, com multas pesadas e até prisão, a venda de determinados discos que não apresentassem selos alertando, bem como seria considerado crime a venda de tais discos a menores de dezoito anos. Mesmo sem as leis propostas pelo PMRC terem sido aprovadas, alguns estados americanos resolveram experimentar-praticar tais sugestões. Um balconista que trabalhava numa loja de discos, na

²²⁸ *Bizz*, agosto de 1986.

²²⁹ *Folha de S. Paulo*, 22/12/1984.

²³⁰ *Bizz*, agosto de 1985.

Flórida foi preso por ter vendido um disco do 2 Live Crew a uma criança de onze anos. Esse não foi um caso isolado, aliás, o próprio FBI enviou uma carta à gravadora do grupo de rap NWA (Niggers With Attitude), fazendo ameaças caso não tomassem providências em relação à música, “Fuck the Police”, que, segundo o FBI, incitava à violência contra os protetores e defensores da lei²³¹.

No Brasil, canções cujas temáticas continham críticas sobre a polícia, militares e contra repressão policial também foram presentes. A canção “Veraneio Vascaína”, do Capital Inicial, é composta por versos como: “Cuidado, pessoal, lá vem vindo a veraneio/ Toda pintada de preto, branco, cinza e vermelho/ Com números do lado, dentro dois ou três tarados/ Assassinos armados, uniformizados”. Os Titãs lançaram a canção “Polícia”, cujos versos criticavam aberta e diretamente a polícia: “Dizem que ela existe pra ajudar/ Dizem que ela existe pra proteger/ E sei que ela pode te parar/ Eu sei que ela pode te prender/ Polícia para quem precisa/ Polícia para quem precisa de Polícia”. Os Paralamas do Sucesso também trazia a canção “Selvagem” que remetia à polícia, como os versos: “A polícia apresenta suas armas/ Escudos transparentes, cassetetes/ Capacetes reluzentes/ E a determinação de manter tudo/ Em seu lugar”.

A canção “Proteção”, da Plebe Rude, oferece versos que criticam a polícia e a censura, bem como remonta um acontecimento do Brasil em meio ao processo de redemocratização política: a votação da Emenda Dante de Oliveira.

Proteção²³²

Será verdade, será que não
nada do que posso falar
e tudo isso prá sua proteção
nada do que posso falar

A PM na rua, a guarda nacional
nosso medo suas armas, a coisa não tá mal
a instituição esta aí para a nossa proteção

Pra a sua proteção
Tanques lá fora, exército de plantão
apontados aqui pro interior
e tudo isso para sua proteção
pro governo poder se impor

A PM na rua, nosso medo de viver
um consolo é que eles vão me proteger
a única pergunta é: me proteger do que?
Sou uma minoria mas pelo menos falo o que quero apesar da repressão

²³¹ *Bizz*, julho de 1990.

²³² SEABRA, Philippe. Proteção. Intérprete: Plebe Rude. In: PLEBE RUDE. **O concreto já rachou**. [S. I.] Emi-Odeon, p1986. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 2.

Tropas de choque, PM's armados
 mantêm o povo no seu lugar
 Mas logo é preso, ideologias marcadas
 se alguém quiser se rebelar

Oposição reprimida, radicais calados
 toda a angustia do povo é silenciada
 Tudo pra manter a boa imagem do Estado!

Sou uma minoria mas pelo menos falo o que quero apesar da repressão

Armas polidas, os canos se esquentam
 esperando a sua função
 exército brabo e o governo lamenta
 que o povo aprendeu a dizer não

Até quando o Brasil vai poder suportar?
 Código penal não deixa o povo rebelar
 Autarquia baseados em armas não dá
 E tudo isso é para a sua segurança

Para a sua segurança

Entre 1983 e o primeiro trimestre de 1984, partidos políticos como PT, PMDB e PDT, juntamente com outras organizações como a Cut e a Conclat, assumiram como prioridade campanhas pelas eleições diretas para a presidência da República. O clima que iniciou entre militantes partidários ganhou vulto, virando quase uma unanimidade nacional. A população depositava suas esperanças e expectativas nas diretas, como que as eleições fossem resolver muito dos males que assolava o país, como o desemprego, o baixo salário e a inflação. Para que os brasileiros pudessem votar depois de vinte e um anos de regime militar, as eleições diretas dependiam de uma alteração constitucional, para tanto, era necessário dois terços dos votos dos congressistas. A emenda ficou conhecida como Emenda Dante de Oliveira, nome do deputado do PMDB que a formulou. No dia da votação, 25 de abril de 1984, em Brasília, em meio a expectativas, a população saiu ansiosa às ruas pelo resultado da votação. Faltaram 22 votos para a emenda ser aprovada na Câmara dos Deputados. Segundo os integrantes da Plebe Rude, Brasília ficou isolada do restante do país, pois o exército e a polícia militar tomaram conta das ruas batendo e prendendo jornalistas. Inspirados nesse acontecimento, a banda que tinha uma música sem letra escreveu “Proteção”²³³.

A música de “Proteção”, como a maioria das canções da banda, apresenta pontos interessantes em relação às referências musicais dos músicos. Fãs confessos da banda Clash, como já ressaltamos no primeiro capítulo, os “plebeus” herdaram dos músicos ingleses o jogo interessante entre dois guitarristas-vocalistas que registram nuances diferentes entrecruzando

²³³ Disponível em: www.pleberude.com.br. Acesso em: 13/08/2007.

com a bateria e contrabaixo marcantes. A canção era uma crítica à falta de liberdade de expressão, a qual ironizava o papel das instituições militares que supostamente deveria ser de proteção e segurança aos cidadãos. A primeira estrofe, cujos versos: “Será verdade, será que não/ Nada do que posso falar/ E tudo isso é pra sua proteção/ Nada do que posso falar”, cantada sem preâmbulos pela voz aguda de Philippe Seabra, marcada por três notas, como a maioria das canções punks, questionava de certa forma sobre a circulação de informação e a censura oficial e/ou auto-censura. Segundo os músicos, no dia da votação da Emenda Dante de Oliveira, os integrantes assistiram ansiosos o “Jornal Nacional”, da TV Globo, para obterem mais informações sobre o que estava acontecendo em Brasília, cidade em que moravam. “Quando o país inteiro ligou a televisão a noite para ver o tão esperado resultado, o Cid Moreira apareceu no Jornal Nacional com uma reportagem sobre o aniversário da ocupação Soviética no Afeganistão, que durou 15 minutos. E só. Estado de sítio, pela primeira vez em anos, foi decretado”²³⁴, registraram os roqueiros posteriormente, porém não sem alguns exageros.

A letra direta, sem metáforas, sem rodeios revela a repressão por parte dos PMs, do exército, dos tanques, da guarda nacional apontadas a qualquer manifestação democrática que viesse ocorrer em Brasília, para que os deputados votassem na emenda constitucional. Ao mesmo tempo a letra apresenta ironias, a começar pelo título “Proteção”. As instituições do Estado como a polícia e o exército que deveriam proteger e dar segurança eram justamente àquelas que batiam e prendiam os cidadãos brasileiros que estavam nas intermediações do Planalto Central. O verso “proteger de que?” corrobora com a ironia sobre a suposta proteção, pois quem iria proteger os cidadãos do próprio Estado repressor.

O verso “Sou uma minoria, mas pelo menos falo o que quero apesar da repressão” cantado pelos vocalistas com timbres díspares, um agudo e outro grave, dava mais ênfase a uma possível e mínima liberdade de expressão. Vale lembrar que os integrantes da banda eram filhos de classe média alta, de professores universitários e tinham de certa forma mais acesso às informações e tinham mais capital cultural que a maioria dos jovens dos anos de 1980, ou seja, uma minoria mesmo. Minoria também porque acompanharam da capital do país a repressão das tropas de choque aos manifestantes e cidadãos que acompanhavam a apuração de votos da Emenda Dante de Oliveira. É interessante que a canção “Proteção”, como já dissemos, foi inspirada nos acontecimentos que cercaram a votação, ou seja, em 1984, e só seria lançada em 1986, no mini-LP *O Concreto já rachou*. Mas o que estamos

²³⁴ Disponível em: www.pleberude.com.br Acesso em: 13/08/2007.

tentando realmente frisar é que “Proteção” não foi censurada tanto para o lançamento do disco quanto a execução nas rádios e TVs. Vale lembrar que o primeiro LP da Blitz teve duas canções censuradas e riscadas manualmente do álbum por conter referências sobre sexo e alguns palavrões. Temos ciência que, em 1986, o país estava na Nova República, e, em 1982, ano de lançamento do disco da Blitz, o Brasil ainda estava sob o regime militar. Entretanto, a canção “Veraneio Vascaína”, lançada em 1986, e que criticava a polícia fora censurada de execução. Ironicamente uma canção cuja letra retratava um acontecimento real do país, onde eram coibidos atos de oposição, a esquerda era reprimida, quem se rebelasse era preso, como remonta a letra, não foi censurada. Inclusive a canção seria uma das mais tocadas do LP, corroborando para a banda ganhar o disco de Ouro.

O vocal grave do vocalista-guitarrista Ameba cria um clima de tensão ao ficar repetido “Para a sua proteção”, “A PM na rua”, nas quatro últimas estrofes que relatam claramente sobre a prisão dos manifestantes e a repressão policial. A última estrofe ainda perguntava até quando o país iria agüentar, suportar um Código Penal que proibia a liberdade de expressão. E ironicamente a canção finaliza de chofre dizendo “tudo isso é para sua segurança”. O Partido Socialista Brasileiro com o slogan “Tortura Nunca Mais” queria utilizar a canção para a campanha política. O que não se concretizaria devido a não autorização pelos integrantes da banda.

Em meados da década de 1980 uma doença assombrava o mundo, a aids. A revista *Veja* de 14 de agosto de 1985 dedicava, por exemplo, treze páginas com as matérias: “A multiplicação do mal: a aids se espalha”, “As indagações da aids”, “Um nó nos costumes” e a “Peste e a culpa”. Até essa data, havia morrido no país 181 pessoas vítimas da síndrome. Com os noticiários televisivos, os jornais e as revistas destacando a doença, criou-se um cenário de medo, pânico e dúvida nos brasileiros, conforme a mídia impressa. Em São Paulo, na época, constatou-se que, em agosto de 1985, em média 40 pessoas semanalmente se submetiam ao teste de HIV no Laboratório Fleury, diferentemente de dois meses antes, quando cerca de 8 pessoas faziam o exame. O medo de contrair a doença começou a mudar a rotina e os costumes das pessoas, principalmente dos jovens. Um pediatra ressaltou à revista que desde os sintomas da aids passaram a ser divulgados massivamente pela televisão, ele passaria a atender mais jovens entre 16 e 22 anos, todos preocupados com a síndrome. Segundo o pediatra, muitos jovens começaram a ter medo de ter relações sexuais devido à ameaça da aids. Uma pesquisa feita pelo DataFolha, e publicada pela *Folha de S. Paulo*, constatou que na cidade de São Paulo o temor da síndrome entre os jovens chegava a 70%. O medo entre a população em geral passara do índice de 50%, em dezembro de 1985, para 67%, em fevereiro

de 1987, dados obtidos nas cidades de Porto Alegre, Curitiba, São Paulo, Rio de Janeiro, Belo Horizonte, Brasília, Recife e Salvador²³⁵.

Em março de 1987, o Ultraje a Rigor lançava o segundo LP da banda intitulado *Sexo!!*. O baixista Maurício explicava para a imprensa sobre a inspiração da faixa título que dava nome ao disco: “A gente estava no Rio, e eu e o Roger olhávamos pela janela do apartamento pensando no que compor. Daí eu perguntei: ‘o que será que essa moçada toda aí na praia quer?’. A resposta de Roger foi imediata: ‘sexo!’”²³⁶.

Sexo!!²³⁷

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

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

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

O LP *Sexo!!* é interessante porque a banda utilizou-se de um tema de certa forma “exótico” para criticar a censura e o moralismo. A música é marcada especialmente pelo contrabaixo e pela bateria eletrônica que mantém o mesmo ritmo o tempo todo na canção. O contrabaixo se destaca na música ao ditar o riff de rock com funk que se manterá ao longo da canção, causando a impressão de que a música fica em segundo plano para justamente destacar a letra. O bom humor, a ironia que a maioria das canções da banda utiliza para criticar, para esculhambar problemas e mazelas nacionais ficam nítidos na canção. A primeira

²³⁵ *Folha de S. Paulo*, 22/02/1987.

²³⁶ *Folha de S. Paulo*, 30/01/1987.

²³⁷ MOREIRA, Roger Rocha; MAURÍCIO. Sexo. Intérprete: Ultraje a Rigor. In: ULTRAJE A RIGOR. **Sexo!!** Rio de Janeiro: WEA, 1987. 1 disco sonoro. Lado B, faixa 1.

estrofe é significativa ao comentar sobre a censura e o moralismo que estava incrustado ao tema, especialmente quando era vinculado na TV. O sujeito da canção, “Eu”, revela a mutilação de algumas cenas de sexo do filme que inclusive já conhecia por ter visto no cinema. A ironia mordaz, moleca, inquietante e crítica da letra não é como inicialmente aparenta, ou seja, o sexo. A letra trata essencialmente sobre a censura e o moralismo que há sobre o tema, pois, como o verso, era “um verdadeiro perigo nas mentes dos boçais”. Interpretação que é corroborada com as próprias palavras do autor da letra. Segundo Roger, a faixa-título não falava de sexo exclusivamente: “É mais sobre moralismo e censura. Tem uma frase que diz: ‘Quem essa besta pensa que é para decidir?’ E... todo mundo esquece que faz... sexo”. O humor que se configura na canção, especialmente nos versos “Corri pro quarto, acendi a luz,/ Olhei no espelho o meu tava lá/ Ainda bem que eu não tô na TV, senão iam ter que cortar/ Ui...” talvez sejam os versos da década de 1980 que melhor retratam a censura extra-oficial; talvez sejam os que mais ilustram sobre o moralismo, especialmente quando se trata de uma tema que era – ainda é? – muito falado e pouco discutido. Segundo os integrantes, o humor era uma forma que acreditavam ser mais fácil atingir as pessoas a se conscientizar, aliás, os músicos citaram o exemplo do humorista Jô Soares que fazia muitas gozações sobre os problemas que a sociedade brasileira enfrentava²³⁸.

O refrão da canção: “Sexo! Como é que eu fico sem sexo”, onde as guitarras também fazem o riff, enfatizando mais os versos, se referem e retomam a discussão sobre a síndrome que estava criando um estado de medo coletivo, especialmente sobre os jovens, isto é a aids. Com o vírus HIV assolando e assombrando as cabeças dos jovens, acabou alterando a rotina e os costumes, muitos ficavam receosos em até mesmo manter relações sexuais, como já ressaltamos. A porcentagem de jovens que procuravam os serviços das prostitutas caiu de 52% para 18% depois da ameaça da aids²³⁹. Portanto, como ficar sem sexo, argumentava o “eu” da canção.

A canção, além de diagnosticar e criticar sobre a censura e a moral, abria espaço também sobre a necessidade de se discutir sobre sexo, sobretudo entre os jovens, como podemos perceber em alguns versos da segunda estrofe. Segundo Roger, com a síndrome, ficava muito mais importante os jovens terem educação sexual, coisa que sua geração não teve. Como diz os versos: “Depois aprende por aí que nem eu aprendi/ Tão distorcido que é uma sorte eu não ser pervertido”. Conforme Maurício, a banda tentava desmistificar a

²³⁸ *Bizz*, abril de 1987; e *Jornal do Brasil*, 05/07/1985.

²³⁹ *Folha de S. Paulo*, 22/02/1987.

“baixaria” que envolvia sempre o tema sexo²⁴⁰. Os versos finais da estrofe narravam a antagônica ironia entre os jornais, que nesse caso pode incluir os telejornais. Cenas de filmes cortados e uma realidade que pouco agradava: corrupção, inflação e “como tinha ladrão”. De acordo com Roger, a censura e a televisão eram muito mais nocivos que os próprios filmes, e indagava: “Você viu o que fizeram com Poltergeist, que passou na Globo? Mutilaram o filme. Pô, tem coisas mais fortes... – O Jornal Nacional é mais pesado que qualquer filme”²⁴¹.

No mesmo ano de lançamento da canção “Sexo!!” que alçava a relevância por defender a importância de se discutir o tema em tempo de aids, além da crítica notória sobre a censura e o moralismo que acerca a discussão, os Titãs lançavam o Lp *Jesus não tem dentes no país dos banguelas*. O título do álbum foi proposto pelo baixista Nando Reis. Inspirado numa conversa com a esposa que ressaltou que a maioria das candidatas ao emprego de doméstica, que o casal necessitava, não tinha dentes, surgindo a pérola: “Este é o país dos banguelas”, Nando Reis emendou “Jesus não tem dentes no país dos banguelas” (MARMO, 2003, p.127). No álbum há uma canção que seria apropriada tanto para manifestações políticas quanto para campanhas sociais: “Comida”. A canção é um hino dos anseios por educação, cultura, lazer, arte.

Comida²⁴²

Bebida é água.
Comida é pasto.
Você tem sede de que?
Você tem fome de que?

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.
A gente não quer só comida,
A gente quer bebida, diversão, balé.
A gente não quer só comida,
A gente quer a vida como a vida quer

Bebida é água.
Comida é pasto.
Você tem sede de que?
Você tem fome de que?

A gente não quer só comer,
A gente quer comer e quer fazer amor.
A gente não quer só comer,
A gente quer prazer pra aliviar a dor.

²⁴⁰ *Jornal do Brasil*, 06/04/1987.

²⁴¹ *Bizz*, abril de 1987.

²⁴² ANTUNES, Arnaldo; BRITTO, Sérgio; FROMER, Marcelo. Comida. Intérprete: Titãs. In: TITÃS. **Jesus não tem dentes no país dos banguelas**. Rio de Janeiro: WEA, p1987. 1 disco sonoro. Lado T, faixa 2.

A gente não quer só dinheiro,
 A gente quer dinheiro e felicidade,
 A gente não quer só dinheiro
 A gente quer inteiro e não pela metade.

A letra não parte do referencial da crítica direta e sem figuras de linguagem, como nas canções do LP *Cabeça Dinossauro*, com versos que criticavam e exploravam o estilo simples e sem formalidades, partindo de críticas cruas, concretas e retas. “Comida” pode ser vista pelo prisma da reivindicação, e não meramente da crítica e ou do protesto puramente. A canção desestigmatiza a folclorização sobre a pobreza; retira das entranhas da fome a necessidade de atividades vitais como cultura, diversão e arte.

“Comida” apresenta uma música com uma batida funk, um ritmo dançante, marcado e destacado por um contrabaixo-sintetizador e uma bateria eletrônica – uma guitarra também auxilia na marcação do tempo forte da canção. Nas primeiras audições a música parece simples e sem elementos notórios, entretanto a canção vai apresentando vários elementos musicais que vão complementando a batida da música, que é marcada especialmente pela bateria e contrabaixo, onde o mesmo ritmo é mantido em quase toda canção. O refrão cantado logo no início, de chofre, figura que há outras sedes e fomes além de bebida e comida. Os versos diretos, marcantes, resumidos e afirmativos “Bebida é água/ Comida é pasto”, com uma levada dançante contrastam com versos que indagam e levam ao ouvinte a refletir quais eram suas necessidades. Os versos “Você tem sede de que/ Você tem fome de que?” podem ser resumidos apenas por alimento e água? Há outras necessidades além das básicas para sobrevivência? Há outras sedes e fomes?

A letra é cantada duas vezes por Arnaldo Antunes, um dos compositores da canção. A linguagem poética não se refere a um “Eu” ou “Nós”, mas utilizava de um linguajar popular “a gente” para designar os desejos-necessidades, às necessidades-desejos de uma sociedade. Ao repetir a letra novamente, novos elementos musicais vão se inserindo sucessivamente à canção, como guitarras, teclados, efeitos de percussão e eletrônicos dando mais ênfase as reivindicações, às necessidades e desejos. As duas estrofes que listam outras fomes e sedes, como lazer, arte, cultura, balé, é um retrato não apenas de uma geração de jovens, mas de toda a população. A canção é um grito, uma lista de reivindicações que desejam “inteiro e não pela metade”. O acesso à cultura, à diversão, à arte como ressaltam os últimos versos: “diversão e arte para qualquer parte/ diversão, balé como a vida quer” marcado apenas pela bateria e com apoio de vocais dando ênfase às “necessidades, vontades”. Aliás, Arnaldo Antunes acrescenta um trocadilho interessante à letra ao cantar: “Desejo, necessidade, vontade/ Necessidade, desejo/ Necessidade, vontade/ necessidade. A ordem das palavras, acreditamos não ser

meramente estética, uma vez que trabalha com conceitos diferentes, pois cultura e arte, por exemplo, eram desejos e vontades tão vitais e necessárias quanto água e comida para um ser humano (sobre)viver.

Os versos “A gente quer inteiro e não pela metade” e “A gente quer comida, diversão e arte” seriam estampados, em fins de 1992, em vários cartazes carregados por jovens em passeatas a favor do impeachment do então presidente Fernando Collor de Mello, acusado de corrupção. “Comida” viria a ser cantada também em outra campanha, mas dessa vez não era para depor um presidente, a luta era contra a fome e pela vida. Os Titãs cederam a canção para a Ação da Campanha Contra a Miséria e pela Vida, organizada pelo sociólogo Herbert José de Souza, o Betinho (MARMO, 2003, p.203). Anos antes a banda entrou com um processo contra Antônio Carlos Magalhães, candidato ao governo da Bahia pelo PFL. A campanha eleitoral do então candidato tinha utilizado indevidamente a canção no horário eleitoral gratuito. Segundo Arnaldo Antunes: “Não fomos consultados por ninguém. Não queremos nos meter nisso, não queremos que nenhum candidato use nossas músicas. Já tomamos as medidas legais para que ele não volte a usar “Comida”, e vamos pedir uma indenização”²⁴³.

Se os Titãs cantavam sobre as necessidades-vontades-desejos vitais como cultura e arte, em 1987, na Nova República, do eleito indireto José Sarney, a Legião Urbana cantava o ácido verso: “Que país é este”, contido na canção homônima. Cazuzza parecia responder à indagação e crítica de Renato Russo. Em 1988, no LP *Ideologia*, a canção “Brasil”, com interpretação de Gal Costa, seria tema da abertura da novela *Vale Tudo*, da Globo. Em meados de outubro de 1988, numa temporada no Canecão, Rio de Janeiro, Cazuzza que comemorava a eleição de Luiza Erundina para a prefeitura de São Paulo, subiu ao palco para apresentar o show “Ideologia”. Na apresentação da canção “Brasil” um fã arremessou no palco um bandeira nacional. O cantor-compositor com um olhar de escárnio aproximou-se da bandeira e cuspiu nela. Estava armada a polêmica. Muitas fãs presentes criticaram a atitude de Cazuzza. O cantor Leo Jaime que presenciava o show saiu em defesa do compositor carioca: “Nós brasileiros não temos uma data cívica que seja uma conquista popular, e todos os símbolos da cidadania nos foram impostos pelo poder estabelecido, esta bandeira não é nossa, ela é o brasão da família que mal humoradamente nos atura e nos trata mal”²⁴⁴. O jornal *O Estado de S. Paulo*, segundo a *Revista Afinal*, censurou Cazuzza, proibindo que seu nome aparecesse nas páginas do jornal: “O jornal *O Estado de S. Paulo*, que, ao alto de sua

²⁴³ *Bizz*, outubro de 1990.

²⁴⁴ *Folha de S. Paulo*, 19/10/1988.

experiência de 100 anos de República, não admite que a dignidade da Nação seja confundida com a mediocridade de seus governantes, riscou o nome do artista de suas páginas, temporariamente” (Apud ARAUJO, 1997, p.248). O *Jornal do Brasil*, de 18 de outubro de 1988, publicou uma matéria com entrevistas de algumas personalidades. A crítica mais veemente sobre Cazuzza partiu do empresário Humberto Saad, que ressaltou que não podia admitir aquela ofensa à bandeira. “Brasil” era um retrato do desencanto com o país, a qual Cazuzza denominava como canção de seu patriotismo.

Brasil²⁴⁵

Não me convidaram
Pra essa festa pobre
Que os homens armaram pra me convencer
A pagar sem ver
Toda essa droga
Que já vem malhada antes de eu nascer

Não me ofereceram
Nem um cigarro
Fiquei na porta estacionando os carros
Não me elegeram
Chefe de nada
O meu cartão de crédito é uma navalha

(Refrão)
Brasil
Mostra tua cara
Quero ver quem paga
Pra gente ficar assim
Brasil
Qual é o teu negócio?
O nome do teu sócio?
Confia em mim

Não me convidaram
Pra essa festa pobre
Que os homens armaram pra me convencer
A pagar sem ver
Toda essa droga
Que já vem malhada antes de eu nascer

Não me sortearam
A garota do *Fantástico*
Não me subornaram
Será que é o meu fim?
Ver TV a cores
Na taba de um índio
Programada pra só dizer "sim, sim"

Brasil
Mostra a tua cara

²⁴⁵ CAZUZA; ROMERO, Nilo; ISRAEL, George. Brasil. Intérprete: Cazuzza. In: CAZUZA. **Ideologia**. Rio de Janeiro: PolyGram, p1988. 1 disco sonoro. Lado A, faixa 6.

Quero ver quem paga
 Pra gente ficar assim
 Brasil
 Qual é o teu negócio?
 O nome do teu sócio?
 Confia em mim

Grande pátria desimportante
 Em nenhum instante
 Eu vou te trair
 (Não vou te trair)

“Brasil” ganharia, em 1989, o II Prêmio Sharp de Música como a melhor música pop/rock e como a canção do ano. A canção é um hino, uma ode que desnuda, descortina, retira do invólucro filamentosos a face corrupta da sociedade brasileira. “Brasil” é essencialmente rock-batuque que retrata em seus 45 versos a corrupção institucionalizada; e muito do paternalismo que há no jeitinho brasileiro de viver e conseguir as coisas. Pode se dizer que é uma desconstrução pincelada em preto e branco da “Aquarela do Brasil”, de Ary Barroso.

A música é um rock samba; uma batucada com estridentes guitarras. Nada mais propício para uma letra como “Brasil”. A bateria, um belo som de contrabaixo que varia em notas graves – tônicas – e oitavas, mais duas guitarras, uma base exercendo o papel de instrumento de percussão – samba – e uma segunda mais rock and roll variando em improvisações dão à música a ginga, a malandragem necessária para exatamente conciliar uma letra que retratará sobre situações antagônicas de corrupções e mazelas sociais. O interessante que o “Eu poético” da letra, que no fundo é uma ironia mordaz e sarcástica, vai retratando cenas de tentativas de subornos, de corrupção do qual não faz parte. Não participa porque não o convidaram para uma festa para estreitar relações sociais que os “homens” – podem ser políticos, empresários, pessoas que usurpavam o país – armaram para convencer a “pagar” ou “apagar” – pois cantado acaba soando dúbio – toda essa “droga”, toda os problemas, todas as falcatruas que já existiam bem antes da existência do “Eu” da canção. Não o subornaram nem mesmo com um cigarro; não o elegeram chefe de coisa alguma – paternalismo, nepotismo. Nos três primeiros versos da estrofe “Não me sortearam a garota do Fantástico/ Não me subornaram/ Será que é o meu fim?” a música deixa sua batida básica – rock-batuque – estreitando mais vínculo com o rock ao dizer claramente “que não o subornaram”, aliás, seria o fim? Os versos “Ver TV a cores/ Na taba de um índio/ Programada pra só dizer sim, sim”, retornando a música para o rock samba, com um sim, sim que pode ser também associado à marca sonora da TV Globo, ou seja, ao “plim, plim”, pode ser associado a aceitar a tudo; a ser conivente; a ser programado via TV, até mesmo numa taba de índio,

para ser cúmplice de toda a corrupção, problemas e enfermidades sociais, de um Brasil que não era mostrado, não era visto ou não se queria ver.

O refrão “Brasil mostra a tua cara/ Quero ver quem paga/ Pra gente ficar assim/ Brasil qual é o teu negócio/ O nome do teu sócio/ Confia em mim”, onde nas últimas passagens da música acaba inserindo mais um elemento denominado brasileiro, o pandeiro, é um grito – inclusive com o canto gritado de Cazuzza – para que se tirassem as máscaras, as maquiagens, a caras teatrais de um país que tinha um presidente civil eleito indiretamente; que crimes de colarinhos brancos acabavam em festa e carnaval; que enfrentava inflação e desemprego; que casos de corrupção e suborno desfilavam pelo país. Os três primeiros versos do refrão além de ser um grito afirmativo, mesmo pelo uso de uma pergunta, acabam indagando ao “Brasil”, ao país que mostrasse quem eram as pessoas que pagavam e que corrompiam. Seguidamente os versos perguntavam quem era o sócio, quem estava por trás dessa onda e epidemia de corrupção institucionalizada, desenfreada, e que ironicamente o “Eu poético” dizia para confiar nele.

A canção que retratava cenas cotidianas e seculares de corrupção e mazelas sociais, é um retrato da ótica de uma geração que praticamente estava na casa dos trinta anos e que não viam e nem sentiam a esperança de mudanças, de novos ares, de progresso, de ordem, de expectativa de um país promissor. Cazuzza registraria, inclusive, sua defesa sobre o acontecimento no Canecão, quando cuspiu na bandeira nacional, bem como registrava sua ótica e seus sentimentos acerca de um país que não mostrava parte de sua face. A carta não foi publicada na época, pois o cantor acatou a opinião de seu pai João Araújo que o aconselhou a não publicar, pois acreditava que esse ato só aumentaria a polêmica. Entretanto, em julho de 1990, após algumas semanas da morte de Cazuzza, João Araújo entregou a carta ao jornal *O Globo*, que a publicaria na sua edição de 16 de julho de 1990:

Está havendo uma polêmica, um escândalo, como diz o JB de terça-feira, 18 de outubro, com o fato de eu ter cuspidado na bandeira brasileira durante a música *Brasil*, no meu show de domingo no Canecão. Eu realmente cuspi na bandeira, e duas vezes. Não me arrependo. Sabia muito bem o que estava fazendo, depois que um ufanista me jogou a bandeira da platéia. O senhor Humberto Saad declarou que eu não entendo o que é a bandeira brasileira, que ela não simboliza o poder mas a nossa história. Tudo bem, eu cuspo nessa história triste e patética. Os jovens americanos queimavam sua bandeira em protesto contra a guerra do Vietnã, queimavam a bandeira de um país onde todos têm as mesmas oportunidades, onde não há impunidades e um presidente é deposto pelo ‘simples’ fato de ter escondido alguma coisa do povo. Será que as pessoas não têm consciência de que o Vietnã é logo ali, na Amazônia, que as crianças índias são bombardeadas e assassinadas com os mesmos olhos puxados? Que a África do Sul é aqui, nesse apartheid disfarçado em democracia, onde mais de cinquenta milhões de pessoas vivem à margem da Ordem e do Progresso, analfabetos e famintos? Eu sei muito bem o que é a bandeira do Brasil, me enrolei nela no Rock’n’Rio junto com a multidão que acreditava que esse

país podia realmente mudar. A bandeira de um país é o símbolo da nacionalidade para um povo. Vamos amá-la e respeita-la no dia em que o que está escrito nela for uma realidade. Por enquanto, estamos esperando (*Apud* ARAUJO, 1997, p.246 e 248).

Principalmente por meio de ironias, sarcasmos e/ou por letras diretas, os roqueiros do denominado rock nacional dos anos 80 apresentaram críticas – até mesmo reivindicações – sobre os últimos passos do regime militar e os primeiros passos – tropeços – mancos do processo de redemocratização política. Canções que partiam do ceticismo na política à falta de expectativa com a esperança de um futuro promissor do país; da negação da idéia de pátria à ausência com ideais utópicos; da crítica a repressão e a censura às reivindicações sobre as necessidades e vontades de cultura e arte; da ironia que desnudava a corrupção ao retrato de um país em preto e branco. Canções que auxiliam para que possamos compreender – o mínimo – de mais um página da história política e musical nacional – que apresenta muitas páginas em branco, bem como muitos acordes ainda precisam ser ouvidos e interpretados.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Considerações finais

Nesta dissertação foram analisadas historicamente algumas relações entre o rock nacional dos anos 80, a mídia (fonográfica, impressa, radiofônica e televisiva) e o quadro político e social existente entre o final do regime militar e os primeiros passos da redemocratização política. Caminho necessário à compreensão e ao entendimento do campo de possibilidades que roqueiros oitentistas encontram ou criaram à produção de suas canções e para que elas pudessem ser incluídas no campo fonográfico nacional. Possibilidades que muitas vezes dependeram, como apresentamos nesta dissertação, do capital cultural, econômico e social próprios aos filhos da classe média urbana, assim como de apresentações musicais pouco estruturadas em casas noturnas do eixo Rio-São Paulo, da participação no Circo Voador e da difusão de canções roqueiras pela alternativa Fluminense FM. Práticas e situações que possibilitariam aos roqueiros chegar ao teste do *single* e, posteriormente, ao lançamento de LPs. Etapa que definitivamente garantia-lhes execução de várias de suas canções nas rádios de quase todo o país e sua presença na telinha da TV, o que os impunha uma série de regras e até concessões espúrias, as quais, algumas vezes, foram denunciadas pelos roqueiros e, até mesmo, burladas. Tudo isto em meio a realização de muitos e grandes shows Brasil afora.

Mesmo sem constituir-se em um movimento articulado, com propostas e idéias definidas de maneira orgânica, e nem visar continuar com a denominada “linha evolutiva da MPB”, o rock dos anos 80 se desenrolaria distante das definições que procuravam, e ainda tentam, aprisioná-lo sob o rótulo da alienação política e da rebeldia sem causa. Quadro que permite conhecer o processo de redemocratização nacional por meio de outras canções e outros acordes distintos aos dos que eram apresentados e consagrados por outras searas do campo musical brasileiro, como a chamada MPB.

Embora o rock nacional dos anos 80 se firmasse como nova perspectiva musical e dependesse da mídia para crescer e aparecer nacionalmente, os seus integrantes não deixariam, entretanto, de expressar opiniões sobre temas e questões políticas e sociais da vida nacional, assim como estenderam a sua crítica à sociedade capitalista em geral, seguindo a trilha aberta anteriormente por algumas bandas de rock e do movimento *punk* estrangeiros. Ao proporcionar críticas políticas e sociais, as quais podiam ser dirigidas tanto ao regime militar quanto à trôpega democracia dos velhos novos passos da Nova República, o rock dos anos 80 contribuía para atenuar a visão estereotipada de que roqueiros eram tão somente rebeldes sem causa ou jovens alienados. Seus integrantes também não deixavam de se manifestar – via

canções e entrevista na mídia – contra a secular e forte exclusão social brasileira, sem, contudo, aderirem a visões otimistas sobre um espaço nacional.

Ao contrário dos músicos da MPB, cujas canções eram, muitas vezes, fruto de ações e representações próprias de um engajamento político, os roqueiros oitentistas buscaram expressar, em suas canções, os anseios e as perspectivas culturais, sociais e políticas de jovens que – nascidos e crescidos durante a ditadura militar – se mostravam saturados com a idéia de pátria, caminhavam distante do engajamento político, tendiam a um fluido niilismo e seguiam atrelados ao internacionalizado universo da cultura pop/rock. As canções roqueiras não deixavam de se constituírem em um recado político de uma geração que – mais imaginada do que conhecida pelos agentes políticos e culturais da época – pretendia ter suas representações ouvidas no processo de redemocratização nacional, o qual era tão incerto quão inseguro, e que todas as vozes a seu favor eram importantes e às vezes pareciam insuficientes, como, tinha sido no caso da Campanha das Diretas Já.

Ainda que rejeitassem o rótulo de “rock protesto” – mais um criado então pela crítica musical da época –, os roqueiros oitentistas não titubearam em direcionar suas metralhadoras de acordes críticos para diversas faces da sociedade brasileira e do capitalismo internacional. Posicionamento que se mostraria mais comum a partir de 1985, quando então o rock nacional passaria a apresentar uma gama de canções com motes políticos e críticas sociais, portanto não mais se restringindo a canções centradas em temáticas sobre amor, festas e diversão, temas preponderantes no repertório roqueiro entre 1982 e 1984.

Grande parte dos roqueiros nasceu nos anos 1960. Portanto, eles cresceram em meio à repressão política e ao silêncio; ao arrefecimento do engajamento político; à tecnização do ensino secundário e superior, e à desvalorização da escola pública; à perda e descrença da força e importância do movimento estudantil; à crise econômica, com inflação galopante e concentração de renda; ao arrastado e incerto processo de redemocratização política; à padronização da cultura e do comportamento devido ao avanço da TV. Dentro de tantos desalentos, o rock figurava para muitos jovens como a forma de comunicação mais direta para se manifestarem, inclusive contra a situação brasileira. Não por acaso as letras do rock oitentista são marcadas pela simplicidade, pela ausência de metáforas e figuras de linguagens, pela ironia e até mesmo pelo escracho. Mas elas retratam e pincelam óticas que nos permitem interpretar como aqueles jovens se viam e se sentiam em relação à vida nacional do período, porém não sem consonância com amplos segmentos da juventude brasileira.

A comparação entre a geração dos anos 80 e à chamada geração de 68 ressoa na canção “Nasci em 62”, da banda Ira!. A descrença com o movimento estudantil e com os

partidos políticos serviram de motes para canções roqueiras, como “Fé Nenhuma”, dos Engenheiros do Hawaii. A desesperança com um futuro promissor e a bonança do país também está contida nas letras roqueiras, como, por exemplo, em “O Adventista”, da banda Camisa de Vênus. O vazio político, a falta de ideologia é a temática de “Ideologia”, de Cazuza.

Os roqueiros oitentistas negavam também a idéia de identidade nacional no singular, bem como a idéia de Nação. As utopias e o sonho com a revolução socialista, dois aspectos presentes e marcantes da geração de 1968, não faziam parte do imaginário dos roqueiros oitentistas. A distopia era a característica marcante nas suas letras, como bem expressa a canção “Lugar Nenhum”, dos Titãs. A crítica à sociedade de consumo e aos enlatados americanos está presente nos versos de “Geração Coca-Cola”, da Legião Urbana. Um diagnóstico da juventude e da situação cultural e política do país pós-64 pode ser visto nos versos da canção “Inútil”, do Ultraje a Rigor, canção que ressonaria largamente entre manifestantes, e até políticos, durante a Campanha das Diretas Já.

Embora muitas canções roqueiras ecoassem acordes descrentes com partidos políticos e com os políticos, muitos roqueiros apoiaram e/ou mesmo participaram das campanhas políticas de Leonel Brizola e de Lula. Com a proximidade da eleição direta para presidente da República, depois de vinte e nove anos sem tal pleito, o tema refletiria nas estrofes de “Quem Quer Votar”, de Lobão. Críticas sobre a polícia e a repressão à sociedade civil, inclusive contra manifestantes que se encontravam nos arredores do Congresso Nacional no dia em que se votaria a Emenda Dante de Oliveira, estão presentes nos versos de “Proteção”, canção da banda Plebe Rude. A existência de censura moral e a importância de se discutir sobre sexo em tempos de Aids são assuntos tratados nos versos da composição “Sexo!!”, do Ultraje a Rigor. Reivindicação por cultura, arte, lazer, educação, além de comida e água, pode ser encontrada na letra de “Comida”, dos Titãs, canção que inclusive foi utilizada na campanha contra a fome promovida pelo sociólogo Betinho. O meio de comunicação soberano no Brasil também é tema para a crítica dos Titãs na canção “Televisão”. E finalmente a canção “Brasil”, de Cazuza, a qual descortinava a face corrupta da política nacional e exigia que o país mostrasse a sua cara, que se visse e que refletisse sobre a sua trajetória e o seu rumo.

Portanto, não faltam canções roqueiras que retratavam e se inseriam na vida nacional durante os últimos anos do regime militar, do processo de redemocratização e a eleição presidencial de 1989. Contudo, as canções do rock nacional dos anos 80 apresentam estruturas e harmonias simples, baseadas, na maioria das vezes, em poucos acordes. Não é uma música virtuosa. Nem tão pouco ela mudou os rumos harmônicos e as escalas musicais da música

popular brasileira. A música do rock dos 80 consolidaria a batida 4/4 – característica própria do rock – à melodia, ao compasso e à métrica das letras em português.

Ademais, pode-se acrescentar, ainda, um outro aspecto político em relação ao rock nacional dos anos 80. Sintonizado com os acontecimentos do rock anglo-saxão, regado com abundância pelas águas do campo midiático e avolumado, principalmente, com o Rock *in* Rio, o rock oitentista provocaria muitas reações em defesa da “autêntica” música brasileira contra a “invasão” do rock. Seus detratores se encontravam em muitas frentes, quer à esquerda, quer à direita, nos partidos e na Igreja. As críticas destes ao rock nacional dos anos 80 se prendiam, sobremaneira, à sua origem estrangeira e à sua suposta nocividade na formação de uma identidade nacional, sem que elas, entretanto, considerassem o fato de as canções roqueiras conterem ou não uma crítica social e política.

Mas o acirrado embate foi travado entre agentes do campo musical (músicos, compositores, letristas, produtores musicais, profissionais da indústria fonográfica e críticos de música) que investiriam seus interesses, escudados em seus distintos poderes simbólicos, para enunciar e anunciar, dizer e predizer, autorizar e legitimar aqueles que poderiam ou deveriam compor a trilha sonora do renascente Brasil democrático. Embate quase sempre registrado pela imprensa.

Nas páginas da imprensa imperavam duas posições sobre o rock nacional. Uma de rejeição total ao gênero, e outra de defesa do rock dos anos 80. Esta última, entretanto, agrupava duas perspectivas distintas de entendimento sobre o gênero: a que via possibilidades do rock se fundir com os elementos da música popular brasileira; e aquela que concebia o rock como gênero universal já abasileirado. Com o Rock *in* Rio, as críticas contra o rock se acirravam. Além de alguns poucos críticos musicais, o rock contaria com o apoio da *Folha de S. Paulo* e da precisa defesa do historiador Nicolau Sevcenko. Ambos esclareciam ao público que o rock se constitui num gênero musical que sempre teve canções ligadas a manifestações políticas da juventude, pois rock e política sempre andaram de mãos dadas. E acrescentavam que muitas canções do rock retratam tanto os conflitos, os problemas e as questões do cotidiano dos jovens quanto refletem temas como racismo, pacifismo, guerra. A respeito da crítica ao rock em razão de sua origem estrangeira, o jornal e o historiador enfatizavam que o rock era um gênero universal, inclusive ambos colocariam a questão no traço histórico, pois salientavam que crítica semelhante ao rock já havia sido feita contra os modernistas de 1922, a Bossa Nova e a Tropicália; e, ainda, gêneros musicais considerados caracteristicamente como nacionais – samba, frevo e baião – haviam experimentado influências de gêneros internacionais.

Cada vez mais presentes nos meios de comunicação e atentos aos acontecimentos nacionais, os roqueiros conseguiam que suas mensagens e críticas sociais e políticas, expressadas em seu repertório musical e em suas entrevistas à imprensa, ecoassem na acústica do enorme cenário nacional e que fossem incorporadas e absorvidas pela “geração Coca-Cola”, isto é, a fração mais jovem da população brasileira e que, assim batizada em canção de Renato Russo, seguia capturada pelo mundo do consumo internacionalizado e engrossaria o contingente eleitoral do pleito presidencial de 1989.

Dessa forma, a MPB não seria a única voz crítica do campo musical brasileiro na fase final do regime militar e início da Nova República, pois o rock nacional não se limitaria ao deboche e ao sucesso conquistado com base em “batatas fritas” e “louras geladas”. Acordes roqueiros e letras politizadas se fundiriam em várias canções produzidas por compositores e letristas vinculados às bandas de rock. Era o rock dos anos 80 mostrando a cara política de parte da juventude brasileira e a reafirmando no cenário nacional por meio de acordes roqueiros, posição que não deixava de preocupar a todos aqueles que não estavam acostumados, e nem preparados, com a forma direta e simples dos jovens expressarem seus pensamentos e desejos.

FONTES E REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Fontes

O Estado de S. Paulo, período 06/1982 – 12/1989.

Folha de S. Paulo, período 06/1982 – 12/1989.

Jornal do Brasil, período 06/1982 – 12/1989.

Bizz, 08/1985 – 12/1992.

Veja, 01/1979 – 12/1990.

SEVCENKO, Nicolau. Manifesto do rock brasileiro. In: *Revista Viva o Rock*. São Paulo: Abril, n.1, jan.1985.

Sites consultados

www2.uol.com/engenheirosdohawaii

www.folha.uol.com.br

www.paralamasdosucesso.com

www.pleberude.com.br

www.teledramaturgia.com.br

Discografia**Barão Vermelho**

Barão vermelho. Som Livre, 1982.

Barão vermelho 2. Som Livre, 1983.

Maior abandonado. Som Livre, 1984.

Declare guerra. Som Livre, 1986.

Rock 'n' geral. WEA, 1987.

Carnaval. WEA, 1988.

Ao Vivo. WEA, 1989.

Biquíni Cavado

Cidades em torrentes. PolyGram, 1986.

A era da incerteza. PolyGram, 1987.

Zé. PolyGram, 1989.

Blitz

As aventuras da Blitz. Emi-Odeon, 1982.

Radioatividade. Emi-Odeon, 1983.

Blitz 3. Emi-Odeon, 1984.

Camisa de Vênus

Camisa de Vênus. Som Livre, 1983.

Batalhões de estranhos. RGE, 1985.

Viva. RGE, 1986.

Correndo o risco. WEA, 1986.

Duplo sentido. WEA, 1987.

Capital Inicial

Capital Inicial. PolyGram, 1986.

Independência. Polygram, 1987.

Você não precisa entender. PolyGram, 1988.

Todos os lados. PolyGram, 1989.

Cazuza

Exagerado. Som Livre, 1985.

Só se for a dois. PolyGram, 1987.

Ideologia. PolyGram, 1988.

O tempo não pára. PolyGram, 1988.

Burguesia. PolyGram, 1989.

Engenheiros do Hawaii

Longe demais das capitais. BMG, 1986.

A revolta dos dândis. BMG, 1987.

Ouçã o que eu digo: não ouça ninguém. BMG, 1988.

Alívio Imediato. BMG, 1989.

Ira!

Mudança de comportamento. WEA, 1985.

Vivendo e não aprendendo. WEA, 1986.

Psicoacústica. WEA, 1988.

Kid Abelha

Seu espião. WEA, 1984.

Educação sentimental. WEA, 1985.

Ao vivo. WEA, 1986.

Tomate. WEA, 1987.

Kid. WEA, 1989.

Legião Urbana

Legião Urbana. Emi-Odeon, 1985.

Dois. Emi-Odeon, 1986.

Que país é este 1978/1987. Emi-Odeon, 1987.

As quatro as estações. Emi-Odeon, 1989.

Lobão

Cena de cinema. BMG, 1982.

Ronaldo foi pra guerra. BMG, 1984.

O rock errou. BMG, 1986.

Vida bandida. BMG, 1987.

Cuidado! BMG, 1988.

Sob o sol de Parador. BMG, 1989.

Lulu Santos

Tempos moderno. WEA, 1982.

O ritmo do momento. WEA, 1983.

Tudo azul. WEA, 1984.

Normal. WEA, 1985.

Lulu. BMG, 1986.

Toda forma de amor. BMG, 1988.

Amor à arte (ao vivo). BMG, 1988.

Popsambalção e outras levadas. BMG, 1989.

Nenhum de Nós

Nenhum de nós. BMG, 1987.

Cardume. BMG, 1989.

Os Paralamas do Sucesso

Cinema mudo. Emi-Odeon, 1983.

O passo do Lui. Emi-Odeon, 1984.

Selvagem? Emi-Odeon, 1986.

D. Emi-Odeon, 1987.

Bora-Bora. Emi-Odeon, 1988.

Big bang. Emi-Odeon, 1989.

Plebe Rude

O concreto já rachou. Emi-Odeon, 1986.

Nunca fomos tão brasileiros. Emi-Odeon, 1987.

Plebe rude. Emi-Odeon, 1988.

Ritchie

Vôo de coração. CBS, 1983.

...E a vida continua... CBS, 1984.

Circular. CBS, 1985.

Loucura e mágica. PolyGram, 1987.

Pra ficar contigo. PolyGram, 1988.

RPM

Revoluções por minuto. CBS, 1985.

Rádio pirata ao vivo. CBS, 1986.

RPM. CBS, 1988.

Titãs

Titãs. WEA, 1984.

Televisão. WEA, 1985.

Cabeça de dinossauro. WEA, 1986.

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

Go back. WEA, 1988.

Õ blésq blom. WEA, 1989.

Ultraje a Rigor

Nós vamos invadir sua praia. WEA, 1985.

Sexo!! WEA, 1987.

Crescendo. WEA, 1989.

Referências bibliográficas

ABRAMO, Helena Wendel. *Cenas juvenis: punks e darks no espetáculo urbano.* São Paulo: Página Aberta, 1994.

AGUIAR, Joaquim Alves de. Panorama da música popular brasileira: da Bossa Nova ao *rock* dos anos 80 In: SOSNOWSKI, S; SHWARTZ, J. (Orgs.). *Brasil: O trânsito da memória.* São Paulo: Edusp, 1994.

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos de 1980.* São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002.

ALVES, Luciano Carneiro. *Flores no deserto: a Legião Urbana em seu próprio tempo.* Dissertação de Mestrado em História apresentada na Universidade Federal de Uberlândia, Uberlândia, 2002, 150 p.

ALVES JUNIOR, Carlos; MAIA, Roberto. *Rock Brasil, o livro: um giro pelos últimos 20 anos do rock verde e amarelo.* São Paulo: Esfera, 2003.

ALZER, Luiz André; ALZER, Luiz A. B. F.; CLAUDINO, Mariana Costa. *Almanaque anos*

80. Rio de Janeiro: Ediouro, 2004.

AMARAL, Kleide Ferreira do. *Pesquisa em música e educação*. São Paulo: Loyola, 1991.

ARAUJO, Lucinha. *Cazuza: só as mães são felizes*. [depoimento a Regina Echeverria]. 9. ed. São Paulo: Globo, 1997.

BAHIANA, Ana Maria. *Nada será como antes: MPB anos 70 – 30 anos depois*. Rio de Janeiro: Senac Rio, 2006.

BARBOSA, Fernando A. M. *O sucesso continua: chamando as falas*. Rio de Janeiro: Shogun, 1985.

BOURDIEU, Pierre. *As regras da arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *O poder simbólico*. Lisboa: Difel, 1989.

_____. *Questões de sociologia*. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

_____. *Sobre a televisão*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1997.

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

BUSETTO, Áureo. “A Sociologia de Pierre Bourdieu e sua análise sobre a escola”. In: CARVALHO, Alonso Bezerra; SILVA, Wilton Carlos Lima da (orgs). *Sociologia e educação*. Avercamp, 2006.

CARVALHO, J. M. “O Brasil, de Noel a Gabriel”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Helena; EINSENBURG, José (orgs). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. v.3: A cidade não mora mais em mim. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

CHACON, Paulo. *O que é rock*. 5. ed. São Paulo: Brasiliense, 1995. (Coleção Primeiros Passos).

CHARTIER, Roger. *A história cultural: entre práticas e representações*. Lisboa: Difel, 1990.

CORRÊA, Tupã Gomes. *Rock, nos passos da moda: mídia, consumo X mercado*. Campinas: Papyrus, 1989.

DAPIEVE, Arthur. *Brock: o rock brasileiro dos anos 80*. 3. ed. Rio de Janeiro: 34, 2000.

_____. *Guia de rock em CD: uma discoteca básica*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2004.

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

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

ESTRELLA, Maria. *Rádio Fluminense FM: a porta de entrada do rock brasileiro nos anos 80*. Rio de Janeiro: Outras Letras, 2006.

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

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and roll: uma história social*. 2. ed. Trad. A. Costa. Rio de Janeiro: Record, 2003.

FRÓES, Marcelo; PETRILLO, Marcos. *Entrevistas: Internacional Magazine [Compilação]*. Rio de Janeiro: Gryphus, 1997.

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

JARDIM, Eduardo. “Que país é este”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Helena; EINSENBURG, José (orgs). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. v.1: Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

HOBSBAWM, Erick. *Era dos extremos: o breve século XX, 1914-1991*. Trad. Marcos Santarrita. 2. ed. 38. reimpressão. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

MARCHETTI, Paulo. *O diário da turma 1976-1986: a história do rock de Brasília*. São Paulo: Conrad, 2001.

MARMO, Hérica; ALZER, Luiz André. *A vida até parece uma festa: toda a história dos Titãs*. 3. ed. Rio de Janeiro: Record, 2003.

MENDONÇA, Sonia Regina de; FONTES, Virginia Maria. *História do Brasil recente: 1964 - 1992*. 5.ed. São Paulo: Ática, 2006.

MICELI, Sérgio. O papel político dos meios de comunicação de massa. In: SOSNOWSKI, Saul; SCHWARTZ, Jorge (Orgs.). *Brasil: O trânsito da memória*. São Paulo: Edusp, 1994.

MIRA, Maria Celeste. *O leitor e a banca de revistas: a segmentação da cultura do século XX*. São Paulo: Olho d' Água/Fapesp, 2001.

MIRANDA, W. M. “Brutalidade jardim: tons da nação na música brasileira”. In: CAVALCANTE, Berenice; STARLING, Helena; EINSENBURG, José (orgs). *Decantando a República: inventário histórico e político da canção popular moderna brasileira*. v.1: Outras conversas sobre os jeitos da canção. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2004.

MORAES, J. G. Vinci de. História e Música: canção popular e conhecimento histórico. In: **Revista Brasileira de História**. São Paulo, Anpuh/Humanistas, v. 20, n. 39, 2000.

MUGGIATI, Roberto. *Rock, o grito e o mito: a música pop como forma de comunicação e contracultura*. Petrópolis, Vozes, 1981.

NAPOLITANO, Marcos. *História & música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

_____. “*Seguindo a canção*”: engajamento político e indústria cultural na MPB (1959-1969). São Paulo: AnnaBlume, 2001.

RÉMOND, René (org.). *Por uma história política*. Rio de Janeiro: UFRJ, 1996.

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

RIDENTI, Marcelo. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. Cultura e política: os anos 1960-1970 e sua herança. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de A. N. (orgs.) *O Brasil Republicano: o tempo da ditadura e os movimentos sociais no fim do século XX*. v.3. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

RODRIGUES, Marly. *A década de 80 Brasil: quando a multidão voltou às praças*. 3. ed. São Paulo: Ática, 1999. (Série Princípios).

SANTA FÉ Jr., Clóvis. *O rock “politicado” brasileiro dos anos 80*. Dissertação de Mestrado em Sociologia apresentada na Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2000, 271 p.

SEVERINO, Jairo; MELLO, Zuza Homem de. *A canção no tempo: 85 anos de músicas brasileiras*, v.2: 1958-1985. São Paulo: 34, 1998.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de música pop*. Trad. Carlos Szlak. São Paulo: Hedra, 1999.

SILVA, Francisco Carlos Teixeira da. Crise da ditadura militar e o processo de abertura política no Brasil, 1974-1985. In: FERREIRA, Jorge; DELGADO, Lucilia de A.N. (orgs.) *O Brasil republicano. O tempo da ditadura: regime militar e movimentos sociais em fins do século XX*. v.4. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2003.

SORJ, Bernardo. *A nova sociedade brasileira*. 2. ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

SQUEFF, Enio; WISNIK, J. M. *Música*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

STEFANI, Gino. *Para entender a música*. Rio de Janeiro: Globo, 1987.

TINHORÃO, J.R. *História social da música popular brasileira*. São Paulo: 34, 1998.

VIANNA, Hermano. *O mistério do samba*. 4.ed. Rio de Janeiro: Jorge Zahar: UFRJ, 2002.