

TIAGO BARROS DE OLIVEIRA ROSA

A ELITE DO ROCK: poder simbólico e distinção no
mainstream do rock brasileiro dos anos 1980



TIAGO BARROS DE OLIVEIRA ROSA

A ELITE DO ROCK: poder simbólico e distinção no
mainstream do rock brasileiro dos anos 1980

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de pós-graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de mestre em Ciências Sociais.

Linha de pesquisa: Estado, Sociedade e Políticas Públicas.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Maria Jardim

Bolsa: CAPES-DS

ARARAQUARA – S.P.
2021

R788e Rosa, Tiago Barros de Oliveira
A Elite do Rock : poder simbólico e distinção no
mainstream do rock brasileiro dos anos 1980 / Tiago
Barros de Oliveira Rosa. -- Araraquara, 2021
124 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista
(Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Profa. Dra. Maria Jardim

1. Sociologia da Cultura. 2. Música. 3. Rock Brasileiro.
4. Marcadores Simbólicos. 5. Habitus. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

TIAGO BARROS DE OLIVEIRA ROSA

A ELITE DO ROCK: poder simbólico e distinção no *mainstream* do rock brasileiro dos anos 1980

Dissertação de Mestrado apresentada ao Programa de pós-graduação em Ciências Sociais da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de mestre em Ciências Sociais.

Linha de pesquisa: Estado, Sociedade e Políticas Públicas.

Orientador: Prof.^a Dr.^a Maria Jardim

Bolsa: CAPES-DS

Data da defesa: 28/05/2021

MEMBROS COMPONENTES DA BANCA EXAMINADORA:

Presidente e Orientador: Prof.^a Dr.^a Maria Chaves Jardim
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP/Araraquara

Membro Titular: Prof.^a Dr.^a Renata Medeiros Paoliello
Universidade Estadual Paulista “Júlio de Mesquita Filho” – UNESP/Araraquara

Membro Titular: Prof.^o Dr.^o Dmitri Cerboncini Fernandes
Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF

Local: Universidade Estadual Paulista
Faculdade de Ciências e Letras
UNESP – Campus de Araraquara

Para Izabel (*in memoriam*) e Iracema (*in memoriam*)

AGRADECIMENTOS

Ao meu pai e à minha mãe, que iniciaram e, também, me iniciaram – sem intenção expressa – nos caminhos das ciências sociais. E sem os quais seria impossível alcançar e concluir mais essa importante etapa acadêmica e pessoal.

À toda minha família, especialmente minha irmã, Marina, tias e primas, pelo apoio ao longo desta estimulante e desgastante jornada.

À minha orientadora, professora Maria Chaves Jardim, a Malu, por, além da participação e contribuição fundamental na consecução desta pesquisa, pelos anos de ensinamentos, orientações e amizade – com votos de que venham muitos anos mais.

Aos professores doutores Dmitri Cerboncini e Renata Paoliello, membros desta banca examinadora, pela aceitação do convite, pela leitura atenta, sugestões valiosas, críticas construtivas e paciência.

Aos amigos do grupo de pesquisas e estudos NESPOM pelo aprendizado em conjunto, pelos ricos debates e sugestões ao longo desta pesquisa, além da companhia nesta jornada acadêmica.

Aos amigos que fiz em Araraquara, especialmente, meus camaradas de sala de aula: Giovani, Eduardo, Diego, Bruna, Raiane, Iara e Quincas. E também ao pessoal da república Clube da Esquina, pelos ótimos momentos compartilhados nesta incrível cidade.

Aos grandes amigos e companheiros de viagens (turísticas, filosóficas, etc.) Adriano e Leandro.

O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES) - [Código de Financiamento 001](#). Assim, agradeço a esta fundamental instituição.

RESUMO

Trata-se de um estudo sobre o rock brasileiro dos anos 1980, o Rock Brasil, geração musical que emergiu, alcançou sucesso comercial e reconhecimento, por meio das instâncias de consagração da música popular brasileira, ao mesmo tempo em que, na esfera política e social, ocorria o processo de redemocratização do país. A partir dos pressupostos teórico-metodológicos de Pierre Bourdieu, realizamos um estudo da biografia coletiva (prosopografia) dos roqueiros brasileiros do referido período, buscando identificar o perfil social coletivo dos expoentes desta vertente musical e possíveis explicações de como estes agentes foram capturados pela indústria fonográfica, além de fazer a análise de algumas músicas e declarações dos mesmos. A pesquisa prosopográfica demonstrou que o *mainstream* da geração de roqueiros brasileiros dos anos 1980 foi formada por indivíduos jovens, brancos, do sexo masculino, detentores de alto grau de capitais econômico, social e cultural (com circulação pelo exterior e socialização com o rock internacional). Esse perfil, que possuía alguma orquestração com o perfil do novo público consumidor, dialogava com a necessidade de renovação da indústria fonográfica. Em contraposição, vemos nos agentes do considerado rock *underground* do mesmo período, a predominância de jovens egressos de bairros periféricos da cidade de São Paulo, trabalhadores assalariados e com baixa escolaridade. Assim, a pesquisa aponta coexistir – no interior do agrupamento *mainstream* e no interior do *underground* – algo que chamamos de uma homologia no habitus de classe, objetivada, aqui, por meio das trajetórias analisadas. Por fim, destacamos que a partir do sucesso comercial, da projeção pública alcançada e do capital simbólico adquirido, alguns desses artistas foram alçados à condição de “porta-vozes” da juventude, contribuindo, em alguma medida, na construção e, principalmente, reprodução de visões sobre o Brasil, os brasileiros e a política nacional.

Palavras – chave: Sociologia da Cultura. Música. Rock Brasileiro. Marcadores Simbólicos. Habitus.

ABSTRACT

It is a study on Brazilian rock of the 1980s, a musical generation that emerged, achieved commercial success and recognition, through the instances of consecration of Brazilian popular music, at the same time that, in the political and social sphere, the redemocratization process in the country. Based on Pierre Bourdieu's theoretical and methodological assumptions, we conducted a study of the collective biography (prosopography) of Brazilian rockers of the period, seeking to identify the collective social profile of the exponents of this musical aspect, in addition to possible explanations of how these agents were captured by phonographic industry. Prosopographic research demonstrated that the mainstream of the generation of Brazilian rockers of the 1980s was formed by young, white, male individuals, holders of a high degree of economic, social and cultural capital (with circulation abroad and socialization with international rock) . This profile, which had some orchestration with the profile of the new consumer audience, spoke to the need for renewal of the music industry. In contrast, we see in the agents of what is considered underground rock from the same period, the predominance of young people from the outskirts of the city of São Paulo, salaried workers and with low education. Thus, the research aims to coexist - inside the mainstream group and inside the underground - something that we call a homology in the class habitus, aimed here, through the analyzed trajectories. Finally, we highlight that based on the commercial success, the public projection achieved and the symbolic capital acquired, some of these artists were raised to the condition of “spokespersons” for youth, contributing, to some extent, in the construction and reproduction of views Brazil, Brazilians and national politics.

Keywords: Sociology of Culture. Song. Brazilian rock. Symbolic Markers. Habitus.

LISTA DE QUADROS

Quadro 1. Perfil Social dos Expoentes do Rock Brasil.....	78
Quadro 2. Perfil Social dos Expoentes do Rock Brasil - Escolaridade.....	79

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	11
CAPÍTULO I	20
1.1 Rock: entre o mercado e a contracultura	20
1.2 A eclosão do <i>rock and roll</i> no cenário cultural dos Estados Unidos da América	21
1.3 Rock internacional: dos pioneiros ao <i>punk rock</i>	23
1.4 Punk Rock: <i>do it yourself</i>	27
CAPÍTULO II.....	31
2.1 Gênese do Rock no Brasil	31
2.2 Rock Brasil: contextualização de seu surgimento, ápice do sucesso comercial e consagração de seus expoentes	36
2.3 O Rock – <i>underground</i> – brasileiro dos anos 1980: contexto de seu surgimento e perfil social de seus expoentes	66
CAPÍTULO III	77
3.1 O <i>mainstream</i> do Rock Brasil e o perfil social de seus expoentes	77
3.2 A construção social do talento e do sucesso: uma leitura do Rock Brasil a partir da teoria relacional de Pierre Bourdieu	87
3.3 Homologia entre discursos e agentes: enraizando as letras de músicas aos músicos.....	101
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	119
REFERÊNCIAS	121

INTRODUÇÃO

Em Brasília, durante a cerimônia e discurso de sua posse, como presidente do Supremo Tribunal Federal, em setembro de 2018, o ministro Dias Toffoli declarou, “não estamos em crise, estamos em transformação. ‘O futuro não é mais como era antigamente’, cantava Renato Russo [...]”; referenciando, assim, o compositor e sua banda, a Legião Urbana. Dois anos antes, a ministra Carmen Lúcia, também durante discurso de posse como presidenta daquela instituição, afirmou: “[...] como na fala do poeta da música popular brasileira, ninguém quer só comida, a gente quer comida. A gente quer comida, mas também diversão e arte”; citando, dessa forma, um trecho da música “Comida”, do grupo paulistano Titãs.

Em uma das últimas edições do Rock in Rio, em agosto de 2017, durante a apresentação da banda brasileira Capital Inicial, ganharam destaque, nos meios de comunicação nacionais, as declarações de Dinho Ouro-Preto, vocalista do grupo, que dedicou a música “Que país é este” (composição de Renato Russo) aos “políticos de esquerda, centro e direita, de Aécio a Dilma, Eduardo Cunha, Sergio Cabral. Uma longa lista de políticos que sequestraram a democracia”¹. Assim, grande parte do público, formado por mais de 100 mil pessoas, em resposta à pergunta-refrão “que país é este?”, entoada pelo grupo musical, respondia – como se tornou praxe em todos os seus shows – “é a porra do Brasil”². Um ano antes, Dinho Ouro-Preto interrompeu uma apresentação que faziam no Paraná para anunciar e exaltar a presença do então juiz Sérgio Moro, que foi, em seguida, ovacionado pelo público presente.

Roger Moreira, compositor, vocalista e guitarrista da banda Ultraje a Rigor, que desde 2011 participa do programa de auditório do apresentador Danilo Gentili no SBT, se notabilizou ultimamente por declarações polêmicas e, muitas vezes, tomadas como preconceituosas³. Roger está, declaradamente, no espectro político da direita e foi um contumaz apoiador da eleição do atual presidente Jair Bolsonaro, inclusive, visitando-o no hospital após o incidente do atentado

¹ Rock in Rio: Capital Inicial faz show político e prega: "Fora Temer, fora todos" - Cultura – Estadão. Acesso: 17/12/2017 em <http://cultura.estadao.com.br/noticias/musica,rock-in-rio-capital-inicial-faz-show-politico-e-prega-fora-temer-fora-todos,70002014500>; ‘Fora Temer e uma longa lista’, diz Dinho Ouro Preto no Rock in Rio | Poder360. Disponível em: <<https://www.poder360.com.br/brasil/fora-temer-e-uma-longa-lista-diz-dinho-ouro-preto-no-rock-in-rio/>>. Acesso: 17 dez. 2017. / Dinho Ouro Preto faz duro discurso contra políticos antes da música "Que País é Esse" - Rock in Rio 2017 no G1. Disponível em: <<http://g1.globo.com/musica/rock-in-rio/2017/videos/t/rock-in-rio/v/dinho-ouro-preto-faz-duro-discurso-contra-politicos-antes-da-musica-que-pais-e-esse/6170853/>>. Acesso: 17 dez. 2017.

² O vídeo com o discurso de Dinho e os gritos do público podem ser vistos em: <https://youtu.be/zsmqq6gWy74>.

³ Congresso em Foco » Roger ataca Marcelo Rubens Paiva e diz que ditadura perseguiu quem fazia “merda”. Disponível em: <<http://m.congressoemfoco.uol.com.br/noticias/roger-ataca-marcelo-rubens-paiva-e-diz-que-ditadura-perseguiu-quem-fazia-merda/>>. Acesso: 20 dez. 2017. / Roger, do Ultraje A Rigor, diz que Nordeste tem "alto número de ignorantes" - Revista Cifras. Disponível em: <http://revista.cifras.com.br/noticia/roger-do-ultraje-a-rigor-diz-que-nordeste-tem-alto-numero-de-ignorantes_11810>. Acesso: 20 dez. 2017.

à faca, o que rendeu fotos e diversas reportagens nos variados meios de comunicação às vésperas daquele pleito⁴.

Mais recentemente, em maio de 2020, a Sociedade Viva Cazuza, por meio de sua fundadora e representante Lucinha Araújo, mãe do referido artista, ingressou com uma ação na justiça visando proibir a utilização da música “Brasil” – uma composição de Cazuza e George Israel de 1988 – em manifestações de grupos de extrema-direita. A canção, cujos conhecidos versos “Brasil, mostra tua cara, quero ver quem paga pra gente ficar assim”, estava sendo utilizada durante “protestos” que reivindicavam o fechamento do congresso nacional, do STF e uma intervenção militar⁵.

Vemos, dessa forma, que os artistas citados acima, egressos da geração do rock nacional surgida em princípios dos anos 1980 – gênero musical dominante em termos comerciais na referida década e, ao mesmo tempo, tido como politizado pela crítica cultural especializada e por parte expressiva da bibliografia –, ainda atuam e condicionam, em alguma medida, o debate político nacional, seja quando são citados por personalidades ou autoridades, pelo teor das letras de suas conhecidas músicas ou por suas declarações, repercutidas nos principais veículos de comunicação do país.

Nesse sentido, a presente dissertação trata-se de um estudo sobre o chamado rock brasileiro dos anos 1980 ou “Rock Brasil”⁶, geração musical que emergiu, alcançou grande sucesso comercial e reconhecimento, por meio das instâncias de consagração da música popular brasileira, ao mesmo tempo em que, na esfera política e social, ocorria o processo de transição democrática no país⁷. Em termos de influências musicais, o rock brasileiro dos anos 1980 é tributário, principalmente, de bandas estadunidenses e inglesas de punk rock e também da chamada *new wave*, surgida na esteira do movimento punk a partir de finais da década de 1970 (ALEXANDRE, 2013; DAPIEVE, 2015; PAIVA, 2016).

Mais especificamente, no presente trabalho, empreendemos um estudo da biografia coletiva (prosopografia) dos expoentes do Rock Brasil, ou seja, analisamos o perfil social dos principais integrantes – fundadores, compositores, “líderes” – das mais destacadas bandas desse

⁴Matéria disponível em: <<https://www.sbt.com.br/jornalismo/sbt-noticias/noticia/114175-ainda-internado-bolsonaro-recebe-visita-do-musico-roger-moreira>>. Acesso: 21 abr. 2021.

⁵Matéria disponível em: <<https://blogs.oglobo.globo.com/ancelmo/post/fundacao-viva-cazuza-proibe-uso-de-cancoes-do-musico-em-manifestacoes-antidemocraticas.html>>. Acesso: 21 abr. 2021.

⁶ O rock brasileiro dos anos 1980 recebe inúmeras denominações por parte da bibliografia. O jornalista Arthur Dapieve em seu livro, marco da literatura sobre o tema, cria a designação BRock. Neste trabalho, utilizaremos também o termo Rock Brasil para nos referir às bandas de rock nacional originárias da década de 1980.

⁷ A discussão em torno do que se convencionou chamar de redemocratização é bastante ampla e sua caracterização, atualmente, passa por reavaliações por parte da historiografia. Daniel Aarão Reis Filho (2014), por exemplo, denomina de “transição democrática” o período compreendido entre o ano de 1979, com a Lei de Anistia, e o de 1988, com a promulgação da constituição.

período, com o intento de refletir sobre a constituição dessa geração do rock nacional a partir dos capitais por eles possuídos – que dialogaram em alguma medida com as necessidades da indústria fonográfica e o perfil de um novo público consumidor – e do seu *habitus de classe* (BOURDIEU, 2006), sendo este, em nossa hipótese, homólogo nos principais agentes aqui estudados.

Para captar a trajetória e o perfil social dos roqueiros, por meio do estudo prosopográfico, apoiamos-nos na tradição sociológica de Pierre Bourdieu – na qual a compreensão da classe social de origem, dos capitais e marcadores simbólicos herdados e adquiridos pelos agentes sociais é fundamental. Assim, a perspectiva adotada nos auxiliou a compreender o acesso destes jovens às principais empresas do mercado fonográfico nacional; acesso este, certamente, facilitado pela socialização prévia com a cultura legítima/dominante (literatura, cinema, música etc.), com o rock internacional, além dos, como veremos, consideráveis capital social e econômico herdados de suas famílias.

Por ser uma manifestação cultural e artística, em termos históricos, relativamente recente, tendo surgido e se consolidado ao longo dos anos 1980, o Rock Brasil tornou-se objeto de estudo acadêmico e de publicações jornalísticas mais aprofundadas somente na segunda metade da década de 1990, e parece não ter aglutinado, ainda, um número expressivo de trabalhos que versem sobre o tema.

Não obstante a questão cronológica, Magi (2011, p.13) aponta o desprestígio do tema “rock brasileiro” (não somente o dos anos 1980) – sobretudo quando colocado frente a outros gêneros musicais dotados de maior “status” ou legitimidade, como a Bossa Nova, o samba dos anos 1930-40 e a MPB dos anos 1960 – como o responsável por uma “produção bibliográfica ínfima”.

Em termos introdutórios, é relevante pontuar que aquilo que se chama de rock brasileiro dos anos 1980 não possui fronteiras definidas – assim como outros gêneros musicais ou manifestações culturais – sendo possível apontar a heterogeneidade na produção artística das bandas e artistas solo no interior dessa geração, mesmo quando tomamos um pequeno agrupamento – o considerado *mainstream* – como objeto de estudo.

Com algumas exceções, em determinadas localidades e no início de suas carreiras, as bandas aqui estudadas não buscaram se articular e constituir-se em um “movimento político-cultural” – como a Tropicália ou a Vanguarda Paulistana, por exemplo –, “conservando-se totalmente pulverizados e individualizados” (GROPPO, 1996, p.276).

Contudo, a maioria dos trabalhos sobre o Rock Brasil (tanto acadêmicos, como jornalísticos) irão caracterizá-lo a partir de uma faceta política e de crítica social presente em

sua produção artística. Inclusive, a ideia de que “o rock [dos anos 1980] também foi resistência ao regime militar tornou-se consenso na bibliografia” (ALONSO, 2015, p. 11).

Nesse sentido, o jornalista Arthur Dapieve, em seu livro *BRock: o rock brasileiro dos anos 80*, um marco da bibliografia sobre o tema, cuja primeira edição foi publicada em 1995, propõe a “tese de que o rock só conquistou cidadania brasileira nos anos 1980, superando décadas de desconfiança ideológica graças à sua participação no movimento de redemocratização” (DAPIEVE, 2015, p.7).

Em *O rock "politizado" brasileiro dos anos 80*, Clóvis Santa Fé Júnior (2001, p. 111) defende que “essas bandas buscam, através da música, expressar a insatisfação juvenil para com a sociedade e informar os segmentos que compõem a juventude dos fatores sociais que contribuem para a construção desta ‘insatisfação’”.

Também Sevillano (2016, n.p), em tese apresentada ao programa de pós-graduação em História da FFLCH-USP, busca analisar “o papel que o rock brasileiro teve como elemento de manifestação da juventude que havia crescido sob a ditadura de 1964”, utilizando dos conceitos de utopia e distopia para compreender de que maneira “essas letras serviram como representação da compreensão desses jovens de seu momento histórico e como instrumento de crítica da realidade econômica e social ao seu redor”.

Para Encarnação (2009, p.180), o rock nacional dos anos 1980 acabou por se distanciar de definições que buscavam “aprisioná-lo sob o rótulo da alienação política e da rebeldia sem causa”. Desse modo,

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. [...] 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. (ENCARNAÇÃO, 2009, p. 180-181).

Em “*Discurso, resistência e identidade: o rock brasileiro dos anos 1980*”, tese apresentada por Flávia Zanutto (2010, p.20), a autora afirma que “as canções do rock, no contexto histórico e social de sua produção e execução em concertos públicos e em outras mídias, constituem-se em música política ou rock politizado”. E ainda:

Herdeiros de uma geração de intelectuais e de artistas que protagonizou cenas de resistência nos anos 1960 e 1970, os discursos do rock nacional dos anos 1980 constituem-se, também, em microesferas de resistência, na medida em que, em um período de transição ditadura/abertura/diretas-já, se caracterizaram como uma voz que, com base nas reivindicações da geração

dos chamados “anos de chumbo”, denunciava desigualdades sociais violência, uso abusivo do poder, educação básica insuficiente, dentre outros aspectos. (ZANUTTO, 2010, p. 19)

Seguindo caminho analítico semelhante, Rochedo (2011) destaca a relação da geração roqueira dos anos 1980 com a ditadura civil-militar ressaltando que os integrantes das bandas de destaque do Rock Brasil viveram sua infância e parcela da juventude sob os “anos de chumbo”. O título de seu trabalho, *“Os Filhos da Revolução”: a juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980* (inspirado em uma frase da conhecida música da Legião Urbana, Geração Coca-Cola), faz referência a esse fato. Nesse sentido, argumenta:

A experiência comum, pela qual esses jovens passaram, fora marcada por um momento de transição política, tecnológica e pela falta de perspectivas e possibilidades. A elaboração e a produção musical desse grupo indicam questões da sua geração, principalmente através das letras de músicas, que acabaram servindo de elemento de identificação com outros jovens. As músicas dos “filhos da revolução” propagam ideias e utopias, pelas quais milhares de fãs ouviram e repetiram os versos de suas canções preferidas, como se fossem de sua própria autoria. Desta forma, as canções tornaram-se locuções coletivas. Inauguraram uma nova forma de fazer política. Esses músicos não só refletiram o que viveram e o que sentiram, mas também instituíram representações sobre a sociedade brasileira, em transformação no início dos anos 1980. [...] O rock brasileiro dos anos 1980 assumiu o papel de expressão das experiências e sentimentos de uma geração. (ROCHEDO, 2011, p. 145)

Por seu turno, Érica Magi (2011), em *“Rock and Roll é o Nosso Trabalho: a Legião Urbana do underground ao mainstream”*, defende, embora não seja a argumentação principal de sua pesquisa, que:

Quem vai afirmar que nas músicas *Geração Coca-Cola*, *Que País é Este*, *Faroeste Caboclo*, *Tédio (com um T bem grande pra você)* da Legião Urbana; *Estado Violência*, *Polícia*, *Família e Televisão* dos Titãs; *Alagados* e *O Beco*, dos Paralamas do Sucesso; *Brasília*, *Até Quando Esperar*, *Minha Renda*, da Plebe Rude, inexistem críticas sociais? De fato existem. (MAGI, 2011, p. 16)

Como vemos, o rock brasileiro dos anos 1980 é caracterizado por parte expressiva da bibliografia como politizado, como vetor de críticas sociais e da insatisfação juvenil. As obras jornalísticas sobre o tema, utilizadas nesta dissertação – *“Brock: o rock brasileiro dos anos 1980”* (DAPIEVE, 2015), *“Dias de Luta: o rock e o Brasil dos anos 1980”* (ALEXANDRE, 2013) e *“Meninos em Fúria: e o som que mudou a música para sempre”* (PAIVA, 2016) –, seguem prismas bastante semelhantes neste sentido; assim como boa parte da crítica cultural a partir de meados da década de 1980.

Quanto à chamada “politização” da geração do rock brasileiro dos anos 1980, em nossa perspectiva – embora não seja a discussão central do presente trabalho –, vemos que algumas dessas bandas e artistas floresceram em meio à efervescência dos movimentos pela redemocratização e de alguma forma participaram e se tornaram uma de suas múltiplas vozes. Alguns desses artistas têm também o mérito de abordar, de forma bastante direta (diferente da linguagem metafórica da MPB), em suas músicas e declarações temas ainda controversos naquele momento político e social, como a questão da homossexualidade, do uso de substâncias psicoativas, além de críticas a setores da sociedade e do Estado brasileiro – ainda em “estado de exceção”.

No entanto, sob outras perspectivas, poderíamos apontar que diversas canções do Rock Brasil, entendidas como críticas e contestatórias, seriam também perpassadas pelo *sensu comum* (este que é muitas vezes munido de conceitos dóxicos pré-estabelecidos, cumprindo uma função de reprodução de ideias dominantes, portanto, “conservadoras” visto que atuam pela conservação de determinada ordem social), entre outros, no tocante à concepção de Brasil, dos brasileiros e da política (JARDIM; ROSA, 2020).

Desse modo, a partir da projeção pública alcançada, do sucesso comercial e do capital simbólico adquirido (pois tornaram-se ídolos de uma parcela da juventude), é possível que as visões de mundo desses agentes tenham sido difundidas, mesmo inconscientemente, por meio de músicas e declarações, com auxílio da indústria cultural brasileira, a um grande público – durante décadas. Ademais, sob a perspectiva de Bourdieu, essas visões de mundo guardariam estrita relação com as origens, trajetórias e posições sociais – constitutivas do *habitus* – desses agentes.

Assim, considerando a afirmação de Bourdieu (1989, 2001, 2007) de que os sistemas simbólicos, como a linguagem e a arte, são importantes instrumentos de legitimação da ordem estabelecida, pretendemos também investigar se, de forma indireta e em alguma medida, os discursos dominantes – intrinsecamente portadores de julgamentos valorativos, hierarquias e classificações que contribuem para a manutenção de uma ordem social arbitrária e injusta – poderiam também estar sendo reproduzidos por meio do rock, estilo musical detentor de uma aura de rebeldia e contestação.

O objetivo principal da presente pesquisa foi identificar, agrupar e comparar, com os agentes do denominado rock *underground*, o perfil social de alguns dos principais integrantes das bandas de rock que, segundo o público, a bibliografia e a crítica cultural especializada, se destacaram no cenário musical daquela época, por meio da coleta de dados informativos sobre a origem e trajetória de vida desses agentes. Assim, concede-se especial atenção, portanto, aos

músicos das seguintes bandas: Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso, Legião Urbana, Capital Inicial, Titãs e Ultraje a Rigor. Estes grupos musicais, além do sucesso comercial e influência artística para além da sua década de origem, são frequentemente lembrados (em menor ou maior grau) pelas suas composições com “conteúdo”, letras elaboradas, contendo críticas ou ironias à sociedade e aos diversos poderes constituídos. No que se refere às bandas *underground*, a pesquisa se concentrou nos seguintes nomes: Ratos de Porão, Cólera, Inocentes e Garotos Podres.

Quanto à prosopografia, esta pode ser sintetizada como uma investigação das características em comum de um grupo de atores sociais em determinado campo ou recorte histórico, buscando, dessa forma, articular trajetórias individuais e coletivas. Isso permitiria observar os grupos sociais em suas dinâmicas internas e em sua relação com outros grupos, em especial, com o *campo do poder* (JARDIM, 2014).

Nesse sentido, os dados obtidos por meio da pesquisa prosopográfica indicam que a década de 1980 alça ao estrelato um agrupamento de agentes bastante homogêneo no tocante ao perfil social: jovens, do sexo masculino, brancos e oriundos de famílias da elite (sobretudo estatal, cultural) brasileira, originários dos estados com maior poder econômico e cultural da federação, além da circulação internacional (anterior ao início de suas carreiras). O perfil coletivo encontrado contrasta com a heterogeneidade prevalecente nos artistas da MPB de gerações anteriores, sempre bem representada no que tange ao número de mulheres, de pessoas negras e de artistas oriundos de outras regiões do país, sobretudo, do Nordeste.

Mas, principalmente, tal perfil social dos artistas considerados *mainstream*, se contrapõe às características individual dos integrantes das bandas surgidas no interior do movimento punk na cidade de São Paulo e adjacências, ficando, estes, restritos a uma cena musical dita alternativa ou *underground*.

Em nosso entendimento, a comparação entre o perfil social dos integrantes do considerado *mainstream* e do *underground* fornece importantes elementos para a compreensão de nossa hipótese, a saber, que a construção do “talento” e do sucesso (comercial) via captação pelas principais empresas do mercado fonográfico guarda relações com o *habitus* de classe desses agentes.

Nesse sentido, tem-se em ambas as esferas – no *mainstream* e no *underground* – jovens da mesma faixa etária, no mesmo período (fins da década de 1970 e início da de 1980), fazendo músicas “de protesto”, influenciados pelas mesmas bandas internacionais e imbuídos pelo lema do punk rock – *Do it yourself* (faça você mesmo). No entanto, com origens sociais completamente distintas, uma vez que as bandas surgidas no interior do movimento punk

paulista foram formadas por jovens moradores de bairros operários e periféricos de São Paulo, em sua maioria trabalhadores assalariados e com baixa escolaridade.

Assim, veremos, por meio da análise de caso de quatro importantes bandas da cena punk paulistana – Ratos de Porão, Cólera, Inocentes e Garotos Podres – que, apesar do seu pioneirismo, dedicação e organização (de festivais para se apresentarem e consórcios para alugar estúdios e lançar discos “independentes” em conjunto), apesar de estarem em atividade até os dias de hoje, foram capazes de proporcionar aos seus integrantes a possibilidade de viver exclusivamente da música. Por outro lado, os integrantes do chamado *mainstream* foram sem dúvidas agraciados com as maiores recompensas materiais e simbólicas propiciadas pelo campo musical naquele momento.

Em termos metodológicos, portanto, realizamos o estudo prosopográfico dos expoentes do Rock Brasil selecionados por nós – bem como apresentamos informações sobre o perfil social dos músicos do *underground*, considerados nesta pesquisa como um grupo de controle, para fins comparativos – utilizando como fonte de pesquisa as biografias dos músicos e das bandas, a bibliografia sobre o tema, entrevistas concedidas à imprensa, biografias em sites oficiais dos artistas, perfis mantidos em enciclopédias colaborativas, tais como a Wikipédia, além do CPDOC da Fundação Getúlio Vargas.

Na presente pesquisa, tivemos como objetivo realizar uma análise das letras de três representativas músicas desta geração musical, tidas como críticas e politizadas, bem como de declarações à imprensa de alguns dos expoentes do Rock Brasil, com o intuito de encontrar possíveis relações entre as crenças expressas nessas canções e o *habitus* de classe de seus compositores. Nesse sentido, as músicas escolhidas por nós foram: “Inútil” do Ultraje a Rigor, “Que país é este” da Legião Urbana e “Brasil” de Cazuza.

Dessa forma, a originalidade da dissertação é trabalhar um tema já debatido na sociologia da cultura, porém com ênfase nos agentes e nas suas biografias – recurso pouco utilizado nas pesquisas anteriores.

Ao analisarmos as informações referentes à trajetória e herança social dos músicos participantes da cena rock brasileira dos anos 1980 não é nosso objetivo reduzi-los artisticamente ou afirmar que só atingiram a posição de destaque que ocupam no cenário cultural porque são originários de estrato social privilegiado. Em nossa perspectiva, artistas como Renato Russo, Cazuza, Herbert Vianna, Roberto Frejat, Nando Reis, Arnaldo Antunes etc. são autores de obras marcantes e relevantes na tradição musical brasileira, merecedores do espaço no panteão da música popular que conquistaram.

Contudo, negamos a “sociologia espontânea” que atribui o sucesso dos roqueiros dos anos 1980 ao “feeling artístico”, “genialidade” ou fatores metafísicos (o “dom” que Deus lhe deu ou teriam “nascido para isso”). Dessa forma, ao mapearmos a trajetória e herança social dos músicos do Rock Brasil, queremos identificar as aquisições, socializações, capitais e bens simbólicos que são necessários para que possam emergir as aptidões tidas como naturais – ou sobrenaturais.

Sugere-se, nesse sentido, que o *mainstream* do rock brasileiro dos anos 1980 foi constituído por artistas bastante talentosos – capazes de mobilizar, a partir de sua criação musical, as atenções e emoções de milhões de jovens brasileiros de diversas gerações, no entanto, vemos esse “talento” como um constructo social, como a somatória de uma série de aptidões e posses materiais e simbólicas que os levam a ser percebidos (e se perceberem) como *distintos*, como “destinados” a ocupar o espaço social destacado que vieram a ocupar, estando seus respectivos *habitus* em estrita conformação com as necessidades do mercado fonográfico e da indústria cultural brasileira que se renovava naquele momento.

CAPÍTULO I

1.1 Rock: entre o mercado e a contracultura

Neste capítulo, haverá uma breve apresentação do estilo musical denominado rock. Nosso objetivo é apontar aspectos centrais do seu aparecimento no cenário musical mundial, bem como suas características fundamentais, com o intuito de introduzir e contextualizar o tema de pesquisa da presente dissertação.

Dessa forma, em meados da década de 1950, nos Estados Unidos da América, tem-se o surgimento do fenômeno cultural denominado *rock and roll*. Esse estilo musical, cujas raízes remontam à música africana, tornou-se, no decorrer do século XX, um produto de consumo de massas e, ao mesmo tempo, um referencial identitário, em nível mundial, para diversas gerações de jovens (CHACON, 1980; HOBBSAWM, 1990; FRIEDLANDER, 2013).

Assim, o rock se apresenta como resultante de uma permanente tensão entre sua faceta mercadológica, isto é, enquanto produto da *indústria cultural* (ADORNO; HORKHEIMER, 1985) e entre sua “função estético-cultural, enquanto práxis cultural dos jovens” (FRIEDLANDER, 2013, p. 16).

Nesse sentido, para Hobsbawm (1990, p.36), o rock – assim como os demais fenômenos da cultura popular – deve ser compreendido considerando-se sua ambiguidade, pois “a arte popular é mito e sonho, mas também é protesto, pois o comum das pessoas tem sempre alguma razão para protestar”.

Portanto, as solicitações da cultura popular são “ao mesmo tempo, comerciais e anticomerciais”, engendrando um esquema segundo o qual um movimento inicialmente anticomercial, alcançando determinado patamar de inserção em uma comunidade, passa imediatamente a ser “fornecido pela indústria com a maior intensidade possível, até ser diluído em papinha” (HOBBSAWM, 1990, p.37).

De qualquer modo, o rock se tornaria o meio universal de expressão de “desejos, instintos, sentimentos e aspirações” de um público compreendido entre a adolescência e “aquele momento em que as pessoas se estabelecem em termos convencionais dentro da sociedade, família ou carreira” (HOBBSAWM, 1990, p.17).

Para Friedlander (2013), o rock proporciona a seu público, predominantemente de classe média, “uma forma excitante de extravasar a sua insatisfação e um senso de identidade de grupo, ao mesmo tempo que persegue objetivos sociais estabelecidos” (2013, p.37).

Segundo Chacon (1980), “o rock é muito mais do que um tipo de música: ele se tornou uma maneira de ser, uma ótica da realidade, uma forma de comportamento” (1980, p.7).

1.2 A Eclosão do *rock and roll* no cenário cultural dos Estados Unidos da América

Nesta seção, será visto, de modo sucinto, como se deu o surgimento do rock nos Estados Unidos da América, estilo musical que transformou a indústria do entretenimento.

Segundo Friedlander, o *rock and roll* em suas origens “era essencialmente uma música afro-americana” (2013, p.31), derivada do chamado *rhythm and blues* (R&B) – rótulo utilizado para designar o conjunto de estilos da música negra estadunidense da época, composto em sua essência pelo gospel, pelo blues (rural e urbano) e pelas demais variações do jazz – que se difundiu no início dos anos 1950.

Friedlander (2013) também realça a participação de tradicionais estilos brancos, como o *country* e o *folk*, na composição do que viria a ser o rock and roll; sobretudo, na segunda geração dos pioneiros do rock, composta por artistas brancos (cujo maior nome é Elvis Presley), com uma influência bastante marcada pela música country.

Com relação à transformação e desenvolvimento do R&B, rumo ao rock and roll, temos como marco a passagem do blues rural para o blues urbano, constituída pelo maior destaque das guitarras na execução das músicas e pelo abandono das composições com temas “depressivos”, o que acarretou “no maior passo em direção ao nascimento do rock and roll” como conhecemos (FRIEDLANDER, 2013, p.33).

Friedlander (2013) aponta que durante a Segunda Guerra Mundial as grandes gravadoras tinham abandonado a música negra e o country, sendo considerados estilos sem lucratividade. Assim, o R&B e o blues foram deixados para as pequenas gravadoras independentes regionais – formadas por um ou dois operadores – que gravavam, prensavam e distribuíam os discos de artistas negros no final dos anos 1940.

Portanto, em finais de 1940 e início da década de 1950, os grandes estúdios ainda ignoravam o R&B. Foi por volta de 1953, a partir do crescimento de vendas de discos independentes e do grande volume de execuções em estações de rádio, que as grandes gravadoras passaram a investir nesse nicho musical, primeiramente, produzindo *covers* das canções de R&B que alcançavam alguma repercussão entre os ouvintes desses programas radiofônicos (FRIEDLANDER, 2013).

Para as grandes gravadoras, produzir *covers* significava pagar royalties pelos direitos de gravação de uma música – quase sempre trocando as letras e amenizando as partes mais

obscenas – e lançar sua própria versão, gravada por um artista pop da casa. Durante aproximadamente três anos (1953-1955), essa prática teve o efeito de obscurecer as versões negras originais (FRIEDLANDER, 2013, p.39).

Assim, pequenas estações de rádio de áreas urbanas com grande população negra começaram a transmitir regularmente programas de blues e R&B, e “jovens adolescentes brancos, ouvindo esse novo e excitante som pelas ondas do rádio”, começaram a procurar por eles nas lojas de disco (FRIEDLANDER, 2013, p.40).

Por volta de 1955, os jovens estavam ouvindo e comprando discos de R&B em números recordes. Em um período de poucos meses, os operadores da indústria perceberam o “crescente interesse dos jovens brancos pela música negra”. (FRIEDLANDER, 2013, p. 39)

Em um momento difícil comercialmente, sobretudo devido à concorrência com a televisão, os proprietários de estações de rádio “foram forçados a comprometer sua reticência pessoal em tocar ‘música das classes baixas’ em favor de uma potencial salvação econômica”, e, assim, os Djs (disk jockeys) começaram a tocar o rhythm and blues nos grandes centros urbanos (FRIEDLANDER, 2013, p. 40).

Com relação aos DJs – responsáveis por selecionar as músicas e apresentar os programas de rádio – destaca-se Alan Freed, de Cleveland, “o mais conhecido DJ branco a programar o R&B”. Freed, a partir de 1952, alcançou grande sucesso em sua região com seu programa de rádio e, dois anos depois, mudou-se para Nova York onde passou a apresentar um programa chamado Rock and Roll Party, que se tornou rapidamente o programa de música mais popular de Nova York. Assim, a popularização da música negra nas rádios logo virou um fenômeno nacional (FRIEDLANDER, 2013, p. 40).

É nesse contexto que Alan Freed, um disc-jôquei de Cleveland, Ohio, percebeu que a música negra era um filão mercadológico consumível pelo branco desde que se trocasse o nome de rhythm and blues, demasiadamente negro, por algo mais branco: surgia assim o rock and roll. (CHACON, 1980, p.10)

Portanto, anteriormente a 1954, a maioria dos adolescentes de classe média do interior do país “nunca tinham, provavelmente, ouvido falar de *rock and roll*” (FRIEDLANDER, 2013, p. 45). O conhecimento sobre o referido estilo musical foi se tornando popular em cidades com grande população negra, onde passou a ser apreciado, cada vez mais, por jovens brancos.

É importante frisar essa dicotomia entre as parcelas negra e branca da população, afinal, os Estados Unidos da América, país tradicionalmente marcado pela tensão e violência racial, vivia os anos 1950 sob uma segregação racial institucionalizada visto (a Lei dos Direitos Civis

que proibiu a discriminação foi assinada apenas em 1964, após anos de luta e mobilização da comunidade negra e demais movimentos sociais estadunidenses).

Assim, a oposição ao rock, sobretudo por parte dos pais dos adolescentes, também refletia o racismo inerente à época. A maioria dos pais brancos o julgava “irracional e animalesco” (FRIEDLANDER, 2013, p. 47).

O Conselho dos Cidadãos Brancos do Alabama anunciou uma campanha para livrar o país deste “animalístico bop negro”. Muitos representantes governamentais, religiosos e educadores ecoaram estes sentimentos, caracterizando a música como imoral e pecaminosa – e seus intérpretes como delinquentes juvenis preguiçosos e indolentes. (FRIEDLANDER, 2015, p. 47)

A juventude dos anos 1950, dentro desse contexto, viu no *rock and roll* uma expressão de rebeldia contra a rigidez daquele período, marcado pelo conservadorismo na cultura e na política. “O *rock and roll* lhes deu um senso de comunidade, como dariam os protestos anti-guerra da geração seguinte” (FRIEDLANDER, 2013, p. 46).

1.3 Rock Internacional: dos pioneiros ao *punk rock*

Entre 1953 e 1955, surgiu a primeira geração de artistas do rock. Tributários de suas raízes musicais negras, cantando sobre questões pertinentes ao universo de significações da juventude – amor romântico, sexo, autonomia e rebeldia –, os pioneiros do rock foram responsáveis por uma ressignificação da identidade juvenil (FRIEDLANDER, 2013).

As letras e músicas da época clássica do rock redefiniram o estilo de vida dos adolescentes. Elas abriram uma caixa de pandora – que continha uma resposta espontânea e emocional a esta música essencialmente negra e a um sentimento envolvente de identidade adolescente e de comunidade (FRIEDLANDER, 2013, p. 63).

Nesse momento, destacaram-se músicos como *Fats Domino, Bill Haley, Chuck Berry e Little Richard* – sendo *Bill Haley* o único branco entre os roqueiros da primeira metade da década de 1950 a alcançar fama. Desse modo, o surgimento do rock no cenário cultural estadunidense se deu por meio de artistas negros, e embora tenham alcançado grande repercussão e sucesso comercial (em termos de execução em rádios e vendas de discos), o fato do preconceito racial, estrutural e institucionalizado, foi um limitador para uma maior disseminação desse estilo musical nesse país – e para os lucros da indústria fonográfica.

Nesse sentido, é comumente atribuída ao “Coronel” Tom Parker (empresário de Elvis Presley) a seguinte frase: “o dia em que eu encontrar um branco que cante como um negro ficarei rico” (CHACON, 1980, p.6).

Friedlander, por sua vez, apresenta o relato de uma funcionária da gravadora Sun Records, de Memphis, afirmando que o proprietário da empresa, Sam Phillips, dizia frequentemente: “se eu conseguisse encontrar um branco que tivesse o som negro e o *felling* negro, eu poderia ganhar um bilhão de dólares” (2013, p. 70). A funcionária, Marion Keisker, estava presente quando em meados de 1953, um jovem e desconhecido motorista de caminhão, Elvis Aaron Presley, contratou os serviços do estúdio por três dólares e noventa e oito centavos para gravar um disco de 45 rotações (FRIEDLANDER, 2013).

Assim, a partir de 1957, começou o aparecimento daquela que é considerada a segunda geração dos pioneiros do rock. Agora formada por artistas brancos, capitaneados por Elvis Presley, que logo ficaria conhecido como o rei do rock, eles atenuaram em suas músicas o caráter sexual e rebelde de seus antecessores e se concentraram quase que exclusivamente no tema do amor romântico – obtendo “sucesso comercial e recompensas financeiras além de seus sonhos mais loucos” (FRIEDLANDER, 2013, p.63).

Dessa forma, passa a se estruturar, sobretudo em torno das figuras de Elvis, Jerry Lewis, Bud Holly e dos Everly Brothers, toda uma nova forma de divulgação e comercialização do produto musical. A convergência de atuação do rádio, televisão, editoras e cinema levaria o rock a todos os cantos dos Estados Unidos da América e alhures, e ao domínio do mercado, atingindo patamares de inserção, popularidade e lucros jamais percebidos, até então, pela indústria musical (FRIEDLANDER, 2013).

No início da década de 1960, enquanto a segunda geração do rock ainda colhia os frutos do seu sucesso, gestava-se, agora na Inglaterra, um fenômeno musical e social cujo impacto marcou “enormemente a cultura ocidental” (FRIEDLANDER, 2013, p.118).

Referimo-nos à emergência do rock inglês e, em especial, ao aparecimento dos Beatles. As bandas que surgiram naquele momento na Inglaterra, destaque também para o The Who e os Rolling Stones, eram, sem dúvidas, tributários do jazz e do rock and roll norte americanos, mas apresentavam outra morfologia social, sendo constituídas por “jovens operários e da classe média baixa que procuravam um novo veículo onde pudessem exprimir o que pensavam a respeito de coisas concretas como família, escola, poder, amizade, drogas e, especialmente, amor” (CHACON, 1980, p.12).

A partir de 1962, o enorme sucesso dos Beatles – a chamada beatlemania – levou a indústria cultural, em especial a indústria fonográfica, a outro patamar, mostrando “o caminho

da lucratividade incalculável”, reestruturando as relações dos artistas com as gravadoras e instituindo um novo papel, uma nova posição do artista na sociedade (FRIEDLANDER, 2013, p. 118).

Entre 1960 e 1970, as vendas da indústria musical triplicaram, passando de 600 milhões de dólares para 1,66 bilhões de dólares. No final desta época, o faturamento com as vendas de discos ultrapassou todas as outras áreas do entretenimento, incluindo-se os esportes e o cinema (FRIEDLANDER, 2013).

A análise da trajetória do quarteto de Liverpool é bastante reveladora da ambiguidade a que nos referíamos, entre a faceta do rock de rebeldia e contestação dos valores dominantes e seu caráter mercadológico, ou seja, produzido pela indústria cultural.

Os Beatles, de ídolos pop adolescentes, transmutam-se na mais “poderosa força musical da história” (FRIEDLANDER, 2013, p.149). Foram eles um dos principais responsáveis pela proliferação da contracultura – definida pela crítica à sociedade de consumo, por uma nova maneira de vestir e portar-se, pela liberdade sexual, experimentação com drogas, etc. – não apenas nos E.U.A e Inglaterra, mas em grande número de países ao redor do globo. Em que pese sua curta existência, menos de dez anos de carreira, os Beatles transformaram o rock em um “gênero musical filosoficamente importante” e inauguraram a figura do guru cultural, centrada sobretudo, em seu mais destacado vocalista e compositor, John Lennon (FRIEDLANDER, 2013, p.132).

Como expressão da institucionalização da contracultura entre a juventude da época e do fenômeno de massa que o rock se tornara, temos o festival de Woodstock. Woodstock, intrinsecamente ligado ao movimento e estilo de vida hippie, foi um festival de música e arte realizado entre os dias 15 e 18 de agosto de 1969 (CHACON, 1980).

No festival se apresentaram alguns dos mais populares artistas e bandas de rock do período, com destaque para as lendárias apresentações de Janis Joplin, Jimi Hendrix e Joe Cocker. Histórico, também pela quantidade de público – meio milhão de pessoas –, ele se tornou um marco da contracultura, chocando a sociedade norte-americana contemporânea tanto pelo seu gigantismo quanto pelos valores que propagava, entre outros, o amor (e o sexo) livre, a “expansão da consciência” (através de técnicas orientais de meditação e uso de psicoativos) e uma forte crítica ao consumismo (CHACON, 1980).

No correr da década de 1970 – enquanto artistas consagrados como *Elvis Presley*, *Paul McCartney*, *John Lennon*, *Eric Clapton*, *Rolling Stones*, etc., continuavam a emplacar sucessos comerciais e a realizar lucrativas turnês mundiais –, o rock se ramificou em pelo menos três subgêneros distintos: o heavy metal, o rock progressivo e o punk rock.

As subdivisões referidas acima refletem a fragmentação do público consumidor e a expansão da indústria fonográfica estadunidense que alcançara “pela primeira vez a marca de 1 bilhão de dólares em vendas de discos em 1967, dois bilhões em 1973 e quatro bilhões em 1978” (FRIEDLANDER, 2013, p.328).

Quanto ao público do rock, este que havia sido formado praticamente por adolescentes nos anos 1950 – “o fã habitual do rock-and-roll, a não ser que severamente retardado mental, tendia a ter entre dez e quinze anos de idade” (HOBSBAWM, 1990, p.83) –, havia amadurecido e se diversificado, sobretudo pela influência dos Beatles, e no final dos anos 60 englobava boa parte da população americana abaixo dos 30 anos, sendo a questão da idade, classe social, formação educacional e o gênero linhas divisórias de atuação do mercado fonográfico (FRIEDLANDER, 2013).

Durante a década de 1970, o segmento de público mais velho e de classe média “continuava a buscar a música de artistas que escreviam letras significativas e melodias e harmonias acentuadas”, atributos apreciados no rock a partir de meados da década de 1960 (FRIEDLANDER, 2013, p.329). Assim, o rock progressivo – de grupos como Pink Floyd, Yes e Genesis – era o mais adequado para suprir a demanda deste perfil consumidor.

Dessa forma, o chamado rock progressivo se caracterizava por “músicas exuberantes e bem orquestradas”, cujas letras continham “histórias alegóricas” e “personagens imaginários”. O rock progressivo é considerado o subgênero de rock mais complexo estruturalmente e apresenta uma miríade de “sons de teclado, sintetizadores e instrumentos de estúdio” (FRIEDLANDER, 2013, p.344).

Nesse sentido, a banda britânica Pink Floyd, para ficar no exemplo mais expressivo, possuía músicas que, muitas vezes, duravam mais de dez minutos, com arranjos bem elaborados, influência da música erudita e letras filosóficas. As apresentações ao vivo eram superproduções, onde se utilizavam os equipamentos tecnológicos mais avançados da época.

Em contraposição ao rock progressivo, vemos a irrupção, após a primeira metade da década de 1970, na Inglaterra, do chamado punk rock. Com relação ao aspecto musical, é consenso entre a bibliografia e críticos culturais que o punk rock, com sua estrutura relativamente simples, surge como oposição à complexidade do rock progressivo. Sendo assim, o punk representou uma reação ao “quanto mais complexo melhor que prevalecia no mainstream musical daquela época” (FRIEDLANDER, 2013, p.360).

Quanto ao punk rock, dedicaremos especial atenção a esse gênero na próxima seção. Consideramos relevante esse destaque pelo fato de serem as bandas egressas do movimento punk as principais referências musicais de uma parte significativa dos roqueiros brasileiros da

década de 1980. Assim, as bandas brasileiras, tanto do *underground*, quanto do *mainstream*, foram declaradamente influenciadas pelo punk rock (MAGI, 2011; ALEXANDRE, 2013; DAPIEVE, 2015; PAIVA, 2016).

1.4 Punk Rock: *do it yourself*

Julgamos relevante uma exposição, ainda que breve, sobre a música punk nesta seção, pois foram as bandas surgidas no interior deste movimento as grandes referências e inspirações musicais – declaradas – de uma parte significativa dos roqueiros brasileiros da década de 1980 (MAGI, 2011; ALEXANDRE, 2013; DAPIEVE, 2015; PAIVA, 2016).

Para diversos autores (ABRAMO, 1994; GALLO, 2010; FRIEDLANDER, 2013; PAIVA, 2016), os punks eram sobretudo garotos das classes trabalhadoras dos subúrbios, vivendo, entre meados e o final da década de 1970, uma situação de desesperança e falta de perspectivas.

Neste cenário, surgiu um crescente segmento de jovens de classes menos favorecidas que se mostravam insatisfeitos com a falta de oportunidades econômica e educacional na Inglaterra. Empregos de salários decentes não estavam disponíveis e o acesso às escolas só era permitido às classes sociais privilegiadas, forçando vários jovens da classe operária a desistir da educação. Esta juventude desiludida cada vez mais numerosa vislumbrava um futuro de subsistência à custa do sistema de previdência social britânico. Os jovens perceberam que para eles não havia futuro, e por isso se revoltaram (FRIEDLANDER, 2013, p. 354).

Sabendo que o advento do movimento punk, primeiramente na Inglaterra e nos Estados Unidos da América, e posteriormente em outros países (inclusive no Brasil), constitui um fenômeno bastante abrangente e complexo, para o qual diversos estudos acadêmicos já foram dedicados, esclarecemos que nossos apontamentos são referentes ao aspecto musical do punk, isto é, ao punk rock e suas respectivas bandas, e não ao movimento como um todo, em suas facetas política e social.

Nesse sentido, tem-se que o aspecto musical é apenas um dos elementos que compõe o fenômeno punk, embora como assinala Helena Abramo (1993), seja um dos elementos centrais.

Os diversos segmentos que compõe o punk, têm a música como elemento centralizador de suas atividades e da elaboração de sua identidade, havendo um grande investimento na construção de um estilo de aparecimento (modo de vestir, expressão facial, postura de corpo e gesticulação) como sinalizador de sua localização e visão de mundo. (ABRAMO, 1993, p.46)

Assim, a música punk aparece na Inglaterra entre 1976 e 1977 como uma forma de reação ao “estrelismo do rock progressivo imperante nos anos 70”; aparece como “busca de uma música rudimentar, sem necessidades de grandes aparatos e virtuosismo, que qualquer garoto com vontade de divertir-se e expressar-se pudesse fazer” (ABRAMO, 1993, p.44).

Como alternativa aos meticulosos arranjos do rock progressivo e o insofrito soft rock que entupia o hit parade, as bandas punks propunham três acordes maiores, alguns espasmos guitarrísticos no lugar dos solos intermináveis, refrãos herdados do bubblegum e, *voilà*, o público ia ao delírio” (ALEXANDRE, 2013, p. 57).

Desse modo, parece haver concordância entre diversos autores com relação à organicidade do movimento punk, surgido da insatisfação, descontentamento e reação política, cultural e social de expressiva parcela da juventude dos países onde tomou forma. Contudo, quanto ao surgimento das principais bandas desse gênero musical, vemos que seu aparecimento não se deu de maneira tão espontânea.

Segundo Frith e Horne (*apud* FRIEDLANDER, 2013, p.335), “o punk rock era um movimento musical da escola de arte” e seus mentores teriam utilizado muitos conhecimentos afeitos a essas instituições, tais como os referentes à performance, estética, moda, culturas, etc., assim formatando “um produto pop com clara intenção de chocar e obter visibilidade no interior da sociedade britânica”. Nesse sentido, frequentaram as escolas de artes integrantes das duas maiores bandas do punk rock inglês – como Glen Matlock do *Sex Pistols* e Joe Strummer, Paul Simonon e Mick Jones do *The Clash* –, além de empresários do ramo, como Malcom McLaren, o mais importante e conhecido deles (FRIEDLANDER, 2013).

Friedlander (2013) e Alexandre (2013) ressaltam o papel desempenhado por Malcom McLaren e sua esposa, a estilista Vivienne Westwood, na criação daquela que seria a primeira e mais destacada banda do punk rock inglês, responsável maior pela propagação do estilo na Inglaterra e no mundo, os *Sex Pistols*.

O punk ganhou sua cartilha oficial em 1976, quando o empresário inglês Malcom McLaren retornou dos Estados Unidos após uma malfadada experiência como agente do grupo nova-iorquino *New York Dolls*. Durante três anos, McLaren havia se infiltrado na cena formada pelos *Ramones*, *Blondie* e *Talking Heads* e outros ao redor do minúsculo clube *CBGB's*, em Nova York. [...] Quando McLaren voltou à Inglaterra, estava disposto a formatar tudo isso em um produto pop, bombástico. [...] Convenceu alguns *habitués* de sua loja “*Let it Rock*” (então rebatizada *Sex*) a montar uma banda e se ofereceu para empresariá-la. Surgiu então o *Sex Pistols*. (ALEXANDRE, 2013, p. 57)

A banda *Sex Pistols* assinou um contrato com o maior selo da Inglaterra, a EMI Records, em finais de 1976, lançando seu primeiro single, *Anarchy in the UK*, que chegou em três meses à marca de 50 mil cópias vendidas, entrando nas top-40 daquele país.

Ao final desse período de três meses, a banda foi dispensada pela gravadora após uma entrevista polêmica, carregada de palavrões, em um programa de televisão de grande audiência. O presidente da EMI se viu pressionado por autoridades, consumidores e até mesmo por outros artistas do selo, pediu desculpas ao público, demitiu-os e parou a comercialização do disco (FRIEDLANDER, 2013).

Em março de 1977, o grupo assinou com outro estúdio, a A&M Records. Foram dispensados, novamente, três dias depois. Finalmente, lançaram em maio seguinte, agora pela Virgin Records, o álbum *God Save the Queen*, que chegou à expressiva marca de 2 milhões de cópias vendidas, alcançando o segundo lugar na parada de vendas inglesa daquele ano (FRIEDLANDER, 2013). Dividem com os *Sex Pistols* os postos no panteão do punk rock, os também britânicos do *The Clash* e os nova iorquinos *Ramones*.

Dessa forma, vemos que o fenômeno do punk rock exprime com exatidão o caráter paradoxal do rock, que vimos ao longo deste escrito, tentando destacar – expresso na dualidade entre uma cultura que se pretende marginal e a apreensão desta cultura pelo mercado.

A partir da eclosão do punk, diversos componentes musicais e comportamentais identificados ao estilo passaram a ser absorvidos pelo mercado, “provocando um rejuvenescimento da música pop” (FRIEDLANDER, 2013, p.364).

Em finais de 1970 e princípios de 1980, passa-se a utilizar o termo pós-punk ou *new wave* para designar bandas surgidas na esteira da eclosão do punk rock e que eram tributárias do estilo, seja com relação à estrutura musical minimalista, à base rítmica, às letras críticas, performance de palco ou maneira de se vestir. Nesse período, o pós-punk foi representado por grupos como *The Police*, *The Cure*, *The Smiths*, *Joy Division* entre outros – bandas que serviram de inspiração para os mais destacados roqueiros brasileiros dos anos 1980, das quais foram diversas vezes acusados, por seus detratores, no início de suas carreiras, de serem mera cópia (é o caso, por exemplo, dos Paralamas do Sucesso com relação ao *The Police*, e da Legião Urbana e Renato Russo com relação às outras três bandas citadas acima) (ALONSO, 2015).

Portanto, foram principalmente as bandas punks e pós-punks as maiores inspirações musicais da geração do rock brasileiro dos anos 1980 (MAGI, 2011; ALEXANDRE, 2013; DAPIEVE, 2015; PAIVA, 2016). Segundo Dapieve, o “BRock devia tudo, corpo e alma, ao lema punk do-it-yourself, faça-você-mesmo” (2015, p.25).

Estamos cientes de que o recorte histórico considerado neste capítulo é arbitrário, outros períodos, acontecimentos, dados, artistas ou bandas poderiam ter sido citados. O objetivo foi fornecer uma contextualização da formação e do desenvolvimento do fenômeno cultural denominado rock, desde seu surgimento, até o advento do movimento punk e sua música, o punk rock – do qual é tributário o Rock Brasil.

Viu-se, dessa forma, que o rock, surgido nas comunidades marginalizadas negras estadunidense, é apropriado pela indústria da cultura transformando-se em um produto de consumo de massas em todo o mundo. Além disso, o rock passou a funcionar como um referencial identitário para diversas gerações de jovens, oscilando entre o mercado e a contracultura, entre a rebeldia – e contestação de valores dominantes – e a adequação aos ditames da indústria cultural.

Após esse itinerário, que buscou desenhar a gênese do rock, passa-se a olhar para o rock brasileiro a partir do próximo capítulo.

CAPÍTULO II

2.1 Gênese do rock no Brasil

Na presente seção, será apresentada uma breve genealogia do rock no Brasil. Antes, porém, cabe ressaltar o reduzido número de estudos acadêmicos acerca desse estilo musical em nosso país, sobretudo quando comparado com a grande quantidade de trabalhos referentes a outras manifestações da música brasileira, como a Bossa Nova, o samba dos anos de 1930-40 e a MPB (Música Popular Brasileira) dos anos 1960 (MAGI, 2011).

Segundo Magi (2011, p. 13), a “bibliografia ínfima” a respeito do tema rock nos estudos culturais brasileiros foi reflexo do “desprestígio” do próprio estilo musical, fruto da ausência de consagração por parte das instâncias legitimadoras da cultura nacional. Assim, a “ausência de legitimidade cultural” do rock brasileiro exprimia-se no “restritíssimo espaço” que ocupou nas grandes gravadoras e na imprensa, especialmente, na crítica cultural especializada, uma importante instância de consagração (MAGI, 2011, p. 20).

Nesse sentido, parece ser “consenso nos trabalhos acadêmicos e jornalísticos que o rock brasileiro conquistou seus espaços nos meios de comunicação e reconhecimento da música brasileira apenas com a emergência das bandas dos anos 1980” (MAGI, 2011, p. 7). Essa assertiva é corroborada por Groppo (2013) e Dapieve (2015).

De qualquer modo, vejamos um breve histórico do rock no Brasil, desde seu aporte no país, em meados dos anos 1950, até o início dos anos 1980, momento da eclosão das bandas brasileiras sobre as quais versa este trabalho.

O *rock and roll* chega ao Brasil após a primeira metade da década de 1950, na esteira do êxito comercial do cinema estadunidense. A partir da exibição em território nacional de filmes que se tornaram muito populares, como “Sementes da Violência” (*The black board jungle*) (1956), cuja trilha sonora incluía *Rock around the clock*, de Bill Haley, passaram a ser produzidas versões (*covers*) em português das músicas norte-americanas (DAPIEVE, 2015).

A primeira música inédita de rock no Brasil foi gravada em 1957, composição de Miguel Gustavo, na voz de Cauby Peixoto, chamada Rock and roll em Copacabana. No entanto, a utilização de versões em português de canções internacionais continuou sendo um expediente comum e com resultados satisfatórios para os operadores da indústria da música (DAPIEVE, 2015).

Nesse período, paulatinamente, as rádios brasileiras passaram a incorporar o rock and roll em sua programação. Dapieve (2015) aponta, em fins dos anos 1950, a consolidação de

programas radiofônicos voltados para a música rock, como *Ritmos para a juventude*, da Rádio Nacional, *Clube do Rock*, da Rádio Tupi e *Os brotos comandam*, da Rádio Guanabara.

Seguindo o cinema e o rádio, as gravadoras nacionais passaram a investir no rock and roll. O primeiro grande sucesso fonográfico do estilo, em 1959, foi a versão brasileira de *Stupid Cupid*, no Brasil, Estúpido Cupido, interpretada por uma garota de dezessete anos, Célia Campello (DAPIEVE, 2015).

Dessa forma, os “primeiros astros do rock brasileiro” foram os irmãos Sérgio e Célia Campello – rebatizados artisticamente pela gravadora como Tony e Celly Campello (DAPIEVE, 2015, p. 14).

Além dos irmãos Campello, a primeira geração de ídolos, criados pelos programas de rádio e televisão que surgiram, foram Sérgio Murilo, o “rei do rock”, e Ed Wilson, o “Elvis brasileiro”, integrantes da “juventude ‘transviada’ que no final das contas era para lá de bem comportada” (DAPIEVE, 2015, p. 14).

As músicas desse período eram bastante afeições ao estilo dos pioneiros do rock, como Bill Halley, Elvis Presley e os Everly Brothers. Seguindo essa mesma fórmula, a do rock clássico estadunidense, passaram também a ser formadas bandas de rock and roll, quase todas com nomes em inglês – *The Fevers*, *The Pops*, *Renato & Seus Blue Caps*, *The Clevers*, etc. (DAPIEVE, 2015).

Em princípios da década de 1960, o rock no Brasil ganhava nova roupagem e novos representantes. Agora não mais tributárias apenas do rock and roll ou rock clássico dos anos 1950, as músicas passaram cada vez mais a se espelhar nas bandas do rock inglês, principalmente, nos Beatles – em sua primeira fase (DAPIEVE, 2015).

Destaca-se, nesse período, o sucesso de um jovem artista, até então um cantor de bossa nova e músicas românticas, que passou a interpretar canções de rock, alcançando grande projeção no cenário musical brasileiro – Roberto Carlos. Em 1962, Roberto Carlos lançou uma versão em português de uma canção norte-americana – *Splish Splash* – que se tornou seu primeiro grande sucesso comercial.

Em 1965 estreou a *Jovem Guarda*, programa televisivo de auditório que alcançou imensa popularidade em todo o território nacional, consagrando, além do já citado Roberto Carlos, também Erasmo Carlos e Wanderléa (MAGI, 2011; DAPIEVE, 2015).

A *Jovem Guarda* foi a face mais conhecida e representativa do rock no Brasil até aquele momento. O estilo musical empreendido pelos artistas que orbitavam em torno do programa era também conhecido como “Iê-iê-iê”, por conta da associação com a canção dos Beatles *She loves you (yeah, yeah, yeah)* (MAGI, 2011; DAPIEVE, 2015).

A Jovem Guarda estreou em agosto de 1965 na TV Record, sediada em São Paulo, era exibida nas tardes de domingo e comandada por Roberto Carlos, Wanderléa e Erasmo Carlos. Em torno do trio de apresentadores-cantores participavam do programa: Eduardo Araújo, Martinha, Rosemary, Ronnie Cord, Wanderley Cardoso; e as bandas The Jordans, Os Incríveis, The Golden Boys, Renato e seus Blue Caps e The Jet Blacks. Todos vindos dos baixos ou médios estratos da sociedade, nascidos em pequenas cidades ou nas periferias das capitais, tiveram uma precária educação escolar e musical e não chegaram à universidade. (MAGI, 2011, p. 21)

É importante destacar que o rock, então produzido e veiculado no Brasil, tendo como expoentes os artistas citados acima, era tido como superficial, “alienado” e “colonizado”, principalmente quando comparado com as produções artísticas da MPB em sua faceta politizada e de defesa da autêntica cultura nacional (MAGI, 2011; DAPIEVE, 2015).

Segundo Napolitano (*apud* MAGI, 2011), a Jovem Guarda era tida – pelo público mais afeito à MPB, pelos universitários, setores mais intelectualizados e pela esquerda em geral – como a face ideológico-cultural do golpe militar de 1964, utilizada para alienar o jovem com músicas que não exprimiam as questões nacionais. Nesse sentido, no “amplo panorama da música brasileira, o rock ainda era ouvido como um artigo importado e supérfluo” (DAPIEVE, 2015, p. 16).

Por este motivo, apesar do abrangente sucesso comercial, o rock brasileiro daquele momento não adquiriu reconhecimento por parte dos críticos culturais e das demais instâncias de consagração, o que não lhes permitiu institucionalizar um campo de produção simbólica (MAGI, 2011), nem obter a legitimidade para integrar a “linha evolutiva” da música popular brasileira (ALONSO, 2015).

No entanto, teríamos em breve o início do processo de legitimação cultural do rock no Brasil – ou pelo menos a aceitação de alguns de seus elementos no interior da cena cultural dita legítima.

Tal processo iniciou-se com a incorporação de componentes do rock, como a guitarra elétrica e sintetizadores, por parte de artistas renomados da MPB – caso de Gilberto Gil e Caetano Veloso.

Assim, em fins de 1967, Gilberto Gil, que meses antes havia participado da “passeata contra a guitarra elétrica”, apresentou-se no III Festival de Música Popular Brasileira – um dos famosos festivais da Rede Record de televisão – acompanhado por uma banda de rock, Os Mutantes, até então desconhecidos (DAPIEVE, 2015, p. 16). Nesse mesmo festival, Caetano Veloso concorrendo com sua composição “Alegria, Alegria”, tocou acompanhado por uma banda de rock argentina (MAGI, 2011).

Em 1968, capitaneado por Gilberto Gil e Caetano Veloso, tem início o chamado movimento Tropicalista, materializado no LP (*long play*) *Tropicália ou Panis et circencis*. O Tropicalismo buscou explicitamente uma ruptura com os padrões vigentes no interior da cultura e da música popular brasileira (DAPIEVE, 2015).

Formado pelos poetas José Carlos Capinan e Torquato Neto, pelo maestro Rogério Duprat, pelo artista gráfico Rogério Duarte e pelos músicos Tom Zé, Nara Leão, Os Mutantes (Rita Lee, Arnaldo Baptista e Sérgio Baptista), Gal Costa, além dos já citados Gil e Caetano, os tropicalistas desafiaram os paradigmas da música brasileira ao incorporar à linguagem da MPB elementos da cultura jovem mundial, como o rock e a psicodelia.

Tema frequente de debates e publicações (acadêmicas ou não), a Tropicália, dada sua complexidade e relevância artística e política, foi objeto de inúmeras teses e livros. No presente trabalho importa apenas destacar o papel de vanguarda artística e o rompimento, pelos tropicalistas, com a posição dominante no *establishment* cultural brasileiro, além de pontuar esses agentes como importantes atores para o início processo de aceitação ou consagração do rock no Brasil.

O movimento tropicalista arrefeceu com as prisões de Caetano Veloso e Gilberto Gil, pela ditadura civil-militar brasileira, no dia de Natal de 1968.

Durante a década de 1970 – com as exceções de Rita Lee e Os Mutantes, Raul Seixas e Secos e Molhados –, o rock brasileiro foi produzido às margens do mercado fonográfico e para um público considerado *underground* (MAGI, 2011).

Assim, a banda Mutantes, inicialmente composta por Rita Lee e os irmãos Sérgio e Arnaldo Baptista, após o fim da Tropicália, seguiu com o lançamento de seus trabalhos – dando sequência ao seu LP de estreia, intitulado *Os Mutantes* (1968) –, com *A divina comédia ou Ando meio desligado* (1970), *Jardim elétrico* (1971) e *Mutantes e seus cometas no país dos Baurets* (1972), alcançando grande reconhecimento de público e de crítica no Brasil e exterior, constituindo-se, segundo Dapieve (2015, p. 18), como o “primeiro grupo de rock brasileiro no sentido exato da expressão”.

Outro nome de grande destaque da música e do rock nacional, que não poderia deixar de ser citado, é Raul Seixas – conhecido popularmente como pai ou patriarca do rock brasileiro. Nascido em Salvador (BA), quando criança foi vizinho do consulado norte-americano daquela cidade, o que o colocou em contato com o rock and roll de Elvis, Jerry Lewis, Bill Halley, etc. desde tenra juventude.

Raul Seixas construiu um estilo musical singular, atingindo grande e inesperado sucesso comercial ao longo da década de 1970, ao harmonizar o rock clássico estadunidense dos anos

1950 com ritmos brasileiros, como o baião. Suas músicas, além da parte rítmica mesclando estilos diferentes e pouco compatíveis à primeira vista, possuíam letras significativas, de cunho filosófico, existencial e místico.

Igualmente, não se pode deixar de citar o grupo *Secos & Molhados*, que embora não se considerassem estritamente uma banda de rock, tinham uma postura impactante, em grande medida, graças à “figura andrógina de Ney Matogrosso”, seu vocalista, e às pinturas faciais com que se apresentavam (DAPIEVE, 2015, p. 22).

Os *Secos & Molhados* alcançaram a expressiva marca de 700 mil cópias vendidas com seu primeiro LP, em 1973, e chegaram a um número muito próximo com o segundo álbum, lançado no ano seguinte. Para Dapieve (2015, p. 22), apesar de o grupo ter durado apenas dois anos, eles “quase estabeleceram a fatia rock dentro do panorama brasileiro”.

Embora sejam escassas as menções acerca dos artistas e bandas de rock alternativos ou independentes da década de 1970 – aqueles que desenvolveram suas carreiras apartados da indústria musical oficial –, cabe ao menos apontar a participação de alguns deles no cenário cultural brasileiro.

Nesse sentido, durante os anos 1970 no Brasil, surgiram diversas bandas de rock cujo estilo se aproximava, ou almejava se aproximar, do rock progressivo feito por grupos como *Pink Floyd*, *Gênesis* e *Yes*. Cita-se com Magi (2011) e Dapieve (2015), as bandas o *Terço*, *Bicho da Seda*, *O Som Nosso de Cada Dia*, *Cor do Som*, *Banana Progressiva*, *A Bolha* e o *Vimana*.

Outras bandas nacionais eram mais afeitas ao estilo Heavy Metal, surgido nos anos 1970 na Inglaterra e Estados Unidos, com o *Led Zeppelin* e *Black Sabbath*. Os grandes representantes desse gênero no Brasil, nesse período, foram os paulistanos do *Made in Brazil* (MAGI, 2011; GROPPPO, 2013). O *Made in Brazil*, assim como as bandas progressivas citadas no parágrafo acima, “ficaram restritas à margem da indústria cultural e a um pequeno público de seguidores” (MAGI, 2011, p. 29).

Um movimento musical, relacionado ao rock, que obteve repercussão a partir de fins dos anos 1970, foi a chamada Vanguarda Paulista. Constituída por uma série de artistas e grupos saídos de universidades da cidade de São Paulo, eles se apresentavam em um circuito paralelo de MPB naquela localidade (GROPPPO, 2013).

Destacaram-se, no interior desse movimento, o grupo Língua de Trapo, cujos integrantes eram estudantes de jornalismo da Casper Líbero; o Premeditando o Breque, de estudantes egressos da Universidade de São Paulo; e, também, Arrigo Barnabé, da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo. Outro nome relacionado à Vanguarda

Paulista é o de Itamar Assumpção, que embora não fosse ele próprio universitário, desenvolveu sua carreira principalmente no circuito estudantil de colégios e faculdades (GUIMARÃES *apud* GROPPPO, 2013).

A Vanguarda Paulista “rusticamente manteve-se no setor independente até desaparecer como movimento mais organizado” (GROPPPO, 2013, p. 176). Os maus resultados obtidos pelos poucos artistas que lançaram discos por grandes gravadoras acabou praticamente fechando o mercado para esta vertente inovadora da música nacional. Segundo Paiva (2016, p. 24), a Vanguarda Paulista possuía um “som sensacional, cerebral e elitizado. Som uspiano demais”. Para Groppo (2013, p. 176), a Vanguarda Paulista “desapareceu como último suspiro da tendência ‘evolutiva’ da MPB jovem de classe média”.

No que tange à geração do rock brasileiro dos anos 1980, é interessante notar que seu aparecimento não se deu por influência direta dessa leva de artistas, consagrados ou não, que acabamos de citar. O Rock Brasil, que ascenderá em princípios dos anos oitenta, não é tributário ou derivado de Rita Lee e Mutantes, Raul Seixas ou dos integrantes da Tropicália – os detratores da geração oitentista concordariam prontamente com esta colocação, afirmando que a qualidade musical e artística produzida nos anos 1980 é substancialmente inferior à dos artistas precedentes –, eles foram inspirados, tanto os artistas do *underground*, quanto do *mainstream*, pelas bandas surgidas no movimento punk e new wave da Inglaterra e Estados Unidos, conforme afirmamos anteriormente.

Segundo Dapieve (2015, p. 25), “mesmo cinco anos atrasado, o rock brasileiro que mostrou a cara no início dos anos 80 e firmou os pés no cenário musical no decorrer da década, era filho direto do verão inglês de 1976”, ou seja, o momento no qual irromperam o movimento punk e o punk rock.

2.2 Rock Brasil: contextualização de seu surgimento, ápice do sucesso comercial e consagração de seus expoentes

Agora será apresentada uma síntese do aparecimento e desenvolvimento do rock brasileiro dos anos 1980, o Rock Brasil – gênero musical dominante, em termos comerciais, durante a referida década –, apontando como emergiram e consolidaram-se no mercado fonográfico nacional e no cenário cultural as bandas e artistas que consideramos os mais representativos dessa geração.

Assim como os demais fenômenos ou movimentos artísticos e culturais, o surgimento do denominado Rock Brasil está atrelado à convergência de eventos sociais, econômicos e

políticos. Nesse sentido, com base em parte da bibliografia estudada (MAGI, 2011; ALEXANDRE, 2013; DAPIEVE, 2015; PAIVA, 2016), destaca-se de modo geral: o gradual término da ditadura civil-militar (1964-1985) e o conseqüente abrandamento da censura e do patrulhamento ideológico; a crise financeira pela qual passava o Brasil e a indústria fonográfica no período; e o desgaste dos artistas então hegemônicos na cena cultural, sobretudo perante um novo público consumidor, que não se identificava como anteriormente com a linguagem dos medalhões da MPB.

No tocante à indústria fonográfica brasileira – e de modo mais geral à indústria cultural nacional – vê-se que desde os anos 1960, notadamente com a Jovem Guarda, manifestou interesse em criar um mercado juvenil de consumo para o estilo musical dominante comercialmente nos Estados Unidos da América e em diversos outros países, o rock. Essa tarefa foi dificultada tanto pela força da MPB quanto pelas ideologias nacional-populistas presentes, que levavam as juventudes urbanas de classe média à rejeição do pop-rock (ORTIZ, 1985; 1988).

Assim, até o final dos anos 1970, foi principalmente por meio da MPB que a indústria fonográfica conseguiu desenvolver seu mercado junto aos jovens consumidores da classe média urbana.

A partir de finais dos anos 1970 e princípios dos 1980 – precisamente o período em que se iniciam a transição democrática e a derrocada do estado autoritário – vemos grande parte da juventude brasileira “cada vez mais distantes dos discursos nacional-populistas da esquerda e direita que, no terreno musical, nos anos 1960 e 1970, cultivavam a MPB” e rejeitavam o pop-rock, considerado alienado (GROPPO, 2013, p.173). Dessa forma, para Ortiz (1994), a juventude urbana de classe média passa a se desenraizar dos valores e obrigações nacionalistas e da politização da cultura, não sendo mais aquela dos movimentos estudantis, das canções de protesto e da luta contra a ditadura.

Ao mesmo tempo, nesse período, a indústria fonográfica brasileira enfrentava crise de mercado, com baixas significativas nas suas vendas, resultado da depressão econômica que o Brasil enfrentou entre o fim do governo militar e o início da Nova República, situação agravada, naquele momento, pelo contexto internacional da crise do petróleo.

Desse modo, o surgimento desse “novo gênero” de rock nacional – como fenômeno de massas – foi um produto da indústria fonográfica da época, dentro do contexto da redemocratização e da demanda por renovação artística por parte do público consumidor, sobretudo a classe média urbana que, como veremos – a partir de declarações dos próprios

agentes sociais que estamos estudando e alguns jornalistas (eles mesmos egressos dessa mesma classe média urbana) –, não se identificava, como outrora, com a MPB.

Portanto, a escolha ou aposta da indústria fonográfica no rock, naquele momento, reflete a situação econômica e política do país e a consequente transformação do público consumidor, além da própria situação econômica das empresas do mercado fonográfico e da demanda pela renovação musical.

[...] a MPB se aburguesara, autocomplacente e autofágica – estéril. Sustentar esse gênero hipertrofiado saía caro para as gravadoras [...]. O disco do tronco principal da MPB tinha um intérprete caro, que cantava um repertório caro (em direitos autorais) sustentado por músicos e produtores caros, sem falar em eventuais participações especiais ou gravações no exterior. E, apesar de todo esse aparato, nem vendia muito. Trinta ou quarenta mil cópias eram comemoradas efusivamente. (DAPIEVE, 2015, p. 25-26).

Em entrevista com o produtor musical da banda *Legião Urbana*, Magi (2011) indaga sobre como a gravadora (EMI-Odeon) “via essa garotada de 20 anos”?

Ela via como uma forma de economizar grana. O que acontece? Tinha a estrutura toda, nós passamos por várias crises financeiras, a crise do petróleo – tudo quanto é crise afetava o disco – e tinha que cortar despesa, cortar custo, tinha briga com o sindicato dos músicos, porque tinha que cortar o período de pagamento dos músicos. Nesse momento, exatamente, era um momento de crise econômica no início dos anos 80, e a gente tinha o estúdio com toda aquela tecnologia e uma banda, você não paga os músicos. Eles são os músicos! Então, a gente podia contratar. Se vender, ganha e se não vender, não ganha. (MAGI, 2011, p. 104)

Assim sendo, a junção de fatores políticos, econômicos e sociais, incididos sobre a dinâmica interna do campo de produção cultural, levou a mudanças na cena musical nacional, tendo como uma das consequências a ascensão de jovens artistas até então desconhecidos.

Nesse contexto, inauguraram-se espaços – festivais, programas de rádio e televisão, revistas, colunas em jornais etc. – dedicados a abrigar produtores e receptores de novas formas de expressão e arte, culminando com a ascensão de novos personagens ao panteão artístico nacional.

Retomando a contextualização histórica referente ao período da “transição democrática” (REIS FILHO, 2014), vemos que os jornalistas (ALEXANDRE, 2013; DAPIEVE, 2015; PAIVA, 2016) autores dos livros que norteiam (com dados sobre as bandas e os músicos) a maioria dos estudos sobre o Rock Brasil, é unânime em relacionar a eclosão midiática dessa geração ao processo de abrandamento do Estado autoritário e da censura.

[...] aspecto importante a considerar na trajetória do BRock é seu relacionamento com a conjuntura político-econômica brasileira. Ponto pacífico: ele não teria sido possível sem o processo de redemocratização. [...] Teria sido impossível fazer um rock (in)decente, cantado em português, sob a violenta censura. (DAPIEVE, 2015, p. 205)

Percebe-se também que, após o abrandamento da censura oficial – operante até a promulgação da constituição de 1988 –, a linguagem metafórica utilizada pelos artistas da MPB para ludibriar o aparato repressor aparenta ter perdido parte de sua função, o que parece ter sido uma das causas da crescente ausência de identificação do público jovem com as gerações da música popular brasileira das décadas de 1960 e 1970.

[...] o uso forçado do cachimbo deixara a boca da MPB torta. Quando a vigilância foi abrandada, ela teve dificuldades de se livrar de seus antigos artificios de sobrevivência – linguagem rebuscada, metáforas impenetráveis, primado do subentendido – e falar olhando nos olhos de novos públicos, sobretudo o jovem urbano. (DAPIEVE, 2015, p. 205)

Segundo Marcelo Rubens Paiva (2016, p. 20), escritor e jornalista, contemporâneo e participante do circuito punk e underground paulista em princípios dos anos 1980, para a sua geração, naquele momento, “Caetano, o grande anarquista, que acusou a velha esquerda de não estar entendendo nada nada nada, não representava mais a transgressão. Dançar para o corpo ficar odara?! Ah, vai...”.

Nesse sentido, os autores (MAGI, 2011; ALONSO, 2015; DAPIEVE, 2015; PAIVA, 2016) evidenciam as provocações e a oposição declarada dos jovens roqueiros – então desafiantes ou *outsiders* no campo musical, além de possuírem eles próprios, em nossa perspectiva, uma orquestração de *habitus* com o seu público consumidor – aos artistas dominantes no espectro da música popular brasileira.

Assim, Alonso (2015) traz declarações de Herbert Vianna, compositor, vocalista e guitarrista dos Paralamas do Sucesso, e de Roger Moreira, do Ultraje a Rigor, igualmente, vocalista, compositor e guitarrista, durante o início de suas carreiras:

Outro dia eu ouvi no rádio a Maria Bethânia cantando “como se fosse o sol desvirginando a madrugada/ quero sentir a dor dessa manhã” (“Explode Coração”, de Gonzaguinha). Você já viu alguém sentir isso? A garotada não entende. Dizem que o rock atual é limitado, que as gravadoras estão dando espaço para isso deixando de lado a verdadeira música brasileira. Não é verdade, não existe música mais brasileira do que “Sou boy”, do Magazine. (HEBERT VIANNA *apud* ALONSO, 2015, p. 06)

Em 1985 Roger, do Ultraje a Rigor, entrava na briga: “A MPB tradicional está se repetindo, o público sente isso e os músicos iniciantes também. [...] aqui o

rock chegou com o fim da ditadura. O samba não serviria como trilha sonora dessa época que vivemos porque é um gênero conformista, que exalta a miséria. (ALONSO, 2015, p. 6)

Paiva (2016) reproduz integralmente em seu livro o “manifesto punk”, redigido por Clemente, dos Inocentes, em 1982. Destaca-se aqui o trecho final:

Nós, os punks, somos uma nova face da Música Popular Brasileira, com nossa música não damos a ninguém uma ideia de falsa liberdade. Relatamos a verdade sem disfarces, não queremos enganar ninguém. Procuramos algo que a MPB não tem mais e que ficou perdido nos antigos festivais da Record [...]. Nós estamos aqui para revolucionar a Música Popular Brasileira, para dizer a verdade sem disfarces (e não tornar bela a imunda realidade): para pintar de negro a asa-branca, atrasar o trem das onze, pisar sobre as flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer (PAIVA, 2016, p. 99).

Encontramos mais provocações e declarações nesse sentido por parte de Renato Russo (MAGI, 2011), Lobão (MARTINS, 2016) e dos Titãs (ALONSO, 2015) no começo da referida década, momento em que esses artistas contavam vinte e poucos anos ou menos.

Acerca da consolidação do rock – e sobretudo do rock brasileiro dos anos 1980 – no cenário cultural brasileiro, Magi (2011) observa a autonomização daquilo que denomina “*campo do rock no Brasil*” e destaca o papel fundamental da grande imprensa na legitimação do Rock Brasil e, igualmente, o papel da crítica cultural especializada, atuando como uma instância consagradora, capaz de instituir “porta-vozes de uma nova geração” (MAGI, 2011, p. 35).

Segundo Bourdieu (2010), a autonomização de um campo de produção cultural requer, além dos próprios artistas, toda uma esfera de profissionais que façam referência a esse trabalho artístico. Nesse sentido, para Magi (2011), foi fundamental para a consolidação do Rock Brasil, o surgimento de revistas, prêmios e programas de rádio e televisão dedicados ao universo do pop/rock nacional e internacional.

Quanto aos grupos musicais, antes de alcançar projeção nacional por meio das grandes gravadoras e dos veículos de comunicação de massas, grande parte desses jovens músicos e de suas embrionárias bandas tiveram reconhecimento junto a um público restrito, em um “circuito” ou cena “alternativa”, isto é, casas noturnas ou danceterias e festivais onde bandas anônimas de rock – influenciadas especialmente por bandas punks, como *Ramones*, *The Clash* e *Sex Pistols*, e pós-punks ou *new wave* como *The Police*, *The Cure*, *The Smiths* etc. – apresentavam-se e que se espalhou por todo o país.

No entanto, foi principalmente das casas noturnas do eixo Rio-São Paulo (mesmo as bandas de Brasília iam se apresentar nesses locais) que saiu a maioria das bandas que conseguiram se estabelecer comercial e simbolicamente no Brasil.

Assim, locais como o Madame Satã, Napalm, Carbono 14 e Rose Bom Bom em São Paulo, e o Circo-Voador e o Noites Cariocas, no Rio de Janeiro, foram espaços que se tornaram célebres por abrigar bandas hoje renomadas, mas que eram, então, totalmente desconhecidas, como a Blitz, os Paralamas do Sucesso, a Legião Urbana, o Capital Inicial, Ira!, Titãs, Ultraje a Rigor, RPM, Kid Abelha etc. (MAGI, 2011; ALEXANDRE, 2013; DAPIEVE, 2015; PAIVA, 2016).

Um dos grupos musicais precursores deste “novo estilo” de rock brasileiro – caracterizado principalmente por ser tributário direto do *punk rock* e *new wave* –, não muito referenciado nos trabalhos acadêmicos e jornalísticos sobre o tema, foi a banda Gang 90 e as Absurdetes, idealizada e liderada por seu vocalista e compositor Júlio Barroso.

Júlio Barroso, filho de um industrial emergente do ramo de *silk screen*, que então residia em Nova York, era amigo de Nelson Motta – jornalista, escritor, compositor e empresário, que além dessas ocupações trabalhava na gravadora Warner – que abriu, em dezembro de 1980, a primeira casa noturna *new wave* brasileira, chamada Pauliceia Desvairada. Dessa forma, Barroso veio ao Brasil “com a mala abarrotada de discos novinhos” especialmente para a inauguração da casa, sendo o DJ da noite (ALEXANDRE, 2013, p.88).

Júlio Barroso decidiu, então, ficar no Brasil, passando a frequentar a noite paulistana, e rapidamente com alguns músicos e musicistas formaram a Gang 90 e as Absurdetes.

A banda fez sua estreia nos palcos da casa Pauliceia Desvairada, no início de 1981, e logo gravaram um compacto com duas músicas pelo selo *Hot*, “que Nelson Motta inventou dentro da WEA” (ALEXANDRE, 2013, p.88). Uma das músicas, no lado A, foi *Perdidos na selva*, inscrita para o festival MPB-Shell da Rede Globo deste mesmo ano. Assim, em agosto de 1981, o grupo se apresentou na terceira eliminatória do festival e “para o espanto geral, se classificou para a finalíssima”. Apesar de não terem ganho o concurso musical, “*Perdidos na selva* foi um dos maiores hits radiofônicos do ano e estabeleceu todas as diretrizes do que seria a *new wave* nacional” (ALEXANDRE, 2013, p.89).

Contudo, o compacto lançado ficou aquém do esperado no tocante às vendas, e a banda foi dispensada pela gravadora no final de 1981. Lançaram seu primeiro LP em 1983, pela RCA Victor, onde havia a música chamada *Esse Louco Amor*, que foi tema da novela “Louco Amor” da Rede Globo de Televisão neste mesmo ano.

A trajetória da banda, no entanto, foi seriamente abalada em junho de 1984, quando Júlio Barroso foi encontrado morto após cair do décimo primeiro andar do prédio onde morava em São Paulo (hoje parece haver um consenso de que a queda foi acidental e não um suicídio). A banda ainda tentou seguir sua carreira, mas acabaram-se em 1987 (ALEXANDRE, 2013, p. 91).

Para Paiva (2016), a apresentação no festival MPB-81 da música *Perdidos na Selva* foi a primeira aparição na televisão daquele que viria a ser conhecido como rock brasileiro dos anos 1980. Como vimos, para Alexandre (2013), a Gang 90 e as Absurdetes ajudaram a estabelecer as diretrizes de parte expressiva do Rock Brasil. A referida banda, com sua estética new wave, letras leves e bem-humoradas, além da marcante presença das quatro mulheres nos *backing vocals*, apesar de não ter sido um avassalador sucesso comercial, antecedeu e influenciou aquela que seria, de fato, a responsável pela popularização do estilo e pela abertura do mercado fonográfico para diversas bandas existentes e para outras que ainda surgiriam.

Assim, a primeira banda do chamado rock brasileiro dos anos 1980 a alcançar grande sucesso comercial, em nível nacional, e pavimentar o caminho para as demais, foi a carioca Blitz (ALEXANDRE, 2013; DAPIEVE, 2015; PAIVA, 2016).

A banda liderada pelo ator e vocalista Evandro Mesquita – então integrante do Asdrúbal Trouxe o Trombone (grupo teatral carioca, criado em 1974, por, entre outros, Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães), contava com Lobão, que faria sucesso em carreira solo posteriormente, na bateria, com Ricardo Barreto, também do Asdrúbal e primo de Regina Casé (que por sua vez é filha de Geraldo Casé, que ocupou diversos cargos de direção artística na Rede Globo a partir dos anos 1970), na guitarra, Antônio Pedro no baixo, Billy Forghieri nos teclados, e com as *backing vocals* Marcia Bulhões e Fernanda Abreu – tornou-se um “fenômeno de mídia como o país ainda não havia conhecido” (DAPIEVE, 2015, p. 61).

Segundo a narrativa jornalística, a carreira musical de Mesquita e da banda Blitz parecem ter surgido de forma bastante despreziosa. Evandro e a trupe teatral dividiam o Teatro Ipanema com a cantora Marina Lima, também em temporada naquele local, no início de 1981. Assim, Evandro havia feito amizade com os músicos que acompanhavam a cantora, dentre os quais, o baterista Lobão. Evandro, juntamente com Ricardo Barreto, convidou, então, alguns dos integrantes da banda de Marina para se apresentarem em um bar que abriria em São Conrado. A estreia se deu no dia do aniversário de Evandro, dezenove de fevereiro de 1981. Dos músicos que se apresentaram nesse dia, passariam a fazer parte da banda, que ainda não havia sido batizada como Blitz, apenas Evandro Mesquita, Ricardo Barreto e Lobão; posteriormente, ingressariam o baixista, o tecladista e as vocalistas que citamos acima.

Em poucos meses, este misto de dinâmica zappiana, humor de praia, rock ensolarado e teatro jovem começou a provocar bochincho no meio musical. A tal ponto que, durante uma pelada de fim de semana, um diretor da EMI-Odeon, Jorge Davidson, procurou Evandro para lhe avisar que outro chefão da companhia, Mariozinho Rocha, estava interessadíssimo em conhecer a Blitz, de quem Magrão, do 14 Bis, lhe fizera grande propaganda. (ALEXANDRE, 2013, p.101)

A gravadora propôs então uma sessão no Estúdio Transamérica, e enviou um diretor da Rádio Cidade para dar o seu aval, positivo ou negativo, para a contratação. Assim, aprovados pelo diretor da rádio, a “EMI colocou a Blitz imediatamente no estúdio, já programando o lançamento do primeiro single para julho de 1982 (ALEXANDRE, 2013, p.102).

Dessa forma, a canção *Você não soube me amar* de autoria da banda, gravada em um compacto (disco de tamanho menor com uma ou duas músicas em cada lado), pela multinacional EMI-Odeon, atingiu em alguns meses a recordista marca de um milhão de cópias vendidas (MAGI, 2011).

Você não soube me amar vendeu “pacas”, como dizíamos. Não parava de tocar nas rádios, na TV. Megassucesso. Lançada em 1982 pela EMI Odeon, deu numa corrida ao tesouro. Empresários predadores de gravadoras multinacionais descobriram que existia um novo rock brasileiro na selva, uma garotada inquieta e a fim, e queriam a carniça (PAIVA, 2016, p. 21).

Desse modo, logo após, ainda no Rio de Janeiro, conseguiram seus contratos e tiveram seus Lps lançados por grandes gravadoras, alcançando projeção nacional, as bandas Paralamas do Sucesso e Barão Vermelho (DAPIEVE, 2015; PAIVA, 2016). O aparecimento dessas três bandas – Blitz, Barão Vermelho e Paralamas do Sucesso – marcou o primeiro ciclo do rock dos anos 1980 – denominado por alguns de *new wave* carioca (GROPPO, 2013).

O grupo musical Barão Vermelho foi formado em 1981 por quatro colegas do curso de música da Escola ProArte, em Laranjeiras, na zona sul da capital Fluminense. Eram eles: Guto Goffi (bateria), Mauricio Barros (teclados), André Cunha (baixo) e Roberto Frejat (guitarra). O quinteto foi completado com o vocalista Agenor de Miranda Araújo Neto, o Cazuzza, que ingressou posteriormente na banda.

O Barão Vermelho teve uma trajetória vertiginosa em direção à sua colocação no mercado musical: entre a formação do grupo e a gravação do primeiro LP, por uma grande gravadora, passaram-se pouco mais de seis meses (ALEXANDRE, 2013). Como veremos, em seção dedicada a analisar o perfil social dos agentes mais destacados do Rock Brasil, Cazuzza era filho de João Araújo – fundador e presidente da gravadora do Grupo Globo, a Som Livre –

“talvez o homem mais poderoso da indústria fonográfica da época” (ALEXANDRE, 2013, p.113).

Este fato, por si só, não explica completamente a bem-sucedida carreira do grupo – atuante durante décadas (e considerado uma das melhores e maiores bandas de rock do Brasil em todos os tempos) – e principalmente não desmerece os grandiosos feitos artísticos de Cazuzza, tido frequentemente por críticos culturais, artistas e público como o artista mais talentoso dessa geração. No entanto, o expressivo capital no interior do campo musical, herdado por Cazuzza, não pode ser desprezado em nossa análise.

Ao que parece, o próprio João Araújo se mostrou relutante em lançar a banda de seu filho pela gravadora que chefiava. Foi, no entanto, convencido pelo diretor da Som Livre Guto Graça Mello e pelo produtor musical Ezequiel Neves. Este último atuou como produtor da maioria dos discos da banda e da carreira solo de Cazuzza, além de ser um crítico musical bastante respeitado. Por fim, o primeiro disco do Barão Vermelho foi gravado pela Som Livre, mas lançado pelo selo Opus Columbia, pertencente à mesma, em meados de 1982. As vendas foram decepcionantes, cerca de sete mil cópias (ALEXANDRE, 2013).

Sete meses depois, lançaram seu segundo LP, *Barão Vermelho 2*, que apesar de bastante divulgado, com anúncios na programação da Rede Globo, participação nos especiais de fim de ano da emissora e presença nas colunas de Ana Maria Bahiana no Jornal *O Globo*, não atingiu os resultados esperados (ALEXANDRE, 2013).

O referido disco, contudo, continha a música *Pro Dia Nascer Feliz*, composição de Cazuzza e Frejat, que nesse mesmo ano, 1983, foi gravada e lançada por Ney Matogrosso (com quem Cazuzza tivera uma rápida relação amorosa anos antes), artista já consagrado, o que acabou por tornar a música o primeiro *hit* da banda e alçá-los ao conhecimento do grande público. Pouco tempo depois, Caetano Veloso (que havia sido contratado por João Araújo para a gravadora Philips em meados dos anos 1960) passou a apresentar em seus shows a canção *Todo Amor que Houver nessa Vida*, do primeiro álbum da banda, ajudando sobremaneira na consagração e reconhecimento do jovem grupo.

A banda ainda lançaria, com Cazuzza nos vocais, o disco *Maior Abandonado* (1984), mas alguns meses após a famosa apresentação do grupo no Rock in Rio em 1985, Cazuzza decidiu deixar a banda e seguir em carreira solo. Cazuzza lançou durante o restante da década diversos álbuns que seriam grande sucesso de público e de crítica: *Exagerado* (1985), *Só se For a Dois* (1987), *Ideologia* (1988) e *Burguesia* (1989).

No dia sete de julho de 1990, aos trinta e dois anos, deu-se o falecimento de Cazuzza em decorrência das complicações geradas pelo vírus da AIDS do qual era portador. Já era tido,

então, para muitos, como um dos mais destacados poetas ou letrista da música popular brasileira, ao lado de nomes como Vinicius de Moraes, Chico Buarque e Caetano Veloso.

Após a saída de Cazuza, o Barão Vermelho seguiu atuante com Frejat nos vocais e Guto Goffi, o baterista, fazendo grande parte das letras das músicas. O grupo lançou em 1986 o disco *Declare Guerra*, o último pela gravadora Som Livre. Mudaram-se para a gravadora Warner, tendo mais dois discos bem colocados no mercado até o final da década de 1980: *Rock'n Geral* (1987) e *Carnaval* (1988).

A banda Barão Vermelho logrou estabelecer-se comercial e simbolicamente para além de sua década de origem, estando em atividade até os dias de hoje. Roberto Frejat, principal nome do grupo, desligou-se da banda no ano de 2017 e segue atualmente em carreira solo.

Completando esse primeiro ciclo do Rock Brasil, vemos o surgimento dos Paralamas do Sucesso. O grupo foi formado em 1982 (considerando-se a formação e o nome definitivos) no Rio de Janeiro, pelos amigos Herbert Vianna (guitarra e voz), Bi Ribeiro (baixo) e Vital Dias (bateria) – que logo seria substituído pelo baterista João Barone. Na época em que iniciaram os primeiros ensaios como os Paralamas do Sucesso, Herbert Vianna cursava arquitetura na Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) e Bi Ribeiro cursava biologia na Universidade Federal Rural do Rio de Janeiro (UFRRJ). Os dois, no entanto, eram amigos próximos desde os tempos em que moravam em Brasília e faziam parte da “turma da Colina”, à qual iremos nos referir em breve ao abordar a eclosão do rock brasileiro.

A trajetória do grupo – cujo estilo musical é frequentemente associado ao do The Police – rumo à contratação por uma grande gravadora e à projeção nacional, deu-se de maneira um pouco mais lenta do que a das bandas citadas acima – que aparentam ter podido cortar algumas etapas graças à proximidade com alguns agentes do campo musical e/ou da indústria fonográfica.

Dessa forma, os Paralamas do Sucesso se apresentaram frequentemente em festas de faculdade e bares menores e menos conhecidos na cidade do Rio de Janeiro antes de adentrarem palcos mais requisitados. No ano de 1982, alugaram um estúdio e gravaram quatro faixas, entre elas, *Vital e sua moto*, em uma “fita demo”, com o intuito de enviar para a rádio Fluminense FM, que então fazia crescente sucesso com o público jovem carioca, e costumava ceder espaço em sua programação para as novas bandas de rock que vinham surgindo (MAGI, 2011; ALEXANDRE 2013; DAPIEVE, 2015; PAIVA, 2016). A estratégia funcionou, e a citada música passou a ser uma das mais pedidas e tocadas pela rádio no verão de 1983.

Após o relativo sucesso desta primeira música na cidade do Rio de Janeiro, o grupo foi convidado para abrir um show de Lulu Santos – já um artista de sucesso – na casa de shows

carioca Circo Voador. Segundo Ricardo Alexandre (2013), foi nesse momento, após a grande divulgação da música pela rádio e a apresentação no Circo Voador, que a banda foi contratada pela gravadora EMI-Odeon.

Dessa forma, foi lançado ainda no ano de 1983 o primeiro LP da banda – *Cinema Mudo*. O grupo passou a se apresentar frequentemente em programas de televisão, ser tocado nas rádios, além de excursionar por todo o país, fazendo centenas de shows nesse período.

Os Paralamas do Sucesso foram um dos grupos de maior sucesso comercial durante os anos 1980, tendo sido, igualmente, muito bem avaliados pela crítica musical a partir de meados da década. Além do LP *Cinema Mudo* (1983), lançaram mais quatro discos pela gravadora multinacional EMI (então EMI-Odeon) nos anos oitenta: *O Passo do Lui* (1984), *Selvagem?* (1986), *Bora Bora* (1988) e *Big Bang* (1989) (ALEXANDRE, 2013).

O trio musical Paralamas do Sucesso continua com sua prestigiada carreira até os dias de hoje, contando com a mesma formação desde 1982. Conforme já dito, essa banda é considerada uma das principais bandas de rock de sua geração e também de todos os tempos no Brasil. Herbert Vianna, o principal responsável pela criação musical do grupo, é considerado um renomado compositor, tendo diversas de suas músicas gravadas por cantores populares e medalhões da MPB como Gal Costa, Gilberto Gil, Marisa Monte entre outros.

Além disso, a importância de Herbert para o desenvolvimento do Rock Brasil extrapola sua aclamada produção artística, pois juntamente com seu irmão, Hermano Vianna, foi responsável pela acolhida no Rio de Janeiro e pela aproximação entre a gravadora EMI-Odeon e o rock de Brasília, sobretudo com Renato Russo e a Legião Urbana, de quem gravaram uma música (“Química”) no seu LP de estreia, e da Plebe Rude, banda da qual Herbert foi o produtor musical nos dois primeiros discos (ALEXANDRE, 2013; DAPIEVE, 2015).

Portanto, nesse momento, um número cada vez maior de estações de rádio e programas de televisão passou a tocar músicas produzidas por esses grupos novatos. Rádios correlatas à Fluminense FM passaram a surgir em outras capitais e cidades menores, e em um curto espaço de tempo alguns desses jovens passariam a ocupar as mais poderosas instâncias de difusão e consagração (perante o grande público) da indústria cultural brasileira, a saber, revistas (Veja, Isto é, etc.) e jornais (Folha de São Paulo, O Globo, etc.) de grande circulação nacional e, principalmente, as telenovelas e programas da Rede Globo de televisão.

[...] Agora, sim, o rock no Brasil estourava, tornava-se mainstream [...]. Com a explosão da Blitz, Barão Vermelho e Paralamas do Sucesso, teve um corre-corre promovido pelas grandes gravadoras à caça de bandas que já estavam na estrada, eram desconhecidas do mercado e tocavam em espaços alternativos,

boates undergrounds ou poucas rádios. EMI, Sony, Warner, CBS, as grandes...
O rock brasileiro entrava para o topo das paradas. (PAIVA, 2016, p. 150)

É igualmente nesse contexto que muitos grupos musicais, mesmo os que não conseguiram se estabelecer simbólica e comercialmente, foram “descobertos” pelas gravadoras e passaram a desenvolver suas carreiras de forma profissional, amparados por empresários e produtores que atuaram de modo planejado para promover seus discos e shows (GROPPO, 2013).

No que se refere ao estado de São Paulo e o rock brasileiro dos anos 1980, se vê já em finais dos anos 1970, a capital e adjacências, notadamente o chamado ABC Paulista (cidades como Santo André, São Bernardo, São Caetano, Mauá, Diadema etc.), como berço de uma série de bandas de punk rock, gestadas no interior deste nascente movimento, que então ganhava corpo naquelas localidades. Contudo, quase a totalidade das bandas egressas desta cena musical alternativa – levada a cabo por jovens moradores de bairros periféricos e operários da capital paulista – ficou à margem do mercado fonográfico tradicional e das instâncias de consagração da música popular brasileira (como veremos na seção dedicada às bandas do chamado *underground*).

Não obstante, alguns grupos paulistanos de rock, formados por jovens da mesma faixa etária daqueles citados acima, mas provindos de espaços e estratos sociais distintos, puderam alcançar o *mainstream* do rock brasileiro na década de 1980. Apresentaremos, agora, três destes grupos: Ultraje a Rigor, RPM e Titãs.

A banda Ultraje a Rigor foi formada inicialmente por dois amigos do curso de arquitetura da Universidade Mackenzie, Roger Moreira (guitarra e voz) e Leonardo Galasso, conhecido como Leospa (bateria). Roger abandonou o curso no terceiro ano em 1977, enquanto Leospa concluiu a graduação, tornando-se arquiteto. Em 1979, os dois amigos foram para São Francisco, na Califórnia (EUA), onde trabalharam como faxineiros e entregadores de pizza, residindo por um ano e meio naquele local. Após retornarem ao Brasil, por volta de 1981, os dois decidiram começar a tocar juntos, montando uma banda de *covers*, principalmente, dos Beatles (DAPIEVE, 2015).

Depois de algum tempo, em que os amigos foram os únicos integrantes fixos da banda, alternando frequentemente a segunda guitarra e o baixista, o músico Edgar Scandurra – que tocava em diversas outras bandas, inclusive no Ira! (Outra expressiva banda paulistana) – consolidou-se por um período como guitarrista no grupo. Segundo Dapieve (2015, p.108), “foi

Scandurra quem deu um banho de modernidade na dupla, mostrando-lhes as maravilhas do *punk rock* e da *new wave*”.

O grupo se apresentou frequentemente por bares e festas da cidade de São Paulo, e em uma dessas festas, no feriado de primeiro de maio de 1982, decidiram-se pelo nome – Ultraje a Rigor. Assim, agora com o nome oficializado, passaram a se apresentar em casas noturnas como o Carbono 14 e Rose Bom Bom. Nesse momento, juntamente com outras bandas da cidade como os Titãs, Ira! e RPM, combinavam o cachê e tocavam *covers* uns dos outros a fim de divulgarem-se mutuamente (DAPIEVE, 2015).

No começo do ano de 1983, o teatro Lira Paulistana abriu um projeto chamado “Boca no trombone”, cujo intuito era ceder espaço a novos grupos musicais. O Ultraje, que vinha tocando frequentemente na noite paulistana, inclusive nas casas de shows que passaram a ser frequentadas por olheiros de gravadoras após o sucesso dos grupos cariocas, inscreveu-se e foi um dos classificados para se apresentar. Foi naquele momento que o grupo foi contratado pela gravadora multinacional Warner. Assim, em abril de 1983, “ao final da apresentação, o produtor Pena Schmidt, da Warner, entra nos bastidores berrando ‘comprei, comprei’” (DAPIEVE, 2015, p.107).

Dessa forma, o contrato conseguido com a WEA graças à temporada no Lira Paulistana rendeu um EP com duas músicas, “Inútil” e “Mim que tocar”, lançado em novembro de 1983. “Inútil” foi bastante executada em rádios de todo o Brasil, gerando bastante repercussão e conduzindo o compacto, em maio do ano seguinte, à marca de 30 mil cópias vendidas. Satisfeitos com o resultado, em outubro de 1984 tem-se o lançamento de outro compacto, agora com as músicas “Eu me amo” e “Rebelde sem causa”.

O LP de estreia, *Nós vamos invadir sua praia*, foi comercializado somente em julho de 1985, e contava com as quatro músicas prensadas nos dois compactos anteriores, além de novas canções que caíram no gosto popular como “Ciúme”, “Marylou” e a própria “Nós vamos invadir sua praia”. Desse modo, no primeiro mês de vendas, o álbum chegou à marca de 45 mil cópias e multiplicaria por dez esse número nos meses seguintes (DAPIEVE, 2015).

Logo o Ultraje a Rigor praticamente monopolizava a mídia. O repórter José Roberto de Alencar contava como era um dia na vida de Roger na *Folha* de 4 de agosto. Okky de Souza o entrevistava nas prestigiosas ‘Páginas Amarelas’ da revista *Veja* de 14 de agosto. E Wilson Coutinho passava ‘quatro dias com um fenômeno’ no *Jornal do Brasil* de 4 de setembro. (DAPIEVE, 2015, p.111)

O segundo LP do grupo, *Sexo!!*, chegou às lojas do país no dia 25 de março de 1987, fazendo “quase tanto sucesso quanto o primeiro” e sendo bem recebido pela crítica. O referido

disco acumulou vendas de mais de 320 mil cópias, menos do que o álbum anterior, mas uma boa performance (DAPIEVE, 2015, p.113).

No bojo de toda a projeção midiática, incluindo a participação em programas da Rede Globo, como o Fantástico, e trilhas sonoras em novelas da mesma emissora – a música “Pelado” do disco *Sexo!!* foi tema de abertura da novela *Brega & Chic* exibida em 1987 – e shows por todo o país, incluindo grandes festivais, como o Hollywood Rock, a banda entrou em estúdio em outubro de 1988 para gravar o terceiro LP.

Assim, o disco denominado *Crescendo* (1989), “chegou às lojas no final de fevereiro com um disco de ouro, 100 mil cópias vendidas, e chegaria a mais de 234 mil, mas despertou menos entusiasmo de público e de crítica do que os outros dois” (DAPIEVE, 2015, p.116).

Ao entrar nos anos 1990, da mesma forma que a maioria das bandas que experimentaram o auge comercial na década anterior, o *Ultraje a Rigor* experimentou o ocaso em termos de influência artística, projeção midiática e faturamentos com shows, discos e produtos da banda. O quarto disco, *Por que Ultraje a Rigor* (1990), teve “uma recepção morna, traduzida em pouco mais de 50 mil cópias vendidas” (DAPIEVE, 2015, p.117). O quinto LP de estúdio, denominado simplesmente *Ó*, o último pela Warner, lançado em 1993, vendeu apenas 30 mil cópias. A gravadora e o grupo romperam contrato em 1994.

Após esse período, o grupo passou por profundas reformulações, com a troca de todos os integrantes, excetuando-se Roger Moreira, vocalista e compositor, mas incluindo o baterista e fundador Leospa. A banda, entre intervalos e alterações de membros, só voltou a gravar um álbum de estúdio em 2002.

Atualmente, ainda com algum espaço na imprensa – o *Ultraje a Rigor* faz parte do programa do apresentador Danilo Gentili desde 2011 (primeiro na Rede Bandeirantes e atualmente no SBT). Roger, nos últimos anos, notabilizou-se por declarações polêmicas, muitas vezes tidas como preconceituosas, estando declaradamente no espectro da direita política e tendo apoiado a eleição do atual presidente Jair Bolsonaro.

O grupo Titãs fez sua estreia em agosto de 1982, nos palcos do Teatro Lira Paulistana. Eram, então, um octeto e ainda carregavam o Iê-Iê no nome (Titãs do Iê-Iê). Os integrantes – Marcelo Fromer, Tony Belloto, Branco Mello, Nando Reis, Paulo Miklos, Arnaldo Antunes, Ciro Pessoa e Sérgio Britto – já se conheciam e tocavam juntos em outros projetos musicais, como o Trio Mamão (Fromer, Belloto e Mello), o Sossega Leão (Nando Reis e Paulo Miklos) e a banda Performática (Arnaldo Antunes e Paulo Miklos), desde os tempos em que estudavam no mesmo colégio, o *Equipe*, da capital paulista (DAPIEVE, 2015).

Com exceção de Tony Belloto e Charles Gavin, que assumiria a bateria após a gravação do primeiro disco, todos os integrantes estudaram nesse colégio, conhecido pelo incentivo artístico e cultural que proporcionava a seus alunos, estes, em sua maioria, filhos “da militância esquerdista da cidade e da intelectualia pré-abertura” (ALEXANDRE, 2013, p. 185).

Após a apresentação no Lira Paulistana, os Titãs se apresentaram no SESC Pompéia, em outubro do mesmo ano, e logo “fizeram ronda na noite paulistana. Napalm, Pub Vitória, Madame Satã, um circuito que se tornaria mitológico”. O grupo alternava composições próprias com “releituras por vezes insólitas” de Beatles, Roberto Carlos, Tim Maia, Odair José e Noel Rosa. Buscando uma aproximação entre rock, MPB e a Jovem Guarda. Em tom de escárnio, intitulavam-se *New brega* (DAPIEVE, 2015, p.92).

O grupo passou a gravar diversas fitas demo, enviadas a produtores e gravadoras. Contudo, antes de assinar com uma grande gravadora, os Titãs passaram a se apresentar em programas de auditório como o do Bolinha, Barros de Alencar, Raul Gil, Hebe Camargo e até mesmo o do Chacrinha.

A contratação pela gravadora, no caso a Warner, deu-se após algumas negociações, por intermédio do produtor Pena Schimit, figura constante na noite paulistana no encaixe de novas bandas. O grupo a princípio se negou a fechar contrato com esta e outras empresas, pois as mesmas insistiam em lançar ao mercado primeiramente um compacto com apenas uma ou duas músicas, e os Titãs, com diversos compositores, cantores e uma miríade de ritmos, não acreditavam que um trabalho nessas condições pudesse representá-los (ALEXANDRE, 2013; DAPIEVE, 2015).

Por fim, acabaram sendo produzidos e comercializados, quase ao mesmo tempo, um compacto com a música “Sonífera ilha” e o LP *Titãs*, em meados de agosto de 1984. A citada música alcançou boa repercussão nas rádios e nos programas de televisão nos quais o grupo já estava praticamente habituado a se apresentar, e impulsionou as vendas do disco, embora estas tenham se dividido entre o compacto e o LP – que ficou nas 50 mil cópias vendidas. (DAPIEVE, 2015, p.96).

No ano de 1985, entre março e abril, e após a troca de bateristas no grupo, com Charles Gavin assumindo definitivamente o lugar de André Jung – que passou a tocar no IRA!, banda da qual acabava de sair Gavin –, os Titãs entraram no estúdio Transamérica para gravar o segundo disco, sob a produção musical de Lulu Santos. O LP *Televisão* vendeu quase o dobro em relação ao trabalho anterior e foi bem recebido pela crítica (DAPIEVE, 2015).

No ano seguinte, em abril, o grupo entrou novamente em estúdio para gravar aquele que seria considerado o melhor álbum de sua carreira, apontado por críticos e votações em revistas

especializadas como o melhor disco dessa década. Assim, o LP “*Cabeça Dinossauro* chegou às lojas na última semana de junho de 1986, e imediatamente todos perceberam estar diante de uma obra ímpar, de uma obra-prima” (DAPIEVE, 2015, p.101). Nele estavam contidos alguns dos grandes sucessos do grupo como “Polícia”, “Homem Primata” e “Bichos Escrotos”. *Cabeça Dinossauro* chegou à marca de 380 mil cópias vendidas, tornando-se o maior sucesso comercial do grupo – até o lançamento do *Acústico MTV Titãs* em 1997.

No ano de 1987, os Titãs passaram a fazer parte da empresa de Manoel Poladian, que já cuidava da carreira do RPM (como veremos abaixo). Começaram a gravar o quarto álbum, que sairia no fim do ano, em 23 de novembro. Chegado às lojas, o LP *Jesus não tem dentes no país dos banguelas* fez “a crítica (mais uma vez) cair de quatro” (DAPIEVE, 2015, p.102).

No release distribuído à imprensa, o poeta Paulo Leminski dava uma preciosa chave para entender o disco: No Cabeça dinossauro, vocês demoliram com os cinco pilares da ordem social: a polícia, o Estado, a Igreja, a família e o capitalismo selvagem. Agora chegou a hora de vocês começarem a demolir as coisas de dentro. [...] Os Titãs é o que restou do rock, suas letras são o que restou de um país falido, um vice-país, vice-governado, vice-feliz, vice-versa. (DAPIEVE, 2015, p.102).

Em janeiro de 1988, o grupo pode fazer a apresentação do novo álbum na primeira edição do festival Hollywood Rock, dois shows para dezenas de milhares de pessoas, primeiro na Praça da Apoteose no Rio de Janeiro, e na semana seguinte no estádio do Morumbi, em São Paulo. Segundo Dapieve (2015, p.104), os “Titãs realizaram um show state-of-art, eleito pelo JB [Jornal do Brasil] o melhor de todo o festival [que contava com atrações internacionais] e considerado pela *Folha* um ‘novo marco para o rock brasileiro’”. O então noneto paulista se tornou sinônimo de estádios lotados e a imprensa nacional passou a falar em “Titãmania”. *Jesus não tem dentes no país dos banguelas* vendeu 250 mil discos, um excelente resultado tratando-se de um trabalho bastante hermético e provocativo.

Ainda no ano de 1988, mais precisamente no dia 8 de julho, os Titãs se apresentaram no Festival de Montreux, na Suíça, um célebre festival de jazz, para o qual foram convidados após as impactantes performances no Hollywood Rock. Os Titãs e a gravadora aproveitaram a ocasião para capitalizar seus sucessos anteriores e decidiram fazer da apresentação, nesse festival, a gravação do primeiro LP ao vivo da banda. Dessa forma, no final desse ano foi lançado o disco *Go Back*, resultante da apresentação no país alpino. *Go Back* vendeu mais de 320 mil cópias.

Em meados de 1989, novamente os Titãs entraram em estúdio para gravar um trabalho com músicas inéditas. Assim, dando prosseguimento aos ímpetus heteróclitos do grupo, em

outubro desse ano chegava às lojas o sexto LP da banda, *Õ blésq blom*. Para Dapieve (2015, p.105), “mesmo sem ser tão bom quanto os discos anteriores, *Õ blésq blom* dava para o gasto do fim da década”. O disco vendeu “respeitabilíssimas 230 mil cópias e a sua promoção fez com que o ano de 1990 fosse gasto em excursões fora do eixo São Paulo-Rio de Janeiro”.

Após a virada da década, notadamente em sua primeira metade, apesar de não manterem a primazia comercial e midiática de meados dos anos 1980, os Titãs, juntamente com bandas como os Paralamas do Sucesso, Legião Urbana, Barão Vermelho e Engenheiros do Hawaii, continuaram relevantes artisticamente e, especialmente, no campo do rock nacional. Lançaram *Tudo ao mesmo tempo agora* (1991), o último com a presença de Arnaldo Antunes. Antunes era considerado por alguns o principal compositor do grupo e decidiu-se pela carreira solo.

Os LPs *Titanomaquia* (1993) e *Domingo* (1995) não são considerados trabalhos muito representativos da carreira e discografia do grupo, não contendo músicas que se tornaram célebres em seu repertório musical.

No entanto, no ano de 1997, o grupo gravou e lançou o *Acústico MTV*, que acabou por se tornar, com grande margem, o maior sucesso comercial da carreira da banda, atingindo quase 2 milhões de cópias vendidas e alçando os Titãs, mais uma vez, ao topo das paradas radiofônicas – e da própria MTV –, à exposição midiática e centenas de shows por todo o país.

Iniciado em princípios dos anos 1990 pela matriz estadunidense da *MTV*, e trazido ao Brasil em meados da década, o *Acústico MTV* foi um formato utilizado largamente, e com enorme sucesso, até os anos 2000. O projeto acabou servindo para “reabilitar e compilar a carreira de artistas do rock nacional e aproximá-los da estética da MPB” (ALONSO, 2015, p.21). Assim:

Os Titãs tornaram-se os roqueiros com tráfego livre na turma da MPB, donos de uma agressividade ao vivo e uma sofisticação crescente em estúdio, capazes de brincadeiras como as letras de “AA UU” e de abordagens sociais profundas como em “Desordem”. Eram *insiders* na alta roda, com a moral nas alturas. (ALEXANDRE, 2013, p.397)

O grupo RPM foi formado na cidade de São Paulo em 1983, por Paulo Ricardo (baixo e voz), Luiz Schiavon (teclados) e Fernando Deluqui (guitarra), sendo a banda mais popular do Rock Brasil em meados da década, sobretudo entre 1984 e 1987, e uma das mais bem-sucedidas, em termos comerciais, da história da música brasileira (ALEXANDRE, 2013; DAPIEVE, 2015).

Antes da formação do RPM (sigla de Revoluções por Minuto), Paulo Ricardo e Luiz Schiavon tocaram juntos por dois anos em uma banda de rock progressivo, chamada Aura. Paulo Ricardo era estudante de comunicação na ECA-USP e escrevia sobre música em jornais

desde os dezessete anos. Luiz Schiavon estudava piano clássico desde os cinco anos de idade e havia estudado no conservatório musical Mário de Andrade (DAPIEVE, 2015).

No segundo semestre de 1982, Paulo Ricardo “decidiu vender tudo e ir para Londres”, onde morou por cerca de seis meses e de onde continuou colaborando como crítico musical da revista *Somtrês*. Segundo o próprio:

Estava fazendo minha pós-graduação no mundo pop. Já sabia tudo de rock na teoria, já vivia disso, estava em Londres por isso. Fui pra lá encasquetado “qual é, que só banda inglesa se dá bem? Qual a sacanagem? O que eles tem que a gente não tem?”. E eu descobri: não tem nada. Só que eles fazem as coisas direito. Observei a cena toda, peneirei, vi o que era melhor pra mim e fiquei ali entre o Echo & the Bunnymen e o Duran Duran, entre o Joy Division e o Eurythmics. (ALEXANDRE, 2013, p.198)

Ao voltar para São Paulo, já no ano de 1983, P. Ricardo e L. Schiavon retomam a parceria e passam a tocar, sob o nome de RPM, na noite paulistana. Convidaram o guitarrista Fernando Deluqui e o baterista Moreno Júnior, então um adolescente de quinze anos, para integrarem a banda, fazendo sua estreia nos palcos em maio de 1984 na inauguração do cineclubes Zoom Cósmico, na Vila Madalena (ALEXANDRE, 2013; DAPIEVE, 2015).

Moreno Júnior logo foi substituído, pois entre outros fatores, a menoridade do baterista dificultava ou impedia a sua entrada nas casas noturnas em que se apresentariam. Por alguns meses a posição foi ocupada por Charles Gavin, então baterista do IRA! que logo se consagraria como integrante dos Titãs. Mais à frente após a gravação do LP, o posto de baterista ficaria a cargo de Paulo Pagni, conhecido como P.A.

No transcorrer do ano de 1984, “o RPM percorreu todo o circuito paulistano de danceterias: Madame Satã, Raio Laser, Clash, Tífon, o diabo. Logo o passe do grupo estava sendo disputado a tapa pela CBS e a EMI-Odeon” (DAPIEVE, 2015, p.121).

Desse modo, o grupo optou por assinar o contrato com a gravadora CBS, em novembro daquele ano. Gravaram duas músicas em um compacto, no lado A “Louras Geladas” e no lado B “Revoluções por Minuto”. O trabalho foi lançado em janeiro de 1985, conseguindo “aparecer no meio da enxurrada de novas bandas de rock despejadas nas lojas pelas gravadoras (DAPIEVE, 2015, p.121).

As duas músicas fizeram bastante sucesso entre o público e foram exaustivamente tocadas nas rádios e nas danceterias. Assim sendo, logo o grupo foi convocado pela gravadora para voltar aos estúdios e gravar um disco completo. O primeiro LP, *Revoluções por Minuto*,

chegou às lojas em junho de 1985. No entanto, antes do lançamento oficial do disco a banda já fazia shows de divulgação desse trabalho. Em uma dessas apresentações,

Na tempestuosa noite de 3 de maio de 1985, 103 gatos pingados se deram o trabalho de subir o morro da Urca, no Rio, para assistir ao show do quarteto. Desses 103, apenas 16 eram pagantes. Entretanto, para sorte do RPM, os 87 restantes eram os chamados formadores de opinião: jornalistas, radialistas, pessoal de gravadoras e outros músicos. Foi lá mesmo que o cantor Ney Matogrosso viu o show, gostou e deu a dica ao empresário Manoel Poladian, que passou a trabalhar com o grupo e pediu ao próprio Ney que dirigisse o espetáculo do RPM (DAPIEVE, 2015, p.122)

Assim, após o início da comercialização do disco, “o RPM saiu a campo para promover seu primeiro álbum com uma superprodução como BRock jamais viu, antes ou depois. Laser, gelo seco, dois ônibus, duas carretas, equipamentos sofisticados” (DAPIEVE, 2015, p.123). Tudo isso sobre a batuta empresarial de Manoel Poladian (gerenciou a carreira de, entre outros, Jorge Ben Jor, Caetano Veloso, Maria Bethânia e Gilberto Gil) e artística de Ney Matogrosso. O álbum chegou às 600 mil cópias vendidas em alguns meses.

Durante as apresentações dessa turnê, além das onze músicas do disco e de alguns *covers*, a banda costumava tocar a música “London, London” de Caetano Veloso. Em algum desses shows, foi captado o áudio da execução desta música, e uma versão pirata começou a circular pelas rádios do país. “Rapidamente a música se tornou a mais pedida de todas as AMs e FMs do Brasil”. Inspirada por este fato, a gravadora CBS “decidiu capitalizar esse inesperado sucesso” e às pressas resolveu fazer do segundo disco do RPM um disco ao vivo (DAPIEVE, 2015, p. 124).

Dessa forma, o LP *Rádio Pirata – Ao vivo* foi gravado em duas apresentações no Palácio das Convenções do Anhembi, nos dias 26 e 27 de maio de 1986. O disco continha as músicas já bastante conhecidas do álbum anterior, duas músicas inéditas da banda e as versões de “London, London” de Caetano e de “Flores Astrais” do Secos e Molhados.

O trabalho ao vivo, bastante divulgado e esperado, chegou às lojas já com disco de platina, isto é, 250 mil cópias vendidas, e ultrapassou a marca de 2.2 milhões de cópias, até então um “recorde absoluto no Brasil” (DAPIEVE, 2015, p. 124).

Nesse momento, o RPM se tornou um fenômeno de mídia praticamente inédito no Brasil, chegando a ser comparado pela imprensa com a beatlemania. Lotaram diversos ginásios e estádios pelo país. Bastante requisitados pela imprensa, o RPM ganhou uma edição exclusiva do Globo Repórter. O RPM possuía uma legião de fãs que proporcionavam frequentes “cenas

de histeria”, principalmente, relativas ao vocalista Paulo Ricardo, considerado um *sex symbol* em meados dessa década (DAPIEVE, 2015, p. 125).

Apesar de toda a exposição midiática, faturamento com shows, discos e produtos (ou até mesmo por conta disso), disputas internas entre os membros da banda foram tomando formas irreconciliáveis. São frequentemente citados como motivos desagregadores do grupo a maior notoriedade e evidência de Paulo Ricardo sobre os demais integrantes, a disputa pelos direitos autorais das músicas e o abuso de drogas, notadamente cocaína, pelos músicos (ALEXANDRE, 2013; DAPIEVE, 2015; PAIVA, 2016). Desse modo, em agosto de 1987, uma nota assinada por Ricardo e Schiavon e endereçada à CBS anunciava o fim da banda.

Contudo, por pressão da gravadora e cláusulas contratuais, o grupo foi convencido a retomar a formação e gravar mais um LP. Assim, foi lançado em abril de 1988 o disco denominado *RPM*. O último com a formação do quarteto que atingiu o ápice do sucesso comercial brasileiro e com a parceria, nas composições, de P. Ricardo (letras) e L. Schiavon (arranjos e melodia). Segundo Dapieve (2015, p. 128), esse disco vendeu 170 mil cópias, “uma boa vendagem. Mas, em termos de RPM, um retumbante fracasso”.

Em setembro de 1988, o grupo e a empresa de Manoel Poladian rescindiram seus contratos. E após a realização de três apresentações, entre os dias 23 a 25 de fevereiro de 1989, na danceteria paulistana Dama Xoc, a banda anunciou o encerramento de suas atividades; o RPM esboçou algumas tentativas de retorno, mas sempre breves, não alcançando grande repercussão artística ou comercial.

Dando prosseguimento à apresentação do desenvolvimento do Rock Brasil e de suas principais bandas e artistas, vê-se o surgimento no mercado musical e no cenário cultural brasileiro do rock brasiliense, isto é, das bandas surgidas no interior da cena rock da Capital Federal. Nesse sentido, Brasília legou à geração do rock oitentista nacional pelo menos três bandas importantes: Plebe Rude, Capital Inicial e Legião Urbana.

A dita cena punk brasiliense parece ter se iniciado no mesmo momento, ou até mesmo anteriormente, à eclosão do movimento punk na cidade de São Paulo e adjacências. No entanto, ao contrário dos punks de São Paulo e da região do ABC paulista – em sua ampla maioria formada por trabalhadores assalariados de baixa escolaridade, moradores de bairros periféricos e operários da capital paulista (em homologia com os seus correlatos da Inglaterra e Estados Unidos) – o movimento punk de Brasília se desenvolveu, inicialmente, por meio de jovens egressos de famílias de altos funcionários da burocracia estatal brasileira, como diplomatas, embaixadores, militares e professores universitários da Universidade de Brasília (UNB) que

viajavam frequentemente para o exterior, moraram fora do país por alguns anos ou simplesmente tinham contato com a produção editorial e musical estrangeira.

Para o jornalista Ricardo Alexandre:

Comparado ao paulista – numeroso, influente, polêmico e violento –, o mitológico movimento punk de Brasília parece um dia no parque de diversões: você entra para sentir emoções fortes, mas sabe que nada de perigoso pode lhe acontecer de verdade. Ainda assim, tornou-se histórico como manifestação jovem e, principalmente, por causa de seus principais personagens (ALEXANDRE, 2013, p.79)

O aparecimento da cena punk brasiliense, que como já dito legaria ao Rock Brasil importantes bandas, além da, provavelmente, mais destacada delas – a Legião Urbana –, parece estar relacionada, inicialmente, a uma pequena turma de amigos, em sua maioria, moradores e frequentadores da “Colina”, local onde residiam as famílias de professores da UNB (MAGI, 2011; ALEXANDRE, 2013; DAPIEVE, 2015).

Nesse sentido, residiam na Colina os irmãos Felipe e Flávio Lemos, que haviam morado na Inglaterra, por ocasião de uma pós-graduação de seu pai, durante o ano de 1977. Ao retornar para o Brasil, no ano seguinte, os garotos (entre 15 e 17 anos) haviam tomado contato com o impactante movimento punk inglês que eclodira há pouco, e trouxeram, além das experiências pessoais, discos, fitas, revistas e demais apetrechos relacionados a esse movimento político e musical.

“Não tínhamos a menor expectativa de que mais alguém além de nós viesse a gostar de punk rock”, lembra Flávio. ‘Eu mostrava os discos para meus amigos na Colina e todo mundo achava o fim da picada’” (ALEXANDRE, 2013, p.81).

No entanto, logo foram fazendo amizade com outros garotos que igualmente conheciam e se identificavam com o estilo e a música punk, como André Pretorius, que era filho do embaixador da África do Sul no Brasil, e Renato Manfredini Júnior, que posteriormente adotaria o nome artístico de Renato Russo, com os quais formariam em princípios de 1979 a primeira banda punk de Brasília – o Aborto Elétrico (MAGI, 2011; ALEXANDRE, 2013; DAPIEVE, 2015).

Os irmãos Lemos se aproximaram de Renato Russo na escola Cultura Inglesa, onde Renato, que falava inglês fluentemente, lecionava (como veremos em outra seção, Renato Russo morou em Nova York com sua família dos 7 aos 9 anos de idade, quando seu pai ganhou uma bolsa para realizar mestrado em Economia naquela localidade). Na Cultura Inglesa, “todos passavam horas e horas devorando as edições dos semanários musicais britânicos, como *New*

Musical Express e *Melody Maker*, que eram disputados a tapa entre os roqueiros tupis (ALEXANDRE, 2013, p.81).

A banda Aborto Elétrico, embora tenha durado poucos anos e não tenha alcançado grande projeção, ficando restrita a algumas apresentações em Brasília e no seu entorno, revestiu-se de importância histórica, em termos do rock nacional, por ter sido a primeira banda de Renato Russo e por ter dado origem logo após à sua dissolução – por conta de divergências entre Renato Russo e o baterista Felipe Lemos – às duas principais bandas de rock da capital federal, a Legião Urbana (fundada por Renato Russo) e o Capital Inicial (fundado pelos irmãos Felipe e Flávio Lemos).

Assim, a Legião Urbana foi formada em 1982 por Renato Russo (baixo e vocal) e Marcelo Bonfá (bateria), juntando-se, posteriormente ao grupo, Dado Villa-Lobos (guitarra), concluindo assim a formação “clássica” da banda, que em 1984, por um breve período, passou a contar com Renato Rocha no baixo (DAPIEVE, 2015). O grupo, da mesma forma que os demais surgidos naquele momento em Brasília, costumava tocar na secretaria de cultura e em teatros municipais da cidade, já que eram quase inexistentes as casas noturnas no Distrito Federal (ALEXANDRE, 2013).

Sabendo da efervescência da cena pop/rock e punk em São Paulo e no Rio de Janeiro, os integrantes passaram a contatar casas de shows e amigos nessas localidades. Conseguiram, desse modo, a oportunidade de se apresentar em casas como o Napalm (São Paulo) e o Circo Voador (Rio de Janeiro), além de gravarem uma fita demo destinada à rádio Fluminense FM e potenciais gravadoras.

Conforme já dito, Herbert Vianna, dos Paralamas do Sucesso, atuou ativamente em prol das bandas brasilienses. O músico, já nos quadros da EMI-Odeon, intercedeu junto à gravadora, apresentando e propagando em favor de seus amigos. No primeiro LP dos Paralamas, além de constar a música “Química” de autoria de Renato Russo, havia a música “O que eu não disse”, uma parceria entre Renato e Herbert Vianna; além disso, em suas apresentações ao vivo os Paralamas costumavam incluir outras canções da Legião, como “Ainda é cedo”, e também do Capital Inicial, como “Veraneio Vascaína” (DAPIEVE, 2015).

Assim, algumas das músicas gravadas na fita demo, como “Geração Coca-Cola e “Ainda é cedo”, começaram a tocar e alcançar alguma repercussão na programação da Fluminense FM, bem como alguns dos diretores da EMI ficaram bastante impressionados com as composições (sobretudo as letras das músicas) de Renato Russo. A banda assinou com o referido estúdio em 1984, lançando seu primeiro LP em janeiro de 1985; o disco superou as

expectativas da gravadora atingindo a marca de 100 mil cópias vendidas pouco mais de um ano após o seu lançamento.

Dessa forma, os integrantes da Legião Urbana passaram a residir no Rio de Janeiro, sede da gravadora, e dos estúdios Globo, onde se apresentavam em programas desta emissora, como o mais popular da época, o do Chacrinha (DAPIEVE, 2015). As músicas da banda também foram reproduzidas constantemente em rádios de diversos municípios de todo o país, por onde passaram a excursionar.

A Legião Urbana é considerada por muitos a principal banda de rock de sua geração e uma das mais importantes no Brasil em todos os tempos. Corroboram essa afirmação o grande número de materiais a respeito do grupo e, principalmente, de seu “líder”, Renato Russo: reportagens, livros, biografias, documentários, filmes, estudos acadêmicos etc.

A Legião Urbana lançou todos os seus discos pela gravadora EMI, sendo todos eles certificados com no mínimo o disco de ouro. O último LP de estúdio do grupo data de 1997, comercializado após a morte de Renato Russo e o término da banda. Segundo dados da própria gravadora, o grupo vendeu cerca de 25 milhões de cópias de seus álbuns (até os dias de hoje, contando com relançamentos).

A banda Legião Urbana decidiu encerrar as suas atividades em outubro de 1996, alguns dias após a morte de Renato Russo, aos trinta e seis anos de idade em decorrência do vírus da AIDS.

O grupo musical Capital Inicial foi formado após o término do Aborto Elétrico, entre 1981 e 1982, tendo em sua formação mais duradoura e conhecida, após rápida passagem de outros integrantes, o guitarrista Loro Jones e o vocalista Dinho Ouro Preto, além dos já citados irmãos Lemos no baixo e na bateria. Ao encerrarem as atividades do Aborto Elétrico, os ex-integrantes dividiram entre as duas novas bandas as canções que haviam sido compostas naquele período; então, ficaram em posse do Capital Inicial algumas músicas cujas letras eram de Renato Russo e que viriam a se tornar grandes sucessos do grupo, como *Fátima*, *Música Urbana* e *Veraneio Vascaína* (DAPIEVE, 2015).

Apesar das desavenças entre Felipe Lemos e Renato Russo, que levaram ao fim da banda, os dois grupos permaneceram próximos, atuando em sintonia no intuito de expandirem sua atuação e colocação no mercado musical. Além disso, a proximidade entre os integrantes extrapolava o mero interesse pragmático, eram amigos próximos, sobretudo o vocalista Dinho Ouro-Preto do Capital Inicial e Dado Villa-Lobos guitarrista da Legião Urbana – o pai de Dinho e a mãe de Dado se casaram quando os dois, então amigos de infância, estavam entrando na adolescência; em entrevistas, os músicos dizem considerar-se irmãos.

Assim, juntamente com a Legião Urbana, o Capital Inicial rumou para a noite paulista e carioca nos circuitos das casas de shows que naquele momento encontravam-se em seu auge. Além da intervenção de Herbert Vianna, que como dissemos atuou ativamente em favor das bandas de seus amigos brasilienses, o irmão de Herbert, Hermano Vianna⁸, também um integrante da “turma da Colina”, e naquele momento atuando como jornalista, escreveu resenhas elogiosas do grupo em jornais e revistas dedicados ao universo do pop/rock, como a recém criada *pipoca moderna*. Dessa forma, a estreia do Capital Inicial nos palcos cariocas se deu em julho de 1983 no Circo Voador, fazendo a apresentação de abertura em um show do cantor Lobão (DAPIEVE, 2015).

Contudo, o Capital Inicial não foi contratado pela gravadora “carioca” EMI-Odeon. O grupo teve que se contentar com a inserção de uma de suas músicas, “Descendo o Rio Nilo”, em uma coletânea da gravadora CBS, em que, em um mesmo disco, são inseridas músicas de diversas bandas (DAPIEVE, 2015). As gravadoras se utilizavam desse expediente para testar a repercussão das músicas e bandas e investir naquelas que parecessem mais promissoras.

Foi no ano seguinte, em 1986, que o Capital Inicial conseguiu o lançamento de seu LP de estreia, denominado simplesmente *Capital Inicial*, sob abrigo fonográfico dos estúdios Polygram, sediado na cidade de São Paulo. Atingiram com esse primeiro trabalho a excelente marca de 200 mil discos vendidos (DAPIEVE, 2015).

No ano seguinte, lançaram o LP *Independência*, cujas vendagens ficaram em torno das 100 mil cópias, metade da marca anterior, mas o suficiente para receber o disco de ouro. O grupo que se radicara em São Paulo, excursionou por todo o Brasil apresentando as músicas, algumas bastante reproduzidas nas rádios e demais mídias, contidas nos dois primeiros álbuns. Em fins de 1987, foram a banda escolhida para abrir os shows do cantor Sting (ex-*The Police*) em São Paulo, Belo Horizonte, Porto Alegre, Brasília e Rio de Janeiro (DAPIEVE, 2015).

O terceiro LP do grupo, *Você não precisa entender* (1988), parece não ter agradado nem o público e nem a crítica, ficando com a baixa marca, considerando-se as expectativas da gravadora e da banda, das 50 mil cópias (DAPIEVE, 2015).

Adentrando a década de 1990, período em que o rock brasileiro como um todo perdeu espaço para novos estilos musicais, o fracasso comercial de seus lançamentos – *Todos os Lados* (1990) e *Eletricidade* (1991) venderam respectivamente 30 mil e 20 mil cópias – levou a profundas modificações na banda, culminando, inclusive, com a saída do vocalista Dinho Ouro-Preto (DAPIEVE, 2015).

⁸ Hermano Vianna é um renomado antropólogo.

Como se vê, em termos comerciais e simbólicos, o Capital Inicial não alcançou (ou pelo menos não manteve) grande expressão no transcorrer da década de 1980 – quando comparados, é claro, com as principais bandas do período; o que justificaria a classificação adotada por Arthur Dapieve em relação ao grupo; a saber, em seu livro, escrito no ano de 1995, o jornalista os coloca no capítulo denominado “A Segundona” (referência a segunda divisão – como nos campeonatos esportivos).

Nossa segundona agrupa bandas que tiveram o prestígio da crítica, mas nunca foram grandes vendedoras, caso do Ira!; e bandas que tiveram boas vendas mas nunca caíram no gosto da crítica, caso do Kid Abelha & Os Abóboras Selvagens. Completam a divisão Capital Inicial, Camisa de Vênus, Inocentes, Biquíni Cavado, Plebe Rude e Nenhum de Nós. Sem esses oito, o rock brasileiro dos anos 80 teria sido sensivelmente mais pobre. (DAPIEVE, 2015, p.151)

Contudo, o Capital Inicial foi também um dos grupos que mais se beneficiou das séries de shows e lançamento em CD e DVD iniciada em meados dos anos 1990 pela MTV no Brasil, o *Acústico MTV*.

Nesse sentido, o grupo que contou com o retorno de Dinho Ouro-Preto aos vocais no álbum *Atrás dos Olhos*, lançado em 1998, pela gravadora Abril Music, braço musical do Grupo Abril (que inclusive era o controlador no Brasil da MTV), conseguiu grande exposição nesta emissora com videoclipes que eram reproduzidos frequentemente em sua programação diária. Finalmente, em maio de 2000, foi lançado o CD e DVD *Acústico MTV Capital Inicial*, que foi certificado no ano seguinte com o disco de platina triplo (até o ano de 2004 um disco de platina correspondia à marca de 250 mil cópias vendidas, portanto, o material obteve 750 mil cópias comercializadas).

O Capital Inicial é uma das bandas, egressas da década de 1980, mais atuantes e celebradas atualmente, são frequentemente convidados para os principais festivais musicais do país como o Rock In Rio e o João Rock (realizado em Ribeirão Preto, tornou-se um dos maiores do país). Em nossa perspectiva, esse grupo se tornou herdeiro do “espólio” da Legião Urbana – em seus shows e entrevistas fazem diversas referências a Brasília, à Legião e a Renato Russo, inclusive tocando, além das tradicionais músicas dos tempos do aborto elétrico, outros clássicos da Legião, como “Será”, “Geração Coca-Cola” e “Que país é este?” –, o que confere a eles um acréscimo significativo de capital simbólico nos termos do campo do rock no Brasil.

Concluindo a série de bandas brasilienses, temos a Plebe Rude. A banda foi formada em 1981 e “logo se tornou uma das formações mais poderosas do planalto”. A criação musical do grupo era “extremamente profissional e ambiciosa esteticamente” (ALEXANDRE, 2013, p.84).

A *Plebe Rude* foi composta inicialmente por Philippe Seabra, guitarrista e vocalista (que, filho de mãe paraense e de um diplomata português naturalizado americano, nasceu em Washington DC e veio para o Brasil com nove anos de idade), Jander Bilaphra (guitarra), Gutje Woortmann (bateria) e André Mueller no baixo (André, assim como os irmãos Lemos, também morara na Inglaterra por uma temporada com seu pai professor da UNB) (DAPIEVE, 2015, p.170).

A *Plebe Rude* frequentou os circuitos de shows nos espaços públicos de Brasília e, posteriormente, junto com a Legião Urbana e o Capital Inicial rumou para o Rio de Janeiro e São Paulo para tentar se estabelecer junto às casas de shows, rádios e jornais que se sobressaíam naquele momento. Quanto à contratação da banda por uma grande gravadora, vemos mais uma vez a decisiva participação de Herbert Vianna na trajetória de um grupo brasileiro.

O padrinho desse primeiro disco foi o brasileiro temporário Herbert Vianna – que já abrira as portas da EMI-Odeon para a Legião Urbana. Herbert recomendou a contratação do Plebe Rude e produziu o mini-LP *O concreto já rachou*. Apesar de ter apenas sete faixas este disco é sério candidato ao título de melhor disco da história do BRock. (DAPIEVE, 2015, p.171)

Assim, bem recebido pela crítica e pelo público, este primeiro trabalho do grupo recebeu o disco de ouro (100 mil cópias) no ano de seu lançamento – 1986 – atingindo posteriormente a marca de 250 mil cópias vendidas. É neste álbum de estreia, *O concreto já rachou*, que está registrada a música mais conhecida da Plebe Rude, a “politizada” “Até quando esperar”. No ano seguinte, também sob produção musical de Herbert Vianna, foi lançado o segundo álbum do grupo, *Nunca fomos tão brasileiros*, que segundo Dapieve (2015, p.172) “não possuía músicas ruins, embora as melhores estivessem no mini-LP de estreia”. E, por fim, o terceiro disco pela EMI, *Plebe Rude* (1988), onde a “crítica se dividiu e o público encolheu”, não atingindo as 40 mil cópias comercializadas (DAPIEVE, 2015, p.173).

Dispensados pela gravadora no início dos anos 1990, lançaram um novo álbum somente em 1993, pelo estúdio independente Natasha Records. Após esse período, a banda decidiu encerrar as atividades, voltando a gravar juntos somente nos anos 2000. A banda Plebe Rude atualmente está em atividade, contando com Clemente, dos Inocentes, compartilhando os vocais e guitarra com Phillippe Seabra.

Pode-se perceber que o ano de 1986 marcou o auge do sucesso comercial dessa geração do rock brasileiro, sobretudo quando estimado em termos de vendas de discos, o principal referencial de êxito comercial naquele período. Destacaram-se, nesse quesito, diversas bandas que alcançaram seus respectivos recordes de vendas nesse ano como, por exemplo, o Capital

Inicial (200 mil cópias), os Paralamas do Sucesso (300 mil cópias), os Titãs (350 mil cópias), a Legião Urbana (800 mil cópias) e o RPM (2.2 milhões de cópias).

Esses grandes feitos, em termos comerciais, não podem ser dissociados da conjuntura econômica na qual estava inserido o país naquele momento. Em 28 de fevereiro de 1986, o então presidente, José Sarney, anunciou em rede nacional de rádio e televisão, a criação de um novo plano econômico, com vistas a controlar a inflação e a devolver o poder aquisitivo aos trabalhadores.

Até julho, a indústria de discos no Brasil já havia crescido 30% em relação ao mesmo período de 1985. No segundo semestre, com os lançamentos “de peso”, os números assombravam: nove milhões de discos vendidos em setembro, nove milhões em outubro. Ao final de 1986, o mercado havia crescido 43% em relação ao ano anterior. [...] O Plano Cruzado e sua aparente estabilidade monetária foi um anabolizante e tanto para a indústria brasileira. À reboque, a música pop nacional viveu seus tempos de maior prosperidade (ALEXANDRE, 2013, p. 266).

Retomando a contextualização do desenvolvimento e consolidação do Rock Brasil no cenário cultural nacional, é relevante destacar que – em princípios da década de 1980 – apesar dos ganhos comerciais e do êxito junto ao grande público de que gozavam algumas das bandas existentes, esses agentes ainda não haviam obtido a legitimidade que lhes permitiria ser valorados a partir da chamada “linha evolutiva” da música brasileira (ALONSO, 2015), nem institucionalizar o rock no Brasil como um campo autônomo de produção simbólica– do mesmo modo que a Jovem Guarda nos anos 1960 (MAGI, 2011). Nesse sentido, a acolhida do rock brasileiro dos anos 1980 pelas instâncias de consagração do campo cultural brasileiro aconteceu a partir de meados da década.

Para Dapieve (2015, p. 7), a institucionalização do rock no Brasil está atrelada ao seu engajamento na luta pela redemocratização do país: “a tese é a de que o rock só conquistou cidadania brasileira nos anos 80, superando décadas de desconfiança ideológica, graças à sua participação no movimento de redemocratização”.

Alonso (2015), embora discorde, em termos, dessa visão e proponha novos caminhos para a compreensão do processo que culmina com a assimilação do *mainstream* do Rock Brasil ao “panteão artístico nacional” (2015, p. 2), aponta que “a ideia de que o rock [rock brasil] foi resistência ao regime militar tornou-se consenso na bibliografia” (2015, p. 11).

Nesse sentido, vê-se, por exemplo, que a música *Inútil*, do grupo paulistano Ultraje a Rigor, foi uma das canções tema do movimento Diretas Já (ALEXANDRE, 2013; DAPIEVE, 2015). A música, inspirada na declaração do então presidente, general João Batista Figueiredo, de que “um povo que não sabe nem escovar os dentes não está preparado para votar”, foi

executada frequentemente durante os famosos comícios que reivindicavam o voto direto para presidente da república, principalmente no ano de 1984.

A canção e a banda ganharam uma divulgação inesperada quando o então deputado federal, Ulysses Guimarães⁹, se envolveu em uma rusga pública com o porta-voz da presidência da República. “Ulysses prometeu mandar-lhe o compacto com *Inútil* de presente. ‘Ele que repita isso, que toque o disco e fique ouvindo’, declarou o político em 13 de janeiro de 1984” (DAPIEVE, 2015, p. 109).

Em 1985, ocorreu o primeiro megafestival (internacional) de rock no Brasil – o *Rock in Rio*. Segundo Alonso (2015) e Alexandre (2013) foi a partir do Rock in Rio que começou a institucionalização do rock brasileiro. Pelo festival passaram ao longo dos seus dez dias de realização 1, 38 milhão de pessoas¹⁰.

Tudo mudou depois do Rock in Rio, o festival que parou o país de 11 a 20 de janeiro de 1985 para colocá-lo na rota dos shows internacionais, apresentar um imenso público jovem à sua nação e elevar o pop [rock] brasileiro a outro nível de profissionalismo. O Rock in Rio, montado na chamada Via Nove, em Jacarepaguá, foi a institucionalização da cultura jovem nacional por meio de todos os canais imagináveis: palco e público enormes, transmissão nacional pela Rede Globo, apoio das gravadoras, das rádios e da imprensa (ALEXANDRE, 2013, p. 212).

O grupo Barão Vermelho, capitaneado por Cazuzza, subiu ao palco do Rock in Rio na noite de terça-feira, 15 de janeiro de 1985, dia da vitória de Tancredo Neves sobre Paulo Maluf no colégio eleitoral. Depois de 21 anos de ditadura, o candidato do PDS – partido sucessor da ARENA, de sustentação do regime militar –, ex-governador “biônico” de São Paulo (1979-1982), Paulo Maluf, era derrotado pelo político mineiro.

O clima era de festa em grande parte do país. No palco e na plateia, as cores da bandeira nacional. Ao final da apresentação, durante a execução de sua música mais popular naquele momento, a canção *Pro dia nascer feliz*, Cazuzza e banda em troca com o público, alteram os versos de “pro dia nascer feliz” para “pro Brasil nascer feliz”, o vocalista, então, conclui: “que o dia nasça lindo amanhã, por um Brasil novo, pra essa rapaziada esperta¹¹”.

⁹ Ulysses Guimarães foi um político brasileiro de grande expressão. Filiado ao MDB, notabilizou-se pela participação em movimentos pela volta da democracia. Com a extinção do bipartidarismo foi um dos fundadores do PMDB (Partido do Movimento Democrático Brasileiro), ocupando a presidência nacional do partido. Foi presidente da câmara dos deputados por duas vezes. Foi o presidente da Assembleia Nacional constituinte, responsável por estabelecer a constituição de 1988. Em 1989 concorreu à presidência da República. Morreu em um acidente de helicóptero em 12 de outubro de 1992.

¹⁰ Dado retirado do site oficial do próprio festival. Disponível em: <<http://rockinrio.com/rio/pt-BR/historia>>. Acesso em: 11 maio. 2021.

¹¹ A apresentação do Barão Vermelho no Rock in Rio em 1985 pode ser vista no Youtube. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=IUa2uGWYxcA>>.

Como já dito, Magi (2011) analisa a consolidação e autonomização do campo – nos termos de Pierre Bourdieu – do rock no Brasil. A partir da trajetória da banda brasileira Legião Urbana, a autora busca compreender “as interferências dos múltiplos agentes sociais envolvidos e mobilizados” na consolidação desse campo específico da música brasileira (2011, p. 7).

Os “múltiplos agentes sociais” a que faz referência a autora, são, além dos músicos integrantes das bandas dos anos 1980, também, os jovens jornalistas, radialistas e produtores musicais que irão ascender a postos chave da indústria cultural brasileira.

Como se sabe, com Bourdieu (2010), a autonomização (relativa) de um campo de produção cultural requer, além dos próprios produtores culturais, toda uma esfera e aparato de profissionais que façam referência a essa produção. Nesse sentido, para Magi (2011), foi fundamental para a institucionalização do rock no Brasil, durante a década de oitenta, o surgimento correlato de revistas, prêmios, programas de rádio e televisão dedicados, exclusivamente, ao universo do pop/rock nacional e internacional. A autora destaca, especialmente, o caderno de cultura do jornal Folha de São Paulo – a *Ilustrada* – e a revista *Bizz*, da editora Abril, criada em agosto de 1985.

Alonso (2015) argumenta que o status e a legitimidade obtidas pela geração roqueira dos anos oitenta a partir de meados da década se deu por meio da aproximação com setores da MPB. Embora essa alegação possa parecer contraditória em relação ao que afirmamos no início desta seção, o autor pontua que tal aproximação foi fruto de “um processo com idas e vindas” (2015, p. 01).

Dessa forma, assim como os demais autores estudados, Alonso (2015) evidencia a hostilidade e as investidas dos jovens roqueiros contra os artistas renomados e estabelecidos da MPB. No entanto, o autor aborda com mais acuidade a questão referente à perspectiva da “linha evolutiva” da música, ainda presente no imaginário cultural brasileiro.

Assim, tendo como horizonte a crítica às concepções hierarquizantes da música brasileira¹², Alonso (2015) demonstra que a proximidade de determinados personagens do Rock Brasil com personalidades da MPB objetivava a obtenção de ganhos simbólicos por parte dos primeiros; embora essa aproximação também tenha sido benéfica aos artistas consagrados, pois

¹² O próprio livro de Arthur Dapieve, marco da bibliografia, e do qual retiramos parte dos dados desta pesquisa, está estruturado de modo a dedicar um capítulo inteiro às bandas que o autor considera as mais relevantes do período: Blitz, Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso, Titãs, Ultraje a rigor, RPM, Legião Urbana e Engenheiros do Hawaii. Posteriormente, Dapieve agrupa em um capítulo denominado “A segundona” outras bandas como: Kid Abelha, Os Inocentes, Ira, Biquini Cavado, Capital Inicial, Plebe Rude, Nenhum de Nós e Camisa de Vênus. Após ainda, em “As divisões de base”, o autor apenas cita o nome de mais de uma centena de bandas nacionais dos anos 1980.

estes puderam, desse modo, aproximar-se de um público constituído por indivíduos de uma nova geração.

Uma das primeiras associações, entre os dois gêneros, deu-se entre os Paralamas do Sucesso e Gilberto Gil. O cantor e compositor baiano participou das gravações do terceiro disco da banda, o LP *Selvagem?* (1986). Além de compor em conjunto com Herbert Vianna a canção *A Novidade*, Gilberto Gil participou dos vocais da música *Alagados*.

Há de se apontar que “se Gil deu aos garotos as bençãos de um mito da MPB, os novatos deram o aval da continuação da modernidade tropicalista a Gil” (ALONSO, 2015, p. 14). Através dos Paralamas, o baiano pôde chegar a um público jovem que tinha dificuldade de se ver espelhado nos ídolos das gerações anteriores.

Símbolo maior da associação e incorporação de setores do Rock Brasil com a MPB, é Agenor de Miranda Araújo Neto, o Cazuzza. O cantor e compositor, ainda no Barão Vermelho, foi louvado por Ney Matogrosso e Caetano Veloso, sendo crescentemente estimado por críticos porque era visto como um músico não limitado ao rock (ALONSO, 2015).

O jovem músico carioca em parceria com Gilberto Gil compôs, em 1987, a canção *Um trem para as estrelas* tema do filme homônimo de Cacá Diegues. E em 1988, regravou *O mundo é um moinho* de Cartola, para um LP em homenagem ao sambista carioca.

Cazuzza passou a ser cada vez mais associado ao “bom-gosto”, um sujeito capaz de cruzar o rock com a MPB. O crítico Tárík de Souza escreveu no jornal do Brasil: “Cazuzza dilatou as fronteiras do gênero atravessando para o lado da MPB, regravado por Caetano e incorporado por Elza Soares”. [...] A revista *Veja* declarou: “sem abandonar o rock, seja na maneira de cantar, seja nos arranjos, Cazuzza incorpora de maneira cada vez mais depurada os ritmos da MPB, o que enriquece sua música e a renova”. [...] A crítica Maria Helena Dutra declarou que Cazuzza era um compositor “desconcertante, que fez do inesperado sua navalha, na melhor tradição da música popular brasileira”. (ALONSO, 2015, p. 18).

Cazuzza dividiu com Chico Buarque, em agosto de 1987, o prêmio de melhor letrista de MPB em evento organizado pela Associação Brasileira de Discos. “Feliz com a comparação, declarou: foi o máximo, a partir daquele momento percebi que era do primeiro time da MPB, não estava mais na reserva” (ALONSO, 2015, p. 01).

Nesse sentido, Alonso defende que a busca de identificação do Rock Brasil com a MPB foi ao mesmo tempo vitória e derrota do gênero, pois conseguiu valorar-se a partir da “linha evolutiva” da música brasileira e incluir alguns nomes no panteão artístico nacional; e derrota, afinal, submeteu-se a referências e valores estético-ideológicos estranhos aos seus, os quais, inclusive, eram criticados por essa mesma geração no início de suas carreiras (ALONSO, 2015).

A partir de 1989, o rock passou a não vender mais como antes e cedeu espaço nos meios de comunicação de massas para outros estilos musicais, como o sertanejo, o axé e o pagode que dominaram o cenário e o mercado musical após a virada da década (ALONSO, 2015; PAIVA, 2016).

Contudo, apesar de o rock como feito naquele momento deixar de ocupar a posição de principal estilo da indústria musical, alguns artistas e bandas egressos dessa geração foram assimilados no interior da cena cultural dita legítima, isto é, alguns desses atores sociais lograram estabelecer-se comercial e simbolicamente para além da década em questão, mantendo-se relevantes culturalmente e politicamente até os dias de hoje.

É o caso, indubitavelmente, dos dois maiores expoentes dessa geração: Renato Russo e Cazuza – que em vida já haviam conquistado reconhecimento, mas que o infortúnio da morte precoce no decurso de carreiras ainda promissoras contribuiu para a construção do mito em torno de suas figuras.

Além dos cantores e compositores citados no parágrafo acima, e suas bandas de origem – respectivamente, a Legião Urbana e o Barão Vermelho –, são apontados, quase unanimemente, pela bibliografia e imprensa cultural, como artistas consagrados, os integrantes das já citadas bandas Paralamas do Sucesso e Titãs.

Com relação à escolha das bandas que foram apresentadas nessa seção, por motivos de tempo e “espaço”, foi-se obrigado a suprimir ou minorar a participação de importantes grupos e artistas que poderiam, igualmente, figurar entre o *mainstream* do rock brasileiro dos anos 1980 – embora, em nossa perspectiva, sem grandes prejuízos para a compreensão desta geração musical. Nesse sentido, poderíamos ter referenciado bandas e artistas como o Kid Abelha, de Paula Toller, os gaúchos do Engenheiros do Hawaii, o IRA!, os baianos do Camisa de Vênus e o cantor Lobão.

2.3 O rock – *underground* – brasileiro dos anos 1980: contexto de seu surgimento e perfil social de seus expoentes

Com o intuito de realizar uma comparação entre as trajetórias das bandas e do perfil social dos músicos integrantes do *mainstream* do rock brasileiro dos anos 1980 com a dos músicos da chamada cena punk ou *underground* paulista, faremos nesta seção, uma exposição sucinta sobre o aparecimento e desenvolvimento do punk rock no Brasil, especialmente na cidade de São Paulo e região do ABC paulista, destacando a carreira artística de quatro importantes bandas da cena *underground* – Inocentes, Cólera, Ratos de Porão e Garotos Podres.

No Brasil, o movimento e a música punk parecem ter surgido simultaneamente em São Paulo e no Distrito Federal, por volta de 1977, e depois se espalhou para o Rio de Janeiro, Salvador, Recife, Rio Grande do Sul, Paraná e região Centro-Oeste (VIEIRA, 2018).

Para o especialista Antônio Bivar, as referências originais do punk no Brasil encontram-se em São Paulo, não no interior, nem em outras capitais – embora considere relevante a produção do movimento fora do contexto paulistano (GALLO, 2010).

Dessa forma, por mais que referenciais identitários relativos ao *punk* estivessem sendo adotados em Brasília desde o final da década de 1970, por alguns jovens de classe média, como vimos, por exemplo, no caso dos integrantes da turma da Colina, considera-se predominantemente, na literatura, a cidade de São Paulo e a região do ABC paulista como o “berço” do movimento punk no Brasil, bem como as bandas formadas pelos jovens egressos do movimento nessas localidades as pioneiras do estilo no país.

Segundo Ricardo Alexandre (2013, p. 61), um dos marcos iniciais do punk rock nacional foi a inauguração da loja *Wop Bop*, no Centro Comercial Grandes Galerias (atualmente conhecida como Galeria do Rock), no centro de São Paulo, em fins da década de 1970. Esta loja, assim como outras que surgiram posteriormente naquele local, além de importarem e comercializarem discos de bandas punks, “viraram referência para os neófitos do estilo”, atuando como ponto de encontro e agregadoras daqueles que seriam os fundadores do punk rock naquela localidade.

Assim, um dos primeiros grupos musicais de que se tem registro é a banda Restos de Nada, formada pelos frequentadores assíduos das lojas de discos da Galeria e colegas da Escola Estadual Tarcísio Alvares Lobo (EETAL) – de onde saíam diversas outras bandas – Clemente Nascimento e Douglas. A Restos de Nada foi criada em 1978, na Vila Carolina, Zona Norte de São Paulo, e é considerada por alguns autores como a primeira banda com a temática punk no Brasil (PAIVA, 2016; ALEXANDRE, 2013). Em seguida, juntaram-se a eles no grupo o baterista Charles e o vocalista Ariel.

A atuação da banda ficou restrita a algumas apresentações em “salões” na Zona Norte – casas noturnas onde se apresentavam bandas de rock (rock clássico, heavy metal, progressivo etc.). É relevante assinalar que naquele momento todos os integrantes eram trabalhadores assalariados: Clemente e Douglas eram office boys, o vocalista Ariel era mecânico e o baterista Charles dava aulas de música (ALEXANDRE, 2013, p.62).

A referida banda dividiu-se poucos anos depois, e Clemente Nascimento fundou no ano de 1981, aos dezoito anos, a banda Inocentes – talvez a mais destacada dessa leva de grupos (sobre à qual iremos dedicar especial atenção nesta parte da dissertação).

Em 1979, tem-se o registro de outra expressiva banda punk, o Cólera. A banda foi formada por Helinho na guitarra e os irmãos Pierre Pozzi na bateria e Redson – um importante agente para a expansão das bandas undergrounds de São Paulo – no baixo, vocal e composições (ALEXANDRE, 2013, p.63). Pierre e Redson Pozzi eram moradores do Capão Redondo, “região barra pesada da zona sul”. O irmão mais velho, Redson, havia estudado até a oitava série e trabalhava como office boy em um escritório de advocacia no Centro da cidade (ALEXANDRE, 2013, p.63). Durante seus primeiros meses de formação, a banda Cólera tinha como “instrumentos musicais” um violão (o *punk rock* necessita de guitarras elétricas com distorção) e um sofá exercendo a função de bateria improvisada.

A banda Ratos de Porão, igualmente um ícone do movimento *punk* paulista, foi formada no final de 1981, em um barracão na Vila Piauí, por João Carlos Molina Esteves, o Jão (guitarra/vocal), seu primo Roberto Massetti, o Betinho (bateria), e por Jarbas Alves, o Jabá (baixo). Em 1983, aos dezoito anos, João Francisco Benedan, o famoso João Gordo, passaria a integrar a banda como vocalista e compositor. João Gordo viveu a infância e juventude em um então bairro operário de São Paulo, a Vila Gustavo, e era filho de um sargento da polícia militar, a quem descreve como ausente e violento. O fundador, Jão, fez curso técnico no SENAI – no Brasil, o curso técnico é um forte marcador de classe popular (SANTOS; JARDIM, 2018) – e trabalhava como ajudante em uma oficina de motos, inclusive durante o período de gravação do primeiro LP da banda, *Crucificados pelo Sistema* (1984). Registre-se, ainda, que o baixista do grupo, Jabá, teve uma passagem pela antiga FEBEM em sua adolescência por assalto a mão armada.

Queixa comum entre as bandas *punks* paulistas, a falta de instrumentos também foi um empecilho para o Ratos de Porão, e Betinho relata no documentário *Guidable: a verdadeira história do Ratos de Porão*, que os primeiros ensaios do grupo foram com latões de lixo, encontrados na rua, como bateria.

A banda Garotos Podres surgiu em 1982 na cidade de Mauá, região do ABC paulista. Nesta época, havia uma forte rivalidade entre os punks da Cidade de São Paulo e os do ABC paulista (cidades de Santo André, São Bernardo do Campo, São Caetano, Diadema e Mauá).

A banda Garotos Podres foi uma das pioneiras fora da cidade de São Paulo e apoiava as lutas operárias da região. Uma das suas primeiras aparições públicas foi em 1983, em Santo André, em um concerto em prol do Fundo de Greve dos Metalúrgicos do ABC. Em seus primeiros anos, assim como tem sido ao longo de toda a sua trajetória, as letras e postura pública da banda sempre estiveram vinculadas às causas operárias e a retratar o cotidiano dos trabalhadores da classe proletária (HENN; RODRIGUES, 2019).

Dessa forma, com o movimento punk se disseminando entre os jovens e o surgimento correlato de dezenas de bandas, em princípios da década de 1980 a cidade de São Paulo e adjacências já possuíam uma forte cena *underground* – que passou a ganhar destaque na imprensa nacional, sobretudo de forma pejorativa e caricata.

Nesse momento, os punks de São Paulo lotavam shows no subúrbio e passaram a organizar festivais, como o que aconteceu em 1981, no teatro da PUC, onde se apresentaram somente bandas desse estilo, reunindo cerca de 600 pessoas e contribuindo para uma aproximação entre os jovens punks da periferia da cidade e os universitários de classe média (ALEXANDRE, 2013; PAIVA, 2016).

No ano seguinte, temos a gravação e o lançamento da coletânea Grito Suburbano, um LP que compilava gravações de três bandas – Olho Seco, Inocentes e Cólera – sendo a primeira vez que essas bandas puderam registrar a sua música em um disco, além de ser o primeiro lançamento exclusivamente desse gênero no país. Fábio Sampaio, vocalista do Olho Seco e proprietário da loja de discos Punk Rock, também localizada no Centro Comercial Grandes Galerias, alugou um estúdio musical – por doze horas – para que as três bandas registrassem sua música, posteriormente fez a distribuição dos LPs pelo selo musical criado por ele, que levava o nome de sua loja, Punk Rock Discos¹³. A estratégia de produzir, em gravadoras “independentes” ou alugadas, na forma de coletâneas com diversas bandas em um único disco, foi, como veremos, uma estratégia bastante utilizada pelos músicos punks paulistas naquele momento.

Ainda em 1982, idealizado e organizado por Antônio Bivar, aconteceu o I Festival Punk de São Paulo, apelidado de O começo do fim do mundo, no Sesc Pompeia, arregimentando um público de mais de três mil pessoas, e contando com vinte bandas, dez da capital e dez da região do ABC, com o intuito de estabelecer uma trégua e uma aproximação entre os grupos dessas diferentes regiões.

O festival, um marco na história do movimento punk e do rock nacional, encerrou-se com a invasão do SESC pela polícia militar, havendo confronto e feridos. O episódio foi bastante explorado e divulgado pela imprensa, que passou a estigmatizar, ainda mais, os punks como arruaceiros e violentos.

Apesar disso, as apresentações foram gravadas e posteriormente foi lançado um LP com o registro ao vivo da apresentação. Assim, o disco *O começo do fim do mundo* foi lançado em 1983, e contava com a participação/gravação de bandas como Dose Brutal, Psikóse, Fogo

¹³ Punk: garotos do subúrbio. Disponível em: <<https://super.abril.com.br/cultura/funk-garotos-do-suburbio/>>. Acesso em: 02 dez. 2020.

Cruzado, Passeatas, Lixomania, Olho Seco, Decadência Social, Estado de Coma, Suburbanos, Extermínio e outras, incluindo os Inocentes, Cólera e Ratos de Porão.

Também em 1983, houve o lançamento da coletânea SUB, um disco gravado e distribuído pelo selo independente Estúdios Vermelhos, criado por Redson Pozzi, da banda Cólera. Para a gravação deste LP, os músicos das bandas participantes se juntaram em um consórcio para o financiamento da gravação. O disco contava com vinte e quatro músicas distribuídas entre quatro bandas – Cólera, Psikóse, Fogo Cruzado e Ratos de Porão.

É curioso notar que apesar da precariedade das gravações e da baixa qualidade técnica dos músicos, equipamentos de estúdio e instrumentos, esses discos aos quais nos referimos – *Grito Suburbano*, *O Começo do Fim do Mundo* e *SUB* – chegaram a ser lançados na Europa, mesmo durante a década de 1980 (tendo, evidentemente, uma circulação restrita ao cenário underground de alguns países daquele continente), além de serem hoje em dia considerados clássicos no Brasil¹⁴.

O primeiro LP individual de uma banda de punk rock brasileira – e latino-americana – foi o *Crucificados pelo Sistema*, do Ratos de Porão, lançado em 1984. O disco foi produzido e distribuído pelo selo Punk Rock Discos, de Fábio Sampaio, proprietário da loja homônima e vocalista da banda Olho Seco, a quem já nos referimos.

Em 1985, dois lançamentos importantes, *Tente Mudar o Amanhã*, o primeiro LP individual da banda Cólera, lançado pelo selo Ataque Frontal, de Redson Pozzi, que veio em substituição ao seu antigo Estúdios Vermelhos, e também o álbum de estreia dos Garotos Podres, *Mais Podres do que Nunca*. Este último, teve a produção musical feita por Redson, e foi lançado pelo selo *Rocker*, tendo grande êxito de vendas para um álbum independente. Segundo dados da própria banda, em alguns anos após o lançamento, atingiu a marca de 50.000 cópias vendidas.

Entre os anos de 1983 e 1986 principalmente, com a consolidação do estilo punk entre a juventude paulistana (mais enquanto moda do que “filosofia” de vida propriamente) – tanto da periferia, quanto da classe média – temos o auge de casas noturnas que passaram a ser identificadas com esse estilo musical, embora agregassem um público bastante amplo. Nos referimos a casas noturnas tais como, por exemplo, as já citadas, Madame Satã, Napalm, Carbono 14 e Rose Bom Bom, nas quais as quatro bandas aqui evidenciadas passaram a se apresentar frequentemente.

¹⁴ Em rápida pesquisa no site de vendas online Mercado Livre, encontramos os LPs originais de *O Começo do Fim do Mundo* anunciados por R\$ 600,00, *O Grito Suburbano* por R\$ 450,00 e o *SUB* por R\$ 650,00.

Nesse momento, percebe-se uma aproximação, um cruzamento de trajetórias entre as bandas que alcançaram as posições dominantes – no espaço do rock – no campo da música popular brasileira, e as bandas que ficaram restritas à chamada cena underground, uma vez que os dois agrupamentos que estamos colocando em oposição – o *mainstream* e o *underground* – compartilharam os palcos nesses locais.

Percebe-se, igualmente, uma aproximação do público de classe média com os diversos segmentos que compõe o movimento punk em São Paulo, como bem relata Marcelo Rubens Paiva:

Nos shows iam os punks e os outros tipos de punk, os novos punks, que dançavam como os punks, se vestiam e curtiam a música e a moda punk, mas nasceram no berço esplêndido dos bairros da classe média alta paulistana, moravam entre os rios Pinheiros e Tietê, conheciam a Europa, faziam universidades boas, estudaram em boas escolas, compravam todos os discos, curtiam, Gil, Caetano, Luiz Melodia, Clube da Esquina, passavam o carnaval na praia e eram descrentes do Brasil [...]. Pessoas como eu.

Como já dito anteriormente, após a eclosão da primeira leva de bandas do rock Brasil, no Rio de Janeiro – com a chamada *New Wave* carioca, com bandas como a Blitz, Barão Vermelho e Paralamas do Sucesso –, as grandes gravadoras, inclusive multinacionais, dedicaram esforços no sentido de encontrar novas bandas para contratar, produzir e lançar discos. Nesse sentido, as casas noturnas citadas acima passaram a receber com frequência a presença de “olheiros” enviados por essas empresas, e como vimos, algumas das bandas que atingiram o *mainstream* foram “descobertas” a partir desses locais e contexto.

Nesse sentido, gostaríamos agora, de apresentar – como síntese do percurso das bandas de punk rock paulista, e ainda com o intuito de operar uma comparação com os agentes pertencentes às bandas que atingiram o sucesso comercial e a legitimidade cultural – a trajetória paradigmática de Clemente Nascimento e de sua banda, Inocentes (provavelmente aquela que mais se aproximou do *mainstream* entre todas as egressas da cena punk paulista).

Em nossa perspectiva, esta trajetória, de um dos mais importantes e destacados agentes do rock paulista, é bastante representativa da carreira musical das bandas citadas – e de outras, que acabaram esquecidas – fornecendo, ainda, um solo fértil para a comparação com a trajetória dos agentes do *mainstream* do rock brasileiro dos anos 1980.

Dessa forma, será visto brevemente o percurso pessoal e artístico de Clemente Tadeu Nascimento, “um garoto negro, filho de uma empregada com um baiano, que se criou na Zona Norte de São Paulo, zona de gangues” (PAIVA, 2016, p.29).

Assim, após morar durante a primeira infância em uma região de cortiços no bairro da Aclimação, Clemente diz que:

Cheguei ao bairro do Limão em 1969, com seis anos de idade. A casa em que eu morava, na verdade um cortiço dividido por várias famílias, foi derrubada para virar estacionamento de um hospital, por isso caímos fora. Meu pai vendeu um dos dois fuscas, e demos entrada na casa nova na periferia da cidade, no conjunto habitacional Novo Pacaembu, um conjunto de casas populares financiado pelo BNH. (PAIVA, 2016, p.33)

E ainda:

Meu pai, seu Clementino, era baiano da cidade de Cruz das Almas e veio tentar a sorte em São Paulo. Se deu bem e acabou montando uma pequena loja no centro, na rua do Seminário, onde vendia produtos eletrônicos e guarda-chuvas. A minha mãe, dona Alice Palmeira Nascimento, era do interior de São Paulo, de Mogi Guaçu, de onde veio muito jovem trabalhar numa casa de família – ninguém dizia empregada doméstica, mas era esse o trabalho. Depois virou dona de casa quando se casou com meu pai. Os dois tinham baixa escolaridade; lembro que minha mãe terminou o primário no antigo MOBREAL (Movimento brasileiro de alfabetização). (PAIVA, 2016, p.34)

Clemente foi o único dos irmãos a estudar em escola particular, durante um breve período, até o terceiro ano primário. No quarto ano, em 1973, transferiu-se para a Escola Estadual Angelina Madureira (PAIVA, 2013).

Como visto anteriormente, por volta dos dezesseis anos, em 1978, enquanto estudava na Escola Estadual Tarcísio Lobo, e trabalhava como office-boy no centro de São Paulo, Clemente fundou junto com amigos uma das primeiras – senão a primeira – banda punk do país, a Restos de Nada.

Nesse momento, a aquisição de instrumentos musicais no Brasil – em crise, sem dólares e com restrições às importações – era possível apenas para uma parcela bastante restrita da população. Dessa forma, as irmãs de Clemente rememoram o dia em que abriram, no ano de 1979, na loja Mappin, um crediário e compraram um amplificador (amplificador de som para o baixo que Clemente tocava) como “um grande acontecimento na família”, e o quanto aquilo foi “suado e significativo ao mesmo tempo” (PAIVA, 2016, p.63).

Em 1981, após sair da banda Restos de Nada, Clemente criou juntamente com o guitarrista Antônio Carlos Callegari, com o baterista Marcelino Gonzales – que tocavam em uma banda chamada Condutores de Cadáver – e com o vocalista Maurício, a banda Inocentes (PAIVA, 2016).

Os Inocentes passaram a fazer diversas apresentações em festas e salões pela zona norte, sendo bastante atuantes e presentes na cena musical paulistana. Foram uma das três bandas que participou do LP Grito Suburbano, como vimos, o primeiro lançamento do gênero no país.

Os Inocentes tiveram destacada participação no documentário *Garotos do Subúrbio*, dirigido por Fernando Meirelles, e exibido no MASP em 1982, e no curta *Pânico em SP*, dirigido por Mário Dalcêndio Jr. No fim do mesmo ano, já com um novo vocalista, Ariel Uliana Jr., participam do festival O Começo do Fim do Mundo, no SESC Pompéia, em São Paulo; tendo, conseqüentemente, sua participação registrada no LP de mesmo nome.

Em 1983, tocam juntamente com outras seis bandas punks paulista e com os Paralamas do Sucesso na famosa casa de shows carioca Circo Voador. No mesmo ano, lançam o seu primeiro compacto, um disco de vinil com quatro músicas. O compacto *Miséria e Fome*, autofinanciado pela banda, e lançado pelo selo Punk Rock Discos, seria um LP contendo treze músicas – o que renderia à banda o título de primeiro LP de punk rock da América Latina (posição ocupada pelos Ratos de Porão) –, no entanto, tiveram nove músicas censuradas e acabaram tendo que lançar apenas quatro.

Durante esse período, a banda passou a se apresentar frequentemente e com retorno bastante positivo do público, sobretudo nas famosas casas de shows a que nos referimos, e com a expansão do movimento punk para quase todo o Brasil, os Inocentes se tornaram um dos principais expoentes do punk rock, ganhando projeção nacional (nos limites de uma cena musical “alternativa”).

Entre 1983 e 1984, a banda alcança novos patamares de projeção, e Clemente e os Inocentes passam a se apresentar no programa Fábrica do Som, gravado no SESC Pompéia, e exibido na TV Cultura, ao lado de bandas como Capital Inicial, Ultraje a Rigor, Paralamas do Sucesso e Titãs, sendo a primeira vez que essas bandas se apresentavam em um programa de televisão (PAIVA, 2016).

No ano de 1985, a banda fez a apresentação de abertura de um histórico show da Legião Urbana – que acabara de alcançar grande sucesso de público e crítica – no Circo Voador, no Rio de Janeiro, e passaram a se aproximar artística e pessoalmente de bandas como Ultraje a Rigor e Titãs.

Nesse momento, diversas bandas que tocavam nas casas noturnas paulistanas, sobretudo no Napalm, estavam sendo contratadas e lançando discos por grandes gravadoras, caso do chamado trio de ouro paulistano da gravadora Warner – Titãs, Ira! e Ultraje a Rigor (PAIVA, 2016).

Dessa forma, dentro daquele contexto de ebulição e expansão do rock nacional, e do aumento de oportunidades e de locais para se apresentar e divulgar o trabalho, além da possibilidade real e bastante próxima de assinar com uma grande gravadora, os músicos decidiram dedicar-se, em tempo integral, à carreira artística e à banda, assim, aponta Clemente,

decidiram: “a gente vai viver de música, não vamos descolar trampo, vamos só tocar” (PAIVA, 2016, p.165).

Dessa forma, conseguiram, em 1986, a partir da atuação de Branco Mello (um dos vocalistas e compositores dos Titãs) junto à gravadora, que se dispôs a ser um dos produtores do disco, assinar com a multinacional Warner. Os Inocentes foram a única banda, dessa leva de dezenas de grupos surgidos em fins da década de 1970 e princípios de 1980 nos bairros periféricos de São Paulo, a ser contratada por uma grande gravadora (PAIVA, 2016); posteriormente, em 1988, a banda Garotos Podres, de Mauá, lançou um álbum pela gravadora *Continental*.

O Lançamento oficial do LP *Pânico em SP*, comercializado, portanto, pela Warner, foi feito em São Paulo, no Madame Satã, e no Rio de Janeiro, no Circo Voador. Excursionaram em turnê pelo Brasil, tocaram em programas da Rede Globo e outras redes de televisão, além de serem elogiados pela crítica musical da época; a vendagem do disco, no entanto, foi de cerca de 30 mil cópias (PAIVA, 2016).

Nesse sentido, diz Clemente:

Foi pouco. Queriam que a gente tivesse feito 100 mil. A Plebe [Rude], por exemplo, fez um EP também com seis músicas, que nem a gente, e ganhou disco de ouro, que correspondia a 100 mil discos vendidos. Era uma banda, vamos dizer assim, equivalente à nossa. Que era punk... depois Titãs ficou mais parecido com a gente, mais pesado. Estourou. Começamos juntos a turnê do *Cabeça Dinossauro*. A gente tocava [a música] Polícia com eles. A gente andava tudo junto. (PAIVA, 2016, p.176)

A banda ainda lançou mais dois álbuns pela Warner durante a década de 1980, *Adeus Carne* (1987) e *Inocentes* (1989), mas foram dispensados no início da década de 1990 após as baixas vendas dos referidos discos.

Desse modo, Clemente reflete que “a essa altura já tinha estourado o Legião, o Titãs, já tinha estourado todo o rock mais pesado, todo mundo. A gente conseguiu fazer umas coisas legais, mas não estourou” (PAIVA, 2016, p.186).

Nesse sentido, Pena Schimit, o Peninha, um dos produtores da banda e de diversas outras bandas do Rock Brasil, além de “olheiro” da Warner em casas noturnas diz: “Complicado saber porque uma banda não arrebentou. Era um processo longo, levava quase três anos para dar certo. Dependia de ir num programa de TV no dia certo, na hora certa, de ter amigos na Folha de S. Paulo para ter uma foto maior” (PAIVA, 2016, p.189).

Para Branco Melo, não é que o Inocentes não tenha dado certo: “não estourou tanto quanto outras bandas, não foi um sucesso gigantesco de vendas, mas foi um sucesso artístico e é uma banda importante na história do rock brasileiro” (PAIVA, 2016, p.189).

Para Antônio Bivar, a banda Inocentes deu certo a longo prazo: “os discos deles estão em vitrines de lojas como clássicos de uma época”. Para ele, “as grandes gravadoras preferiram contratar as bandas de classe média alta, as de Brasília, do Rio, e o punk [de São Paulo] era pobre” (PAIVA, 2016, p.192).

Dessa forma, em princípios dos anos 1990, Clemente se viu obrigado a recorrer ao seu pai em busca de um emprego. Assim, assinala Marcelo Rubens Paiva, “um dos caras mais importantes do rock nacional passou a revezar em turno de seis horas na lojinha do pai na praça da Sé (PAIVA, 2016, p.195).

Sáímos da WEA como entramos, com uma mão na frente e outra atrás. Assim comecei a década de 1990 sem gravadora e com a banda sendo reformulada. Os shows passaram a rarear e tive que ir trabalhar com meu pai vendendo guarda-chuvas na praça da Sé. Foi uma época difícil, minha moral estava lá embaixo. (PAIVA, 2016, p.195)

E finaliza: “porra, apostei tudo para ir para uma grande gravadora, tinha tudo para der certo, mas não deu” (PAIVA, 2016, p.197).

Assim sendo, conforme afirmado anteriormente, a trajetória de Clemente e os Inocentes é bastante representativa dos demais grupos aqui apresentados. Todos eles, igualmente, foram expoentes da cena alternativa paulista e nacional, além de precursores do rock brasileiro dos anos 1980. No entanto, esses agentes não lograram, sequer, viver profissionalmente e exclusivamente de suas carreiras musicais, como bem pontua José Rodrigues Júnior, o Mao, vocalista e compositor dos Garotos Podres, em entrevista ao portal da prefeitura de São Paulo, em 2018¹⁵.

Desde o início da banda, ninguém conseguiu viver dela. Acho que o fato de nenhum de nós não depender financeiramente da banda é que garantiu a nossa sobrevivência por tantos anos. Eu (Mao) sou professor de história [na rede pública estadual], Uel é professor de contrabaixo e dirige um estúdio musical, Deedy (guitarrista) é jornalista e Tony Karpa (baterista) também é professor de música.

Portanto, vê-se que apesar do pioneirismo, da dedicação de muitos anos e das estratégias conjuntas e apoios mútuos entre os diversos grupos musicais, nenhuma dessas bandas apesar

¹⁵ Disponível: <<https://ccj.prefeitura.sp.gov.br/index.php/2018/08/10/entrevista-com-garotos-podres-que-faz-apresentacao-unica-no-centro-cultural-da-juventude/>>.

de formadas a partir das mesmas influências musicais, de possuírem um estilo ou “som” semelhante e de terem os temas das letras (músicas críticas, de protesto) bastante próximos das bandas que atingiram o *mainstream*, conseguiu se estabelecer para além de uma cena musical bastante restrita, alternativa ou *underground*.

Destaca-se, contudo, que apesar das suas idas e vindas, hiatos de anos, mudanças nas formações e empregos paralelos de seus integrantes, as quatro bandas aqui apresentadas permanecem ativas até os dias de hoje, em vias de completar quarenta anos de existência.

CAPÍTULO III

3.1 O *mainstream* do Rock Brasil e o perfil social de seus expoentes

Nesta seção serão apresentados os dados coletados em pesquisa prosopográfica, referentes ao perfil social daqueles que elegemos como principais representantes do rock brasileiro dos anos 1980. Como já explicitado, a partir de critérios como sucesso comercial, reconhecimento pela crítica especializada, manutenção do capital simbólico para além da década de origem e canções politizadas, selecionamos e analisamos nomes dos integrantes das mais consagradas bandas do período – sobre os quais já nos referimos em capítulos anteriores.

Agora, serão apontados os aspectos da trajetória e do perfil social dos músicos de forma a construir um perfil coletivo desta geração, dominante em termos midiáticos durante os anos 1980. Assim, a partir das informações adquiridas e constantes nos quadros 1 e 2 abaixo, iremos evidenciar aspectos das trajetórias de vida desses agentes – por meio dos marcadores simbólicos compartilhados por eles – que os colocava em uma posição social semelhante, fazendo-os compartilhar um *habitus* de classe em certo sentido homogêneo, e como se verá, um *habitus* de classe relativo ao de jovens pertencentes a um estrato social bastante privilegiado.

As fontes de pesquisa para elaborar os quadros (Quadro 1 e Quadro 2) com os dados prosopográficos dos atores sociais estudados foram: a bibliografia consultada sobre o tema, entrevistas concedidas pelos músicos à imprensa, biografias publicadas, sites oficiais dos artistas, o CPDOC e informações mantidas em enciclopédias colaborativas, tais como a Wikipédia.

Quadro 1. Perfil Social dos Exponentes do Rock Brasil

Artista	Banda	Data Nasc.	Local Nasc.	Cor
Arnaldo Antunes	Titãs	02/09/1960	São Paulo	Branca
Paulo Miklos	Titãs	21/01/1959	São Paulo	Branca
Branco Melo	Titãs	16/03/1962	São Paulo	Branca
Tony Beloto	Titãs	30/06/1959	São Paulo	Branca
Nando Reis	Titãs	12/01/1963	São Paulo	Branca
Marcelo Fromer	Titãs	03/12/1961	São Paulo	Branca
Charles Gavin	Titãs	09/07/1960	São Paulo	Branca
Sérgio Brito	Titãs	18/09/1959	Rio de Janeiro	Branca
Herbert Viana	Paralamas do Sucesso	04/05/1961	Paraíba	Branca
Bi Ribeiro	Paralamas do Sucesso	30/03/1961	Rio de Janeiro	Branca
João Barone	Paralamas do Sucesso	05/08/1962	Rio de Janeiro	Branca
Cazuza	Barão Vermelho/Solo	04/04/1958	Rio de Janeiro	Branca
Roberto Frejat	Barão Vermelho	21/05/1962	Rio de Janeiro	Branca
Guto Goffi	Barão Vermelho	09/08/1962	Rio de Janeiro	Branca
Dinho Ouro-Preto	Capital Inicial	27/04/1964	Paraná	Branca
Flávio Lemos	Capital Inicial	29/10/1963	Rio de Janeiro	Branca
Fê Lemos	Capital Inicial	18/06/1962	Rio de Janeiro	Branca
Renato Russo	Legião Urbana	27/03/1960	Rio de Janeiro	Branca
Marcelo Bonfá	Legião Urbana	30/01/1965	São Paulo	Branca
Dado Villa-Lobos	Legião Urbana	29/06/1965	Bélgica	Branca
Roger Moreira	Ultraje a Rigor	12/09/1956	São Paulo	Branca
Paulo Ricardo	RPM	23/09/1962	Rio de Janeiro	Branca
Luiz Schiavon	RPM	05/10/1958	São Paulo	Branca

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Quadro 2. Perfil Social dos Exponentes do Rock Brasil - Escolaridade

Artista	Profissão Pai	Educação Básica	Ensino Superior	Circulação Internacional
Arnaldo Antunes (Titãs)	Professor Universitário (USP e PUC-SP)	Particular (Colégio Equipe)	Letras (USP) - não concluída	Não encontramos referências
Tony Bellotto (Titãs)	Professor Universitário (UNESP); Diretor campus Unesp-Assis (1964 – 1985)	Não encontramos referências	Arquitetura (UniSantos) – não concluída	Não encontramos referências
Nando Reis (Titãs)	Engenheiro e proprietário de terras	Particular (Colégio Equipe)	Matemática (UFSCAR) – não concluída	Não encontramos referências
Sérgio Brito (Titãs)	Político - Ministro do Trabalho (1963) e Vice-governador do estado de São Paulo (1986-1990)	Particular (Colégio Equipe)	Artes Plásticas (FAAP) e Filosofia (USP) – não concluídas	Chile (infância e adolescência)
Herbert Viana (Paralamas do Sucesso)	Brigadeiro da Aeronáutica (Piloto do avião presidencial Geisel/Figueiredo)	Não encontramos referências	Arquitetura (UFRJ) – não concluída	Não encontramos referências
Bi Ribeiro (Paralamas do Sucesso)	Diplomata (chefe do cerimonial da presidência da República); embaixador do Brasil no Chile	Não encontramos referências	Zootecnia (UFRRJ) - não concluída	Não encontramos referências
Cazuza (Barão Vermelho/Solo)	Executivo da indústria fonográfica (Presidente da Som Livre)	Particular (Colégio Santo Inácio)	Fotografia (Berkeley) - não concluída	Estados Unidos
Roberto Frejat (Barão Vermelho/Solo)	Político (Deputado Federal pelo Rio de Janeiro por dois mandatos)	Particular (colégio Andrews)	Geografia (UFRJ) - não concluída	Não encontramos referências
Renato Russo (Legião Urbana)	Economista	Particular (Colégio Marista)	Jornalismo (UniCEUB) – não concluída	Estados Unidos (infância)
Dado Villa-Lobos (Legião Urbana)	Diplomata	Particular (Colégio Marista)	Ciências Sociais (UNB) – não concluída	Uruguai e França (infância e adolescência)

Roger Moreira (Ultraje a Rigor)	Não encontramos referências	Não encontramos referências	Arquitetura (Mackenzie) – não concluída	Estados Unidos (juventude)
Paulo Ricardo (RPM)	Engenheiro e Militar	Não encontramos referências	Jornalismo (USP) – não concluída	Inglaterra (juventude)
Fê Lemos (Capital Inicial)	Professor universitário (UNB)	Não encontramos referências	Psicologia (UNB) – não concluída	Inglaterra (adolescência)
Flávio Lemos (Capital Inicial)	Professor universitário (UNB)	Não encontramos referências	Física (UNB) – não concluída	Inglaterra (adolescência)
Dinho Ouro-Preto (Capital Inicial)	Diplomata e Embaixador	Particular (Colégio Marista)	Não cursou	Estados Unidos, Áustria e Suíça (infância e adolescência)

Fonte: elaborado pelo autor (2021)

Iniciando as considerações, o primeiro aspecto que gostaríamos de realçar, que os caracteriza e aproxima, é a faixa etária. O corte geracional demonstra que os músicos, em sua ampla maioria, tinham vinte e poucos anos, ou menos, quando principiaram os anos 1980. Aqui, temos uma homologia com o público consumidor, também jovem, entre a adolescência e o início da vida adulta.

Outro aspecto relevante, em nossa perspectiva, é ausência de mulheres no *mainstream* do Rock Brasil. Convém destacar, no entanto, que se acaso expandíssemos a nossa amostra, alterando nossos critérios (em certa medida arbitrários) e englobando um número maior de bandas ou de integrantes das bandas, poderiam figurar em nossos quadros nomes como o de Paula Toller, vocalista e compositora do Kid Abelha, um importante grupo carioca do Rock Brasil, e de Fernanda Abreu e Marcia Bulhões, backing vocals da banda Blitz.

Outro dado relevante, na amostra, é a ausência de pessoas negras. As imagens e vídeos dos roqueiros brasileiros não deixam dúvidas, o Rock Brasil é feito, em sua maioria quase absoluta, por homens brancos. Como exceções, pode-se apontar o nome de Clemente, homem negro, baixista, vocalista e compositor da banda paulista Inocentes, uma das precursoras do punk rock e detentora de grande destaque no cenário underground nacional, que alcançou relativo sucesso comercial em meados dos anos 1980; e também Renato Rocha que foi baixista

da banda Legião Urbana de 1984 a 1989, no entanto, por motivos que poderiam ser melhor averiguados nunca foi considerado um membro efetivo da Legião Urbana.

Outro importante referencial, dentro da perspectiva teórica de Bourdieu, que foi analisado, e igualmente aproxima suas respectivas trajetórias individuais, é o local de nascimento. Dessa forma, os agentes sociais aqui citados, tem seu lugar de origem, em sua maioria, nos dois estados com maior poder econômico e cultural da federação – Rio de Janeiro e São Paulo.

Como exceções, tem-se Herbert Vianna (Paralamas do Sucesso) que é paraibano, mas muda-se com sua família, ainda na infância, para Brasília, o centro do poder nacional¹⁶; assim como Dinho Ouro-Preto (Capital Inicial) que nasceu no Paraná, mas durante sua infância e juventude morou na Áustria, Suíça e Estados Unidos antes de se fixar na capital federal¹⁷; Dado Villa-Lobos (Legião Urbana), nascido na Bélgica, morou no Uruguai e em Brasília na infância e por quatro anos em Paris, até 1979, quando mudou-se definitivamente para Brasília (VILLA LOBOS, 2015).

Dando continuidade à exposição, um elemento fundamental para se objetivar a posição social de origem de determinado indivíduo é a profissão de seus pais, sobretudo, do pai, visto que em gerações anteriores era menos comum as mulheres trabalharem.

Assim, é de nosso núcleo familiar que herdamos, além do capital econômico (bens ou posses materiais), o capital cultural – imaterial e simbólico, mas não menos importante, podendo ser, inclusive, reconvertido em capital econômico – e, também, o capital social.

Desse modo, evidenciam-se as altas posições ocupadas pelos genitores dos artistas do Rock Brasil; entre os integrantes de nossa amostra, encontramos músicos que são filhos de políticos de expressão nacional, diplomatas, militares de alta patente, professores universitários de instituições de renome e executivos de grandes corporações.

Assim, vemos que os líderes e compositores do grupo carioca Barão Vermelho, Roberto Frejat (Guitarrista) e Cazuza (vocalista), são filhos, respectivamente, de José Frejat, um político que desenvolveu sua carreira a partir do Rio de Janeiro, então capital Federal, e João Araújo, produtor musical e executivo da indústria fonográfica.

José Frejat foi, em 1950, presidente da União Nacional dos Estudantes (UNE). Em 1959, ocupou uma cadeira na Câmara de Vereadores do Distrito Federal (Rio de Janeiro). Foi

¹⁶ Disponível em: <http://www.rodaviva.fapesp.br/materia/79/entrevistados/herbert_vianna_1995.htm>. Acesso: 04 ago. 2020.

¹⁷ Disponível em: <<http://www.capitalinicial.com.br/biografia/>>. Acesso: 04 ago. 2020.

deputado estadual de 1960 a 1962 e, em 1978, eleito deputado federal, sendo reeleito à câmara federal pelo PDT em 1982¹⁸.

O pai de Cazuzza, João Araújo, foi um agente importante da indústria fonográfica brasileira. Fez carreira como produtor musical e diretor artístico em diversas gravadoras multinacionais. Ficou conhecido por ser o responsável pela contratação de Gal Costa, Jorge Ben Jor e Caetano Veloso para a gravadora Phillips em meados da década de 1960. Em 1969, a pedido de Roberto Marinho, fundou a gravadora Som Livre – pertencente às Organizações Globo, que foi líder no mercado fonográfico nacional – tornando-se seu presidente desde a fundação até o ano de 2005, quando se aposentou¹⁹.

O pai de Sérgio Brito, tecladista, vocalista e compositor dos Titãs, é o político amazonense Almino Monteiro Alves Afonso. Almino Afonso foi eleito deputado federal pelo Amazonas em 1958, e reeleito no pleito de 1962. Assumiu o posto de ministro do Trabalho e da Previdência Social no governo de João Goulart em 1963. Cassado pela ditadura civil-militar, retorna ao Brasil em 1976, onde participa da gestão do, então governador paulista, Franco Montoro. Almino Afonso elegeu-se vice-governador do estado de São Paulo na chapa de Orestes Quéricia, no pleito de 1986, e exerceu a função de governador do estado nas viagens e impedimentos do titular²⁰.

O engenheiro José Carlos Galvão Gomes dos Reis, pai de Nando Reis (vocalista, baixista, compositor e um dos fundadores dos Titãs), descende de uma família de proprietários rurais, tendo herdado vastas faixas de terra. O avô de Nando Reis, o agrônomo José Cassiano Gomes dos Reis, foi um importante produtor de laticínios e proprietário de uma grande fazenda de café (Frei Galvão) na região de Jaú no interior de São Paulo²¹.

Felipe de Nóbrega Ribeiro, conhecido como Bi Ribeiro, baixista, fundador e compositor dos Paralamas do Sucesso, é filho do diplomata e embaixador Jorge Carlos Ribeiro. Em 1973, Jorge Carlos Ribeiro assumiu a chefia do Cerimonial da Presidência da República, no então governo de Emílio Garrastazu Médici; em 1981, foi nomeado embaixador em Santiago do Chile²².

¹⁸ Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/frejat-jose>>. Acesso: 06 ago. 2020.

¹⁹ Disponível em: <<http://g1.globo.com/rio-de-janeiro/noticia/2013/11/produtor-musical-joao-araujo-e-enterrado-no-rio.html>>. Acesso: 07 ago. 2020.

²⁰ Disponível em: <https://cpdoc.fgv.br/producao/dossies/Jango/biografias/almino_afonso>. Acesso em: 07 ago. 2020.

²¹ Disponível em: <<https://acervo.museudapessoa.org/pt/conteudo/historia/uma-vida-voltada-para-a-musica-4231>>. Acesso em: 24 mar. 2021.

²² Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpdoc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/ribeiro-jorge-carlos>>. Acesso em: 08 ago. 2020.

Dado Villa-Lobos, guitarrista, fundador e compositor da Legião Urbana, é sobrinho-neto do compositor Heitor Villa-Lobos (considerado o maior expoente da música modernista brasileira) e filho do diplomata Jayme Villa-Lobos (VILLA LOBOS, 2015).

O vocalista e compositor do grupo Capital Inicial, Fernando Ouro Preto, conhecido como Dinho Ouro-Preto, é bisneto de Afonso Celso de Assis Figueiredo, o visconde de Ouro Preto, magistrado e político, que ocupou durante o Império os cargos de ministro da Marinha (1865), ministro da Fazenda (1879 e 1889) e foi o último presidente do Conselho de Ministros do imperador Pedro II. Dinho Ouro-Preto é neto do diplomata Carlos Celso de Ouro Preto, embaixador no Chile (1946-1950) e França (1950-1953)²³ e filho do diplomata Afonso Celso de Ouro Preto, embaixador em Bissau (1983-1987), Estocolmo (1990-1993), Viena (1995-1999) e Pequim (1999-2003)²⁴.

Também são filhos de embaixadores os músicos Phillipe Seabra, vocalista, guitarrista e compositor da banda Plebe Rude, umas das mais representativas de Brasília – ao lado da Legião Urbana e do Capital Inicial (porém “abaixo” comercial e simbolicamente) – e André Petrorius, que fez parte do Aborto Elétrico – banda lendária de Brasília, conhecida pelos admiradores do rock nacional por ser a primeira banda de Renato Russo e por ter dado origem, após sua dissolução, à Legião Urbana e ao Capital Inicial.

O pai de Herbert Vianna, Hermano Vianna, foi militar, brigadeiro da Aeronáutica, e responsável pelos voos da presidência da república durante os governos de Ernesto Geisel e de João Figueiredo²⁵.

Renato Manfredini Júnior, o Renato Russo, é filho do economista Renato Manfredini, funcionário público de carreira do Banco do Brasil, que chegou a ocupar o cargo de assessor da presidência deste banco (MAGI, 2011).

O pai dos irmãos Lemos, Antônio Agenor Briquet de Lemos, era professor de Biblioteconomia na UNB; formado em Biblioteconomia pela Biblioteca Nacional (1957), com mestrado pela Loughborough University (Reino Unido, 1977), Briquet Lemos dirigiu o Centro de Documentação do Ministério da Saúde, o Instituto Brasileiro de Informação em Ciência e Tecnologia (IBICT), a Editora Universidade de Brasília e fundou, posteriormente, a editora/livraria Briquet de Lemos²⁶.

²³ Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/dicionarios/verbete-biografico/ouro-preto-carlos-celso-de>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

²⁴ Disponível em: <<http://www.fgv.br/cpd/doc/acervo/historia-oral/entrevista-tematica/afonso-celso-de-ouro-preto>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

²⁵ Disponível em: <<https://www1.folha.uol.com.br/fsp/cotidian/ff0502200107.htm>>. Acesso em: 10 ago. 2020.

²⁶ Disponível em: <<http://www.ica.usp.br/pessoas/pasta-pessoa/antonio-agenor-briquet-de-lemos>>. Acesso em: 11 ago. 2020.

Outros expoentes do Rock Brasil eram também filhos de professores universitários de instituições de renome como Tony Bellotto, fundador, guitarrista e compositor do grupo paulista Titãs. Tony Bellotto é filho de Manoel Lelo Bellotto, que foi historiador e professor titular de História da América na Universidade Estadual Paulista (UNESP), sendo autor de diversos livros na área citada, especialmente, sobre colonização espanhola. Manoel Bellotto foi diretor da Faculdade de Ciências e Letras de Assis, de 1964 a 1985²⁷.

Embora esteja-se ressaltando a profissão do pai dos artistas, cabe apontar que a mãe de Tony Bellotto, Heloísa Liberalli Bellotto, é, igualmente, uma intelectual renomada; foi professora do curso de História da UNESP (Campus de Assis, SP) e dos cursos de Arquivologia na UnB (Brasília), na UNI-RIO (Rio de Janeiro) e na Universidade Clássica de Lisboa (Portugal), tornando-se posteriormente docente da Escola de Comunicações e Artes da USP (Universidade de São Paulo) por onde se aposentou²⁸.

Arnaldo Antunes, fundador, vocalista e compositor dos Titãs, é filho do engenheiro e professor aposentado pela Escola Politécnica da Universidade de São Paulo (USP), Arnaldo Augusto Nora Antunes. Na Escola Politécnica, o professor Nora Antunes iniciou sua carreira acadêmica como instrutor da cadeira número 5 de Física Geral (1958 a 1963), em seguida se tornou interino da mesma cadeira, de 1963 a 1967, período em que foi chefe do departamento de Física. Foi também admitido como professor da PUC-SP em 1960 e se tornou professor titular dessa instituição em 1974. Exerceu a direção da Faculdade de Ciências Matemáticas e Físicas (PUC-SP) de 1972 a 1976. Existem registros de suas atividades acadêmicas até o ano de 2008 (ZICCARDI, 2009).

Outro quesito importante na perspectiva prosopográfica, e da sociologia relacional, diz respeito à educação formal recebida pelos agentes sociais. A trajetória educacional dos indivíduos, formação básica, superior e as instituições nas quais estudaram, são constitutivas – embora não exclusivamente – daquilo que Bourdieu intitulou capital cultural legítimo.

Conforme demonstram os dados, os roqueiros da geração de 1980, estudaram, em sua maioria, em colégios particulares, muitas vezes de renome, destinados aos filhos da elite brasileira. Tal como Cazusa que estudou, dos 5 anos até a conclusão do antigo ginásio, no tradicional colégio católico carioca Santo Inácio (ARAÚJO, 2014), por onde passaram também: Vinícius de Moraes, Armínio Fraga, Pedro Malan, Eduardo Viveiros de Castro, Luís Gastão de

²⁷ Currículo Lattes Manoel Bellotto. Acesso: 11 ago. 2020.

²⁸ Disponível em: <<http://ppghs.flch.usp.br/content/heloisa-liberalli-bellotto>>. Acesso em: 1 ago. 2020.

Orléans e Bragança, dentre outros nomes de evidência dos mais variados campos da sociedade brasileira²⁹.

Seu companheiro de banda, Roberto Frejat, estudou no colégio Andrews, também um dos mais renomados e caros da capital fluminense. Segundo a página da Wikipédia desta instituição, passaram por seus bancos escolares personalidades como o político Agripino Maia, o escritor Rubem Alves, os cantores Gabriel o Pensador e Marisa Monte, o compositor Tom Jobim e outros intelectuais e artistas de renome³⁰.

Em Brasília, Renato Russo estudou no colégio Marista, igualmente, uma escola privada, católica e de tradição, onde estudavam muitos filhos de políticos como, por exemplo, seu colega de turma, Geddel Vieira Lima³¹, filho do então deputado federal Afrísio Vieira de Lima (MARCELO, 2009). Também estudaram no colégio Marista brasiliense o companheiro de banda de Renato, Dado Villa-lobos, e Dinho Ouro-Preto (colega de turma da também cantora Zélia Duncan).

Ainda com relação à formação educacional básica, gostaríamos de evidenciar o significativo caso do grupo Paulista Titãs. Com exceção do guitarrista Tony Bellotto, os outros membros da formação original da banda – Arnaldo Antunes, Sérgio Britto, Branco Mello, Nando Reis, Paulo Miklos e Ciro Pessoa – se conheceram, e inclusive começaram a tocar juntos, nas dependências da escola onde estudavam, o conhecido colégio paulistano Equipe (MARMO; ALZER, 2002).

O colégio Equipe se tornou conhecido por desenvolver um forte trabalho de arte-educação, valorizando e incentivando as atividades artísticas por parte de seus alunos. O colégio promovia uma programação cultural, a cargo na época, em que os futuros integrantes dos Titãs lá estudavam, do funcionário Sérgio Groisman – futuro apresentador de televisão –, responsável pela organização das apresentações que ocorriam no interior da escola, de artistas como Gilberto Gil, João Bosco, Hermeto Pascoal, Raul Seixas e Luiz Gonzaga (MARMO; ALZER, 2002).

Os Titãs, em suas entrevistas ou biografias, sempre fazem referência a esse período vivido no colégio Equipe. Arnaldo Antunes, considerado um dos principais compositores do grupo, que antes de estudar no Equipe passou pelo colégio de aplicação da PUC-SP e pelo colégio Luís de Camões, declarou: “aquela época era uma idade definidora da vida da gente, de

²⁹ Verbetes Colégio Santo Ignácio Wikipédia. Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Col%C3%A9gio_Santo_In%C3%A1cio>. Acesso em: 10 ago. 2020.

³⁰ Disponível em: <https://pt.wikipedia.org/wiki/Col%C3%A9gio_Andrews>. Acesso em: 24 mar. 2021.

³¹ Geddel Vieira foi deputado federal pelo estado da Bahia por 5 vezes consecutivas e ministro de Estado em dois governos distintos, Dilma Rousseff e Michel Temer. Ganhou notoriedade nacional, no entanto, quando foi preso com uma mala contendo mais de 50 milhões de reais.

tomar consciência, dos 15 aos 18 anos", recorda. "É uma coisa muito marcante. Vivi essa coisa no Equipe e considero uma sorte tremenda.³²

Quanto aos estudos superiores, é interessante notar que muitos dos músicos aqui observados ingressaram em universidades, no entanto, em função desse período ter coincidido com o momento em que começaram a se profissionalizar com suas bandas, em sua ampla maioria, acabaram por abandonar os cursos (no caso dos artistas constantes em nossa tabela, todos, sem exceção, não concluíram o ensino superior).

Desse modo, como seria de se esperar, a partir de suas respectivas origens familiares e trajetórias educacionais básica, muitos desses músicos ingressaram em instituições de ensino superior de renome e em cursos prestigiados. Nesse sentido, os integrantes de nossa amostra cursaram Arquitetura, como Tony Bellotto (UNISANTOS), Herbert Vianna (UFRJ) e Roger Moreira (Mackenzie), Jornalismo, como Renato Russo (UNICEUB) e Paulo Ricardo (USP), Letras (Arnaldo Antunes – USP), Matemática (Nando Reis – UFSCAR), Artes Plásticas e Filosofia (Sérgio Britto – FAAP e USP), Zootecnia (Bi Ribeiro – UFRRJ), Fotografia (Cazuza – Berkeley), Geografia (Roberto Frejat – UFRJ), Ciências Sociais (Dado Villa-Lobos – UNB), Psicologia (Fê Lemos – UNB) e Física (Flávio Lemos – UNB).

Dando prosseguimento à apresentação de nossos dados, vemos que a circulação internacional – viagens e períodos morando no exterior, um importante tópico para a prosopografia – anteriormente à projeção alcançada no cenário cultural brasileiro com sua produção artística, foi também um traço definidor dessa geração.

Assim, além dos filhos de diplomatas, como Dinho Ouro-Preto e Dado Villa-Lobos, que moraram em diversos países durante sua infância e adolescência, temos registros de outros roqueiros brasileiros que puderam usufruir dessa oportunidade, adquirir esse marcador simbólico e incorporar conhecimentos e capitais, como por exemplo, o domínio de um idioma estrangeiro e a proximidade com a produção artística de outras nações, antes do início da vida adulta.

Nesse sentido, Renato Russo e a família Manfredini mudaram-se do Rio de Janeiro para Nova York em 1968, quando o cantor tinha 8 anos de idade, em razão de uma bolsa de estudos de seu pai, morando por dois anos naquela localidade. Ao final desse período, a família retorna ao Brasil fixando-se em Brasília (MAGI, 2011).

³² Disponível em: <<http://rollingstone.uol.com.br/edicao/42/um-homem-pop-arnaldo-antunes-cantorcompositor#imagem0>>. Acesso em: 20 ago. 2020.

Roger Moreira morou por um ano e meio, entre 1979 e 1980, em São Francisco, cidade estadunidense no estado da Califórnia intimamente ligada ao rock. Assim como Cazusa, que cursou fotografia na universidade de Berkeley durante sete meses no ano de 1979 (DAPIEVE, 2015).

Paulo Ricardo morou entre 1982 e 1983 em Londres, antes de formar o grupo RPM que se destacaria no cenário musical após 1985 (ALEXANDRE, 2013).

Felipe e Flávio Lemos, por ocasião de uma bolsa de mestrado obtida por seu pai em 1977, mudam-se para a Inglaterra. Os irmãos Lemos chegaram em território britânico no auge do movimento punk, o que acabou por exercer grande influência em suas trajetórias como artistas (ALEXANDRE, 2013).

Por fim, Sérgio Britto, em contexto distinto dos outros roqueiros, morou por nove anos no Chile, dos cinco aos catorze anos de idade, por conta do exílio de seu pai, Almino Afonso, integrante do governo de João Goulart, obrigados a se retirarem do país após o golpe de 1964.

Portanto, como vemos, os dados coletados em nossa pesquisa prosopográfica demonstram haver uma orquestração de *habitus* entre os agentes estudados, ou seja, eles possuem origens, trajetórias, capitais e marcadores simbólicos bastante semelhantes. Em nossa perspectiva, esses agentes sociais possuem um *habitus* de classe homólogo, relativo ao de herdeiros de famílias da elite brasileira, sobretudo da alta burocracia estatal, uma nobreza de Estado nos termos de Bourdieu.

3.2 A Construção Social do Talento e do Sucesso: uma leitura do Rock Brasil a partir da Teoria Relacional de Pierre Bourdieu

Como visto na seção anterior, os dados obtidos por meio da pesquisa prosopográfica indicam que a década de 1980 alça ao estrelato um agrupamento de agentes bastante homogêneo no tocante ao perfil social: jovens, do sexo masculino, brancos, oriundos de famílias da elite (sobretudo estatal, cultural) brasileira, originários dos estados com maior poder econômico e cultural da federação ou nascidos no exterior, estudantes de renomadas escolas, além da circulação internacional anterior ao início de suas carreiras.

Assim, o perfil coletivo encontrado contrasta com a heterogeneidade prevalecente nos artistas da MPB de gerações anteriores, sempre bem representada no que tange ao número de mulheres, de pessoas negras e de artistas oriundos de outras regiões do país, sobretudo, do Nordeste.

Nesse sentido, tal perfil social, dos artistas considerados *mainstream*, se contrapõem, também, às características individual-coletiva dos integrantes das bandas surgidas no interior do movimento punk na cidade de São Paulo e adjacências, ficando estes últimos restritos a uma cena musical dita alternativa ou *underground*.

A comparação entre o perfil social dos integrantes do *mainstream* e do *underground* fornece importantes elementos para a compreensão de nossa hipótese, qual seja, a construção do “talento” e do sucesso (comercial) via captação pelas principais empresas do mercado fonográfico brasileiro guarda relações com os capitais (econômico, cultural e social) herdados e adquiridos, constitutivos do *habitus* e do *habitus de classe* desses agentes; assim como a exclusão do mercado fonográfico tradicional e o não reconhecimento cultural relaciona-se com o *habitus* dominado/desclassificado dos músicos não consagrados.

A saber, o conceito de *habitus*, central no método de Bourdieu, consiste na formulação do autor para captar o processo de incorporação da estrutura e da hierarquia social pelos indivíduos – que é profundo e duradouro, mas não permanente ou imutável.

Segundo Bourdieu (2001, p. 191), o social “se institui nos indivíduos biológicos”, havendo muito de “coletivo em cada indivíduo socializado”. O *habitus* é, então, compreendido como o “corpo biológico socializado”, como o “social encarnado em um corpo”.

A noção de *habitus* foi sendo desenvolvida paulatinamente durante a obra de Bourdieu, e seus primeiros contornos datam de finais dos anos 1950, quando o autor ainda em início de carreira fazia estudos etnográficos na Argélia, então colônia francesa.

Naquele momento, Bourdieu observou uma defasagem entre as estruturas objetivas – instituições, sobretudo econômicas, importadas e impostas pela colonização francesa – e as estruturas subjetivas, ou seja, as disposições pessoais trazidas pelos agentes daquela localidade – modos de pensar, sentir e agir –, provenientes de um mundo pré-capitalista (1979, 2001); havendo, neste caso, uma clivagem entre as cobranças de instituições exógenas e as predisposições dos agentes, ocasionando a não adequação e inadaptabilidade às novas solicitações do meio social em que viviam – e a conseqüente *desclassificação* que isto acarreta.

Assim, os escritos de Bourdieu indicam que as condições de participação social dos agentes, isto é, as posições que ocupam (sucesso/fracasso ou dominante/dominado) no interior de dado *campo social*, baseiam-se substancialmente na herança – material e simbólica – adquirida em conformidade com a fração de classe ou a “categoria” social à qual se pertence, e que esses agentes trazem profundamente inscritos nas estruturas mentais e no próprio corpo (incorporado, corporificado) um “ser” condicionado por um *habitus* relativo a esta posição/condição social (BOURDIEU, 1979, 1989, 2001, 2012, 2006a, 2006b).

Desse modo, as lutas e disputas entre as classes (classes etárias, classes sexuais, classes sociais, classes étnicas, etc.) e frações de classe, e no interior destas, pelo acesso a bens materiais e simbólicos, bem como ao reconhecimento e a posições dominantes nos mais variados campos são centrais no pensamento do sociólogo francês (WACQUANT, 2013).

Portanto, com base na teoria de Bourdieu, se vê possíveis consequências, objetivas e subjetivas, a partir das origens, trajetórias e marcadores simbólicos dos quais os músicos, objeto deste estudo, são herdeiros que poderiam fornecer explicações sobre a captura pela indústria fonográfica e o consequente sucesso comercial e consagração por parte do primeiro grupo – concorrentes do segundo no interior do subcampo do rock brasileiro naquele período. Da mesma maneira, é possível entender o desinteresse da indústria fonográfica pelo segundo grupo analisado.

Desse modo, uma das primeiras vantagens competitivas que se pode apontar, de ordem material, refere-se ao acesso destes jovens (*mainstream*) à produção musical (discos) e editorial (biografias, revistas, jornais) estrangeira acerca das bandas e do universo pop/rock que emergia nos Estados Unidos e Inglaterra, e do qual eram admiradores; bem como o acesso aos instrumentos e equipamentos musicais de que necessitavam para começar a empreitada artística. Nesse sentido, é bom recordar que em fins da década de 1970 e princípios de 1980 não eram só os custos – em dólar – impeditivos para que a maior parte da população pudesse adquirir esses produtos, mas também uma série de restrições à importação vigorava no Brasil.

Dessa forma, no caso dos jovens egressos de Brasília, principalmente, essas restrições eram contornadas graças ao grande fluxo de viagens para o exterior desses agentes, de parentes ou amigos. Assim, discos, *souvenirs*, revistas, livros, instrumentos e equipamentos musicais podiam chegar em suas bagagens pessoais ou driblar a alfândega no retorno de viagens oficiais de seus pais. Herbert Vianna, por exemplo, ganhou uma guitarra da marca Gibson (uma das mais conhecidas do mundo) aos catorze anos, trazida por seu pai (piloto do avião presidencial), diretamente dos Estados Unidos da América³³, por volta de 1975, sendo esse tipo de instrumento bastante raro no país em meados dessa década (principalmente fora do contexto dos músicos profissionais e estúdios de gravação).

Em contraposição, como se viu, os agentes do *underground* sempre relataram dificuldades para a aquisição de instrumentos (guitarra, bateria e baixo) e equipamentos (microfones, amplificadores, caixas de som, etc.), estando obrigados a improvisar e emprestar os artigos necessários de outras bandas.

³³ Disponível em: <<http://flashbackbizz.blogspot.com/2010/09/bizz-numero-1-meu-instrumento-herbert.html>>. Acesso em: 02 abr. 2021.

A mesma lógica se impõe no que se refere aos discos e publicações que cobriam o universo do *pop/punk/new-wave* da época, sendo o acesso e as condições financeiras para adquirir esses artigos importados muito mais comum nos agentes do *mainstream* do que nos do *underground*, o que forneceu aos primeiros uma perspectiva bem mais abrangente sobre bandas, artistas e novidades da cena musical internacional, dotando-os de capital cultural atualizado sobre este tema.

Nesse sentido, um caso paradigmático é o de Renato Russo, sempre lembrado em entrevistas dadas pelos músicos de Brasília pelos seus conhecimentos “enciclopédicos” a respeito de uma infinidade de bandas, estilos, sonoridades, biografias de artistas e tudo o mais que se refira ao âmbito da cultura pop/rock existente até então, e mesmo da literatura, poesia e filosofia clássicas, representadas em autores como Arthur Rimbaud, Manuel Bandeira, Thomas Mann, Camões, Shakespeare, Baudelaire, Carlos Drummond de Andrade, Proust (nomes aos quais algumas de suas músicas fazem referência direta ou indiretamente) e Jean Jaques Rousseau – do qual, segundo o próprio, retirou seu nome artístico, “Russo”.

Aproveitando o tópico do parágrafo acima, pode-se fazer apontamentos acerca do *capital cultural* desses agentes. No caso dos roqueiros brasileiros do *mainstream*, a posse desse capital reflete-se em suas familiaridades com a cultura dominante (nacional e estrangeira) em termos de literatura, artes, música, cinema, etc. além do domínio da norma culta da língua portuguesa, de conhecimentos gerais, históricos, geográficos e da compreensão de outros idiomas (sobretudo do Inglês, idioma “oficial” e original do rock), o que se pode inferir a partir da origem familiar, trajetória e produção artística de autores como Cazuza, Frejat, Renato Russo, Herbert Vianna, Arnaldo Antunes, Nando Reis, Sérgio Britto etc.

Como é visto em Bourdieu (2006a, p.10), a familiaridade com a cultura legítima – a cultura legitimada, dominante – traz ganhos na vida escolar, no campo universitário e, posteriormente, no mercado de trabalho, favorecendo aqueles que em tenra infância tiveram acesso a essa cultura legítima em uma família culta, “como uma experiência direta”, um “simples deleite”, a princípio, “fora das disciplinas escolares”, marcadas como “pedantes”. Assim, “a aquisição da cultura legítima pela familiarização insensível no âmago da família tende a favorecer, de fato, uma experiência encantada da cultura que implica o esquecimento da aquisição e a ignorância dos instrumentos de apropriação”.

A esse respeito, vemos como relevante, para fins deste trabalho, o depoimento de Lucinha Araújo, mãe de Cazuza, em livro autobiográfico intitulado *Só as mães são felizes* (o trecho, longo, que trazemos também fornece boa perspectiva da posição que ocupava João Araújo na indústria fonográfica).

Em sua carreira, João fez de tudo na indústria do disco. Começou na gravadora Copacabana e, depois, passou pela Odeon, Mocambo, Festa e Sinter, que foi comprada pela Philips. Naquela gravadora, João produziu discos de Elis Regina, Jair Rodrigues, Gilberto Gil, Jorge Ben. Praticamente lançou Caetano Veloso e Gal Costa no disco *Domingo*, o primeiro da carreira de ambos. Lançou, também, o primeiro LP dos Novos Baianos. Considero João o homem de disco mais importante do Brasil, pois conheceu a fundo o seu ofício ao trabalhar em todos os cargos dentro da indústria – foi divulgador de rádio, de imprensa, produtor de estúdio, até fundar a Som Livre, em dezembro de 1969. Por isso, desde pequenininho, meu filho teve sua atenção naturalmente desperta para o mundo da música. Eu e João gostávamos de música, desde o namoro. Na época, eu estudava violão e, em nossos encontros, nos distraíamos em tocar e cantar. Para Cazuzza, aconteceu ainda de conhecer de perto os artistas que frequentavam nossa casa. Desde garoto, a paixão de Cazuzza por Rita Lee era avassaladora. Não perdia nenhum de seus shows. Silvinha Teles foi minha colega de colégio e acompanhou Cazuzza desde o seu nascimento. Elis Regina o viu crescer, assim como Jair Rodrigues, os Novos Baianos, Caetano, Gil, Gal. Meu filho dizia que não tinha mitos, pois conviveu com todos eles. Nos tempos do Santo Inácio, Cazuzza tinha dois grandes amigos: Ricardo Quintana e Pedro Bial, hoje jornalista e poeta. Com Pedro, aliás, ele já havia repartido a sala de aula no Colégio Chapeuzinho Vermelho. Com meu filho, Pedro frequentou o Clube dos 30, fez viagens em excursão do colégio e entrevistou o poeta Vinícius de Moraes para um trabalho escolar sobre diplomatas que abandonaram a carreira.

Como se vê, o poeta Cazuzza – tido como o mais talentoso artista de sua geração (pelo menos ao lado de Renato Russo) – nasceu e desenvolveu-se no interior de um ambiente bastante rico em termos culturais e artísticos. Além disso, a sua formação educacional foi feita nos melhores colégios do Rio de Janeiro e após a adolescência frequentou cursos de teatro, trabalhou como estagiário na gravadora Som Livre e cursou fotografia na Faculdade Berkeley da Califórnia (E.U.A).

Portanto, com base nos dados expostos na seção anterior, pode-se igualmente afirmar que os demais músicos do *mainstream* citados nesta dissertação possuíam um expressivo *capital cultural*, evidenciado, entre outros, a partir de suas origens familiares, das boas escolas em que estudaram, dos cursos de música, teatro e belas-artes que frequentaram, das suas vivências em outros países e das universidades em que ingressaram. Esse capital cultural distinto, criava e reforçava o capital social, como vê-se no exemplo acima, de Cazuzza, que conviveu, desde muito cedo, com músicos consagrados da MPB.

Outro aspecto que gostaríamos de sugerir, a partir do cruzamento com os dados coletados, é a formação de uma homologia entre o perfil dos artistas *mainstream* e o perfil dos operadores da indústria musical, assim como dos críticos e jornalistas (MAGI, 2011) e, principalmente, do seu público consumidor, havendo uma possível orquestração de *habitus* entre os músicos contratados pelas empresas fonográficas e o seu cliente preferencial – o jovem

urbano de classe média. Assim, sugerimos a orquestração de *habitus* pelo menos na variável geracional, identificada na idade dos músicos e de sua clientela (JARDIM; ROSA, 2020).

Desse modo, vemos um paralelo entre as considerações tecidas por Bourdieu, em *As regras da arte*, acerca da predominância de escritores burgueses no teatro francês (gênero dominante em termos comerciais quando comparado ao romance e à poesia, e em termos simbólicos quando comparado ao folhetim e ao *vaudeville* em meados do século XIX).

Quanto ao teatro, domínio reservado aos escritores de origem burguesa, torna-se também um refúgio para os romancistas e os poetas desafortunados, de origem pequeno-burguesa ou popular, na maior parte; mas estes se chocam com as barreiras na entrada que são característica do gênero, isto é, com as medidas discretas de exclusão que o clube fechado dos diretores de teatro, dos autores oficiais e dos críticos opõem às pretensões dos recém-chegados. Sem dúvida porque está mais diretamente sujeito às imposições da demanda de uma clientela principalmente burguesa, o teatro é o último a conhecer uma vanguarda autônoma [...]. (BOURDIEU, 2010, p.139)

Ou ainda,

Os representantes da "arte burguesa", que são na maior parte escritores de teatro, estão estreita e diretamente ligados aos dominantes, tanto por sua origem quanto por seu estilo de vida e seu sistema de valores. Essa afinidade, que é o princípio mesmo de seu sucesso em um gênero que supõe uma comunicação imediata, portanto uma cumplicidade ética e política, entre o autor e seu público, assegura-lhes não apenas importantes proveitos materiais – o teatro é de longe a mais rentável das atividades literárias –, mas também toda a espécie de proveitos simbólicos. (BOURDIEU, 2010, p.89)

Dessa forma, propomos uma homologia entre os *habitus* dos agentes envolvidos no mercado em questão – os artistas (produtores culturais), os agentes da indústria fonográfica (diretores de gravadoras, produtores musicais, etc.), os jornalistas e críticos culturais e, por fim, o público consumidor –, convergindo para um *habitus de classe* em comum. Segundo Bourdieu (2006a), o *habitus* de classe é resultante de condições semelhantes de existência que colocadas a um conjunto de agentes, impõem-lhes condicionamentos semelhantes, produzindo, assim, sistemas de disposições análogos, engendrando práticas sociais e gostos praticamente equivalentes nesta “classe” de indivíduos sujeitos às mesmas condições/posições sociais.

Para Bourdieu (2006a), o *habitus* de classe manifesta, e é manifestação, entre outros, do gosto pessoal, atuando por meio de apreciações, de julgamentos pré-conscientes, baseados em uma hierarquia de valores que influem nas escolhas pessoais nas mais diversas esferas da vida. Assim, os gostos “individuais”, além de orientarem as escolhas pessoais, funcionam como marcadores de classe ou da fração de classe à qual se pertence, sendo que as diferentes preferências em termos culturais, de lazer, esportivos, vestuário, etc. trazem lucros simbólicos para seus agentes, bem como desclassificação ou estigmas, e dessa forma, aproximações ou

distanciamentos de pessoas (amizades, rede de contatos, relacionamentos afetivos, sexuais, etc.) ou lugares (clubes, associações, partidos políticos, organizações, empresas, turmas de amigos, etc.).

Desse modo, haveria um “senso social”, atuante inconscientemente em todos nós, que estaria nas origens das simpatias ou antipatias por determinadas pessoas e relações, assim, em certa medida, buscamos no outro nosso próprio homólogo a partir “dos sinais de que cada corpo é portador”, ou seja, entre outros, do vestuário, da pronúncia (sotaque, domínio da norma), da postura, da profissão, da formação educacional, dos hobbies, etc.; condicionando, desse modo, as amizades e os relacionamentos profissionais e afetivos por meio de uma “decifração inconsciente de traços expressivos relacionados à classe social” (BOURDIEU, 2006a, p. 225).

A confirmação deste “sentido imediato das compatibilidades e incompatibilidades sociais” pode ser observada na “endogamia de classe” que ocorre frequentemente, mesmo no “aparente livre jogo da escolha amorosa”, das amizades pessoais e das relações profissionais (BOURDIEU, 2006a, p.226).

Em nossa perspectiva, as reflexões colocadas acima contribuem na compreensão da assimilação destes jovens – e na exclusão de outros – pela indústria musical nos anos 1980 a partir do seu *capital social*. Como vimos, tanto o agrupamento dos jovens músicos que ocupariam o *mainstream* quanto o *underground* se tornaram amigos próximos por conta de interesses em comum, principalmente a música, e mais especificamente, um gênero de música em particular, o punk rock (sobretudo no caso dos jovens brasileiros e dos paulistanos do *underground*).

Nesse sentido, a orquestração de *habitus* entre os agentes no interior de cada um dos agrupamentos contrapostos que estamos destacando exprime também a posse de um *quantum* de *capital social* equivalente ou similar entre os membros de cada um destes agrupamentos.

Contudo, no caso dos agentes do *underground*, nossa pesquisa revela um *capital social* relativamente baixo e um *habitus* de classe dominado quando comparado com os músicos do *mainstream*, bem como dos outros agentes do mercado musical aos quais nos referimos: operadores da indústria fonográfica, jornalistas e público.

O *capital social* dos artistas consagrados pode ser mensurado, entre outras formas, novamente por meio da posição e profissão de seus pais, muitos dos quais, inclusive, encontravam-se no auge, ou pelo menos em ascensão, em suas carreiras no momento em que seus filhos ingressaram nas maiores empresas do setor fonográfico nacional. Como vimos, por exemplo, José Frejat foi eleito deputado federal em 1978 e reeleito em 1982; Hermano Vianna era o responsável pelos voos da presidência da República entre os governos de Geisel e

Figueiredo; Jorge Carlos Ribeiro foi nomeado embaixador do Brasil no Chile em 1981; Almino Afonso após o exílio e retorno ao Brasil ocupou uma secretária estadual (assuntos metropolitanos) no governo de Franco Montoro a partir de 1983 e elegeu-se vice-governador do estado de São Paulo em 1986; Carlos Celso de Ouro-Preto foi designado embaixador em Bissau em 1983; Manoel Bellotto foi diretor da Universidade Estadual Paulista, campus de Assis, de 1964 a 1985; assim como Arnaldo Augusto Nora Antunes foi diretor da Faculdade de Ciências Matemáticas e Físicas da PUC-SP até finais dos anos 1970. Nesse sentido, podemos intuir que estes destacados cargos e profissões trazem consigo uma miríade de contatos e conexões, ou ainda, uma rede de relações com outros agentes igualmente ocupantes de altas posições, nas quais existem trocas e investimentos que geram benefícios mútuos aos seus participantes.

Ainda com relação ao *capital social* dos agentes do *mainstream*, é bom lembrar que as três primeiras bandas representantes daquilo que se convencionou chamar de rock brasileiro dos anos 1980 possuíram integrantes que mantinham relações diretas com agentes importantes no campo musical e mesmo no interior das próprias gravadoras. É o caso de Júlio Barroso, da pioneira Gang 90 e as Absurdetes, amigo de Nelson Motta, da Warner; de Evandro Mesquita, que possuía contatos com diversos músicos, artistas e demais agentes da cena cultural carioca, das mais relevantes do país; e do citado caso de Cazuzza, herdeiro do, provavelmente, mais influente executivo da indústria da música no Brasil.

Da mesma forma, o caso das três principais bandas brasilienses (Legião Urbana, Capital Inicial e Plebe Rude) é igualmente esclarecedor do poder do pertencimento a determinados grupos – mesmo que uma informal turma de amigos – quando estes estão em conformidade com as exigências e disposições do polo dominante de algum espaço social. Assim, como vimos, após sua inserção em uma renomada gravadora multinacional, a EMI, Herbert Vianna e seu irmão, Hermano Vianna, atuaram no sentido de abrir caminho para seus amigos dos tempos de Brasília, o que se mostrou efetivo dada a contratação pela mesma gravadora das bandas Legião Urbana e Plebe Rude.

Desse modo, percebe-se um inequívoco caso da citada “endogamia de classe”, consciente ou inconsciente, na atuação dos operadores da indústria fonográfica ao fazer a contratação das bandas. Como bem expressou, a respeito da não consagração comercial e simbólica (pelo menos dentro da chamada MPB) dos grupos formados nas periferias paulistanas, o especialista e organizador do movimento punk, Antônio Bivar, “as grandes gravadoras preferiram contratar as bandas de classe média alta, as de Brasília, do Rio, e o *punk* [de São Paulo] era pobre” (PAIVA, 2016, p.192).

Dando prosseguimento às nossas considerações, agora apontaremos os aspectos referentes à construção da subjetividade e das “propriedades corporais” dos músicos aos quais fazemos referência – a partir das suas condições materiais e do seu *habitus* de classe – que em nossa perspectiva igualmente contribuíram para o triunfo comercial e simbólico de alguns desses agentes.

Como cientistas sociais, sabemos que os processos de constituição da subjetividade ocorrem na relação com outras pessoas, em um universo social específico, que se apresenta aos agentes com suas possibilidades, coerções, gratificações ou violência de acordo com a posição ou classificação que estes ocupam em dada hierarquia societária, ou seja, muitos condicionamentos identitários são colocados aos indivíduos a partir da classe ou fração de classe à qual estão vinculados.

Assim, com grande probabilidade, no seu modo de ser (para os outros e para si), os agentes pertencentes à classe dominante possuem a segurança de estarem ajustados aos padrões demandados na maioria dos espaços sociais, e carregam o conjunto dos traços que compõe a “distinção burguesa”: postura, charme, desembaraço, dicção, pronúncia etc. – que são assimilados ou incorporados durante a socialização primária no interior da família, sendo características pessoais não ensinadas pelo sistema escolar, mas reconhecidas e recompensadas sutilmente no interior deste (BOURDIEU, 2006a).

Segundo Bourdieu (2006a, p.196), a naturalidade encontrada nos integrantes da classe dominante supõe a indiferença “aos olhares objetivantes dos outros”, pois são capazes de impor a representação “plenamente justificada da sua existência”, que possuem de si mesmos, aos demais. Ainda, para Bourdieu, isso contrasta com as classes dominadas da luta simbólica, que tem a “representação de si a partir do olhar do outro”.

Desse modo, a naturalidade, a autoconfiança, o encanto e o carisma que designam os indivíduos *distintos* – ou, podemos pensar, o artista “puro”, dotado de um talento “natural” – decorrem também dessa “liberdade em relação às obrigações que dominam as pessoas comuns”, constituindo-se em uma “indiscutível confirmação do capital como capacidade para satisfazer as exigências sociais ou a autoridade que autoriza a ignorá-las” (BOURDIEU, 2006a, p.238).

Assim, a “disposição distante, desligada ou desenvolta em relação ao mundo ou aos outros, só podem subsistir em condições relativamente distantes da urgência ou necessidade econômica” (BOURDIEU, 2006a, p.353).

Os apontamentos presentes em *As regras da arte* reforçam essa perspectiva, sobretudo porque pensados especificamente com relação ao campo da produção artística.

Os "herdeiros" detêm uma vantagem decisiva quando se trata de arte pura: o capital econômico herdado, que liberta das sujeições e das urgências da demanda imediata (as do jornalismo, por exemplo, que oprimem Gautier) e dá a possibilidade de "resistir" na ausência de mercado, é um dos fatores mais importantes do êxito diferencial dos empreendimentos de vanguarda. [...] E ainda, é o dinheiro (herdado) que assegura a liberdade em relação ao dinheiro. Tanto mais que, ao dar certezas, garantias, redes de proteção, a fortuna confere a audácia para qual sorri a fortuna – em matéria de arte mais, sem dúvida, que em qualquer outra coisa. (BOURDIEU, 2010, p. 103)

Quanto às propriedades corporais, vê-se que “o corpo é a objetivação mais irrecusável” da classe social. É a “cultura tornada natureza [pessoal], ou seja, incorporada, classe feita corpo”. A partir do *habitus*, e de seu subjacente gosto pessoal, escolhe-se o que o “corpo ingere, digere e assimila, do ponto de vista tanto fisiológico, quanto psicológico”, sendo a maneira de tratar, cuidar e alimentar o próprio corpo bastante reveladora das disposições mais profundas do *habitus* (BOURDIEU, 2006a, p. 179).

Nesse sentido, a distribuição entre as classes das propriedades corporais é determinada, entre outros, pela preferência (ou possibilidades) em “matéria de consumo alimentar”, pelos “usos do corpo no trabalho e no lazer”, além de outros atributos bastantes sutis e subjetivos – embora determinantes na maneira como somos percebidos e percebemos-nos – como o “sotaque”, a “maneira de andar, etc.” (BOURDIEU, 2006a, p. 179).

Assim, certos traços pessoais, ou tipos de personalidade – modos de ser e agir –, encerram formas de *distinção*, expressando e gerando ganhos simbólicos (e mesmo materiais) para seus detentores quando estão em conformidade com características associadas aos dominantes ou ao polo dominante de alguma sociedade ou *campo social*; bem como características relacionadas a setores dominados ou marginalizados de determinada sociedade marcam a existência de um capital simbólico negativo, uma distinção às avessas, denotando uma posição desvalorizada para seus portadores.

Nesse sentido, em nossa percepção, os próprios nomes das bandas do *underground* que citamos ao longo desta pesquisa expressam a incorporação de um *habitus* dominado: Restos de Nada, Condutores de Cadáver, Cólera, Olho Seco, Os Inocentes, Ratos de Porão, Garotos Podres, etc. O que não ocorre no *mainstream*, com Titãs, Barão Vermelho, Legião Urbana, Paralamas do Sucesso, Capital Inicial, Engenheiros do Hawaii, etc.

Retomando, em um artigo chamado *Celibato e Condição Camponesa*, publicado originalmente em 1962, Bourdieu explora essa perspectiva tecendo considerações acerca da incorporação de uma estrutura/condição social pelos agentes e a desclassificação que ela acarreta quando não está em consonância com os valores tidos como legítimos em um contexto social específico.

No citado artigo, Bourdieu (2006b) demonstra que quando houve o choque cultural entre a cidade e o campo (na região de Bearn, seu local de origem, agrário e bastante afastado de Paris) as categorias urbanas se inseriram no mundo rural, prevalecendo sobre este, gerando, entre outras consequências, a desvalorização do jovem camponês no campo social e matrimonial.

Nesse sentido, o camponês era percebido – e se percebia – como “rude”, “rústico”, com o corpo “encamponizado” [“empaysanit”], isto é, carregado dos traços e atividades ligados à vida no campo (BOURDIEU, 2006b, p. 87).

A observação crítica dos moradores da cidade, hábeis para perceber o *habitus* do camponês como uma verdadeira unidade sintética, dá ênfase à lentidão e ao peso do andar; o homem da *brane* [região das montanhas] é, para o habitante do *bourg* [cidade], aquele que sempre caminha em um solo irregular, acidentado e lamacento, mesmo quando anda no asfalto da *carrère* [rua principal]; é aquele que arrasta galochas enormes ou botas pesadas, mesmo calçando seus sapatos de domingo; é quem sempre avança com passos lentos e largos, como quando anda com uma vara no ombro, virando-se às vezes para chamar o gado que o segue. (BOURDIEU, 2006b, p. 85)

Verifica-se aí, um dos modos pelos quais atua a *violência simbólica*, uma forma de submissão, dominação e exclusão fundada em “um princípio simbólico conhecido e reconhecido tanto pelo dominante quanto pelo dominado”, de uma língua, de um estilo de vida e, frequentemente, “de uma propriedade distintiva, emblema ou estigma, dos quais o mais eficiente simbolicamente é essa propriedade corporal inteiramente arbitrária e não predicativa que é a cor da pele” (BOURDIEU, 2012, p. 08).

Com relação a isso, pode-se evocar o fato do *mainstream* do rock brasileiro dos anos 1980 praticamente não agregar entre seus quadros pessoas negras, com exceção da breve passagem de Renato Rocha pela Legião Urbana e, também, lembrar o relevante caso de Clemente Nascimento, um dos precursores e mais atuantes músico do rock brasileiro dos anos 1980 e, no entanto, relegado à cena musical alternativa.

É interessante, igualmente, apontar o caso de João Gordo, vocalista e compositor da banda Ratos de Porão, ícone do punk rock nacional, cuja característica corporal marcada pela obesidade contrasta com os padrões comumente encontrados ou exigidos no interior da indústria da cultura.

Por outro lado, os integrantes do *mainstream*, detentores das propriedades corporais e dos traços e emblemas pessoais em conformidade com os parâmetros vigentes e dominantes na sociedade brasileira, puderam extrair vantagens da posse desses bens simbólicos.

Dessa forma, alguns desses artistas eram considerados esteticamente belos, *sex symbols*, arregimentando um público expressivo entre as mulheres e estampando capas de jornais, programas televisivos e revistas, inclusive, aquelas dedicadas ao universo feminino e à vida pessoal das “celebridades”. O caso de Paulo Ricardo, do RPM, é paradigmático nesse sentido, sendo difícil dissociar o enorme sucesso e exposição midiática do referido grupo musical da exploração da imagem de seu compositor e vocalista, constituindo-se essa propriedade corporal em um importante ativo desse artista e sua banda.

Da mesma forma, na seção anterior, viu-se que são raras as participações femininas no rock brasileiro dos anos 1980, tanto no *underground* quanto no *mainstream*; em contraposição a uma marcante presença na MPB de gerações anteriores, representada em nomes como Gal Costa, Maria Bethânia, Nara Leão, Elis Regina, Rita Lee, Baby do Brasil, Marina Lima etc., e apesar de as primeiras bandas do Rock Brasil (Gang 90 e as Absurdetes e Blitz) contarem com jovens mulheres em seus quadros (destaque para Fernanda Abreu, da Blitz, que seguiu em carreira solo, alcançando relativo sucesso comercial sobretudo nos anos 90) e da relevante atuação de Paula Toller, vocalista e compositora do Kid Abelha, sobre o qual já nos referimos.

Aproveitando este tópico, é relevante referenciar uma banda composta exclusivamente por mulheres, As Mercenárias, que ocuparam uma posição de destaque no circuito alternativo da noite paulistana, juntamente com bandas como Ratos de Porão e Inocentes, das quais se aproximaram pessoal e musicalmente (apesar das distintas origens sociais).

A banda foi formada em 1983, nas dependências da Universidade de São Paulo, pela baixista Sandra Coutinho, pela guitarrista Ana Machado – ambas estudantes de Jornalismo (ECA-USP) –, por Rosália Munhoz no vocal, que era estudante de Psicologia também na USP, e na bateria Edgar Scandurra, que logo foi substituído pela baterista Lou, “completando o único grupo feminino do pós-punk paulistano” (MAGI, 2011, p.84). Destacamos que nossos dados permitem afirmar que essas mulheres possuíam marcadores simbólicos de classe média.

As Mercenárias gravaram seu primeiro LP pelo selo independente *Baratos e Afins*, e graças à boa repercussão entre público e crítica foram contratadas pela gravadora EMI no ano seguinte. Assim, foi lançado em 1988 o disco *Trashland*. Contudo, a gravadora não divulgou devidamente o trabalho e no final do mesmo ano dispensou a banda sem prévio aviso por meio de um telegrama. Logo após este episódio, as integrantes decidiram encerrar as atividades do grupo, retomando a carreira somente nos anos 2000 com nova formação³⁴.

³⁴ Disponível em: <<https://g1.globo.com/pop-arte/musica/blog/mauro-ferreira/post/2020/07/09/banda-punk-mercenarias-sucesso-na-cena-indie-dos-anos-1980-ganha-biografia-em-2021.ghtml>>. Acesso em: 10 maio. 2021.

A respeito da predominância masculina na maioria dos espaços públicos e de poder, e traçando um paralelo com o caso do rock brasileiro dos anos 1980, vê-se com Bourdieu que:

A ordem social funciona como uma imensa máquina simbólica que tende a ratificar a dominação masculina sobre a qual se alicerça: é a divisão social do trabalho, distribuição bastante estrita das atividades atribuídas a cada um dos dois sexos, de seu local, seu momento, seus instrumentos; é a estrutura do espaço, opondo o lugar de assembleia ou do mercado, reservado aos homens, e a casa, reservada às mulheres. (BOURDIEU, 2002, p.17)

Assim, desde tenra infância as mulheres são levadas a incorporar atributos vistos como universais femininos e que na realidade são produtos da lógica de uma relação de dominação; tais como as concepções presentes no senso comum da sensibilidade feminina (“as mulheres são mais sensíveis”), que se opõe à racionalidade, supostamente masculina, ou da passividade, em contraste com a pró-atividade, idealizações disseminadas e assimiladas com frequência.

Além disso, o processo elementar de educação tende a inculcar nas meninas modos mais rígidos de comportamento e compostura, expressos, inclusive, nas maneiras de postar e cuidar do corpo: a postura, o andar, o olhar (para baixo), sentar com as pernas fechadas, falar baixo, dar risadas contidas, etc. (BOURDIEU, 2002). Características associadas à inibição e à docilidade, em termos gerais e ideais não esperadas ou recompensadas no universo artístico e, em particular, no universo do rock.

Portanto, os apontamentos apresentados por Bourdieu (2002) em *A Dominação Masculina*, contribuem – também – para o entendimento da exclusão de mulheres do espaço do rock no Brasil na década de 1980.

Ao encaminharmos para o final desta seção, cabem algumas reflexões acerca da consagração comercial e simbólica sob o prisma dos artistas que não conseguiram obtê-la, ou seja, no presente caso, dos artistas que não fizeram “sucesso” e passaram a receber, ou ficaram aprisionados, ao rótulo de *underground*. Assim, segundo Bourdieu:

Não é fácil, mesmo para o próprio criador na intimidade de sua experiência, discernir o que separa o artista frustrado, boêmio que prolonga a revolta adolescente além do limite socialmente fixado, do "artista maldito", vítima provisória da realização suscitada pela revolução simbólica que opera. (BOURDIEU, 2010, p. 81)

Ou ainda,

O não-sucesso é em si ambíguo, já que pode ser percebido seja como escolhido, seja como sofrido, e que os indícios do reconhecimento dos pares, que separa os "artistas malditos" dos "artistas frustrados", são sempre incertos

e ambíguos, tanto para os observadores como para os próprios artistas. (BOURDIEU, 2010, p. 248)

Dessa forma, é proposto que as bandas que citamos como pertencentes ao *underground* ou à cena musical alternativa podem ocupar essa posição ambígua sobre a qual se refere Bourdieu, como a de “artista maldito”, sendo este paralelo, em nossa ótica, bastante pertinente no contexto que estamos evidenciando.

Nesse sentido, tem-se que a construção narrativa que adotam alguns desses músicos, jornalistas culturais e, principalmente, os admiradores ou fãs dessas bandas, desenvolve-se no sentido de “justificar” a não consagração comercial como uma escolha consciente, fruto da recusa em aceitar os ditames do mercado, seja com relação ao aspecto musical, comportamental ou ao conteúdo das letras, ou seja, eles teriam sido excluídos do espaço denominado *mainstream* pois não se “curvaram”, não se “venderam ao sistema”, permanecendo fiéis aos seus valores ideológicos, políticos e artísticos. Assim:

Os pintores sem clientela, os atores sem papeis, os escritores sem publicações ou sem público podem dissimular seu malogro servindo-se da ambiguidade dos critérios do sucesso que permite confundir o fracasso eletivo e provisório do "artista maldito" com o fracasso sem rodeios do "frustrado". (BOURDIEU, 2010, p.248)

Em nossa perspectiva, a visão de que o punk paulista, em sua maioria, manteve-se autêntico, leal aos princípios da contracultura, ao contrário dos “traidores do movimento”, é bastante comum ou até hegemônica entre os admiradores do estilo.

Em que pese tal discurso, em alguma medida, conter aspectos verdadeiros, nossos apontamentos seguem a direção proposta por Bourdieu, de que os agentes sociais, no interior de dada classe ou fração de classe, munidos de suas “disposições” e seus relativos capitais, estão envolvidos em uma luta simbólica para impor uma definição do mundo social mais conforme aos seus interesses, buscando *reconhecimento* e bens materiais e simbólicos, por meio de uma posição dominante nos mais variados *campos sociais*.

Desse modo, a hipótese de que a construção do talento – isto é, a familiaridade, intimidade e destreza em alguma atividade artística, esportiva, etc. decorrente da iniciação em tenra infância no seio de uma família onde tal atividade é valorizada, ademais, aparentando ser um “dom natural” – e do sucesso desses agentes guarda relações com suas trajetórias e *habitus* é corroborada pela citação abaixo.

As disposições, ou seja, o conjunto das propriedades incorporadas, inclusive a elegância, a naturalidade ou mesmo a beleza, e o capital sob suas diversas formas, econômica, cultural, social, constituem trunfos que vão comandar a maneira de jogar e o sucesso no jogo. (BOURDIEU, 2010, p.24)

Além disso, em nosso entendimento, a origem e trajetória social em comum são definidoras da formação e do pertencimento a cada um dos agrupamentos (*mainstream* e *underground*), e mesmo as tomadas de posição estéticas e políticas guardam estrita relação com as mesmas. Como demonstra Bourdieu com relação ao caso das distribuições das posições e tomadas de posição no *campo* literário francês do século XIX:

É notável que o conjunto dos defensores da "arte pela arte", que estão objetivamente muito próximos por suas tomadas de posição políticas e estéticas e que, sem formar propriamente um grupo, estão ligados por relações de estima mútua e, às vezes, de amizade, são também muito próximos por sua trajetória social (como o eram também entre si, como se viu, os defensores da "arte social" ou da "arte burguesa"). (BOURDIEU, 2010, p.105)

Portanto, pelo exposto, temos que a uma determinada classe ou fração de classe, com seu inerente volume de capitais, corresponderá um *habitus* específico, que lhe trará uma visão sobre o mundo e sobre si, além do pertencimento ou exclusão de grupos e espaços, desdobrando-se em “um feixe de trajetórias praticamente equiprováveis que levam a posições praticamente equivalentes” (BOURDIEU, 2006b, p.104), tratando-se de um *campo dos possíveis*, oferecido aos diferentes agentes no interior de dada sociedade.

3.3 Homologia entre discursos e agentes: enraizando as letras de músicas aos músicos

Na presente seção, serão apresentadas e analisadas, sobretudo a partir da perspectiva proposta nos escritos de *A economia das trocas linguísticas*, de Bourdieu (2008), algumas letras de músicas e também declarações à imprensa dos expoentes do rock brasileiro dos anos 1980. Dessa forma, selecionamos três músicas dos grupos pertencentes ao *mainstream* do Rock Brasil: “*Brasil*” (Cazuza), “*Inútil*” (Ultraje a Rigor) e “*Que País é Este*” (Legião Urbana).

As músicas escolhidas, são bastante representativas do rock brasileiro dos anos 1980 e de sua propalada face politizada, além disso, são canções bastante conhecidas, que fizeram grande sucesso no período do seu lançamento (todas elas foram gravadas e lançadas nos anos 1980) e continuaram a ser tocadas nas diversas mídias e pelas suas respectivas bandas – ou regravadas e executadas por outros artistas – até os dias atuais, sendo, também, músicas relevantes das carreiras desses artistas, logo identificáveis aos mesmos.

Dessa forma, sugere-se que a partir do sucesso comercial, da projeção pública alcançada e do capital simbólico adquirido (tornaram-se ídolos de uma parcela da juventude, são considerados articulados, cultos, etc.) as crenças e visões de mundo desses agentes foram difundidas (muitas vezes de forma inconsciente) por meio das músicas e declarações, com auxílio da indústria cultural brasileira a um grande público – durante décadas – contribuindo, em alguma medida, na construção e, principalmente, reprodução de visões sobre o Brasil, os brasileiros e, no limite, sobre a política nacional. Ademais, é possível afirmar, sob a perspectiva de Bourdieu, que essas crenças guardariam alguma relação com as origens, trajetórias e posições sociais, constitutivas do *habitus*, desses agentes.

Como visto, o rock brasileiro dos anos 1980 é caracterizado por parte expressiva da bibliografia e da crítica cultural como politizado, como vetor de críticas sociais e políticas. Contudo, sob outros prismas, poderíamos apontar que algumas representativas canções do Rock Brasil, entendidas como transformadoras e contestatórias, seriam também embasadas pelo *sensu comum* e acabariam por cumprir de certa forma uma função de reprodução de ideias dominantes (portanto “conservadoras” visto que atuam pela conservação de determinada ordem social) ou dóxicas a respeito do Brasil.

Nesta pesquisa, entende-se “crença” e “sensu comum” no sentido de Bourdieu (2001), a saber, visões de mundo e atribuições de sentido compartilhadas e incorporadas como algo “natural”, como um consenso social inquestionável, ou seja, uma *doxa*, sendo esta uma verdade imposta, mas que, sendo historicamente naturalizada, não se nota sua arbitrariedade. Para Bourdieu (2001), as lutas e disputas sociais são, em suma, para a imposição da *doxa* ou do *sensu comum* – princípios de visão e de “di-visão” com o qual classificamos e hierarquizamos o mundo social.

Assim, considerando a afirmação de Bourdieu (1989, 2001, 2007) de que os sistemas simbólicos, como a linguagem e a arte, são importantes instrumentos de legitimação da ordem estabelecida, pretendemos questionar se, de forma indireta e em alguma medida, os discursos dominantes – intrinsecamente portadores de julgamentos valorativos, hierarquias e classificações que contribuem para a manutenção de uma ordem social arbitrária – poderiam também estar sendo reproduzidos por meio do Rock Brasil, estilo musical detentor de uma aura de rebeldia e contestação.

Iniciando a apresentação e análise das músicas, a primeira que comentaremos é a canção “*Inútil*”, lançada em um compacto pela gravadora Warner em 1983, e depois relançada no álbum *Nós vamos invadir sua praia*, em 1985, sendo uma composição de Roger Moreira.

Inútil

A gente não sabemos escolher presidente
A gente não sabemos tomar conta da gente
A gente não sabemos nem escovar os dente
Tem gringo pensando que nós é indigente
Inútil!
A gente somos inútil
Inútil!
A gente somos inútil
A gente faz carro e não sabe guiar
A gente faz trilho e não tem trem pra botar
A gente faz filho e não consegue criar
A gente pede grana e não consegue pagar
Inútil!
A gente somos inútil
Inútil!
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*³⁵

A referida música fez bastante sucesso no ano de 1984, e foi reproduzida com frequência nos comícios das *Diretas Já*, sendo declarada por alguns jornalistas culturais como o hino roqueiro deste movimento. Segundo o crítico Nicolau Sevcenko: “[foi] o melhor diagnóstico sobre a situação da juventude e do povo desse país nos últimos vinte anos” (Apud Encarnação, 2009, p.154). Além disso, tivemos a citação de Ulisses Guimarães em polêmica com um assessor do então presidente militar João Batista Figueiredo, gerando repercussão nacional. Para Dapieve (2015), esse momento marca o ingresso do Rock Brasil nos debates da arena política e a retirada do rótulo de alienados a essa geração musical.

Para Sevillano (2016, p.197-198), a letra “trazia em si um tipo de atitude de confronto e de autocritica em relação à sociedade brasileira e a todo o processo de transição política”. Além disso, para o autor, “ao tratar da ‘incapacidade’ da sociedade em escolher o presidente,

³⁵ A letra da canção foi consultada em: <<http://letras.mus.br/ultraje-a-rigor/49189/>>. Acesso em: 22 abr. 2021.

no fundo a banda criticava o modelo de transição imposta pelos militares, que negava à população a participação política direta. Ademais,

O uso da construção “a gente não sabemos”, incorreta do ponto de vista gramatical, deixava claro que em um país onde a imensa maioria de sua população era composta por analfabetos ou semianalfabetos, qualquer tentativa concreta de conscientização política e social daqueles que mais sofriam com a estrutura econômica da sociedade tornar-se-ia algo impossível. (SEVILLANO, 2016, p.197)

Sobre o mesmo tópico, em tese de doutoramento na área de Linguística, Flávia Zanutto pontua que:

É preciso considerar o efeito irônico que aqui se processa. Ao enunciar “a gente somos inútil”, o sujeito do rock assume o papel de locutor do discurso das massas, o que fica marcado pelo desempenho linguístico, mas não o ponto de vista desse discurso, uma vez que essa posição de sujeito como alguém inútil foi construída pelo discurso de uma elite, interessada em manter seu status quo. A linguagem é, aqui, o poderoso instrumento de resistência, pois, enunciando o contrário do que diz (este é o funcionamento discursivo da ironia), o sujeito confere força a sua crítica. (ZANUTTO, 2010, p.183)

Dessa forma, a análise da letra desta música foi feita em diversos trabalhos sobre o rock brasileiro dos anos 1980 (ENCARNAÇÃO, 2009; ZANUTTO, 2010; SEVILLANO, 2016), de modo geral, concentrando-se em realçar a crítica ao impedimento do sufrágio no país e a postura irônica e contestadora da banda com relação ao momento político em que vivíamos.

Na presente pesquisa, mais do que uma análise detalhada do conteúdo linguístico, em si, interessa-nos encontrar expressões, por vezes inconscientes, de suas respectivas *visões de mundo* ou *crenças* – que estariam em conformidade com seus respectivos *habitus* de classe.

Nesse sentido, Roger Moreira – ex-estudante da Universidade Mackenzie, na qual estudou por três anos, conhecida pelo perfil conservador de seus alunos, inclusive de defesa da ditadura civil-militar brasileira (vide a célebre “batalha da Maria Antônia) – em uma entrevista concedida à *Folha de São Paulo* em maio de 1984, na esteira do recém alcançado sucesso nacional, a respeito da inspiração para a criação da música declarou:

Ele (pai) vivia dizendo que eu era inútil, então pensei num som legal. Pegou por que 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 [público] porque a vida está ruim, o negócio é brigar. (ENCARNAÇÃO, 2009, p.154)

Na mesma entrevista, o compositor revelou que a ideia da utilização do erro proposital na concordância verbal veio do contato com um pedreiro que estava trabalhando na casa de

Leospa, o baterista da banda. E sobre as discrepâncias regionais existentes no país afirmou que “no sertão ainda se tenta curar umbigo de nenê com teia de aranha. Mas está melhorando porque ninguém aguenta ficar comendo calango o resto da vida” (ENCARNAÇÃO, 2009, p.155).

Essas opiniões reverberam outra afirmação feita no início de sua carreira, em 1985, que utilizamos em capítulo anterior desta dissertação, a saber, “aqui o rock chegou com o fim da ditadura. O samba não serviria como trilha sonora dessa época que vivemos porque é um gênero conformista, que exalta a miséria (ALONSO, 2015, p. 6).

Na mesma toada discriminatória, vemos em Dapieve (2015, p.107) que durante conversa com Pena Schimdt (produtor e “olheiro” da Warner): “Peninha diz a Roger que a gravadora está mais interessada nele, Roger, e que há jogo para uma carreira solo. Roger Recusa. ‘Rock’n Roll é coisa para um bando de machos’”.

No ano de 2013, durante o programa de auditório do apresentador Danilo Gentili, do qual Roger é integrante desde 2011 (atualmente ainda integram a programação, agora no SBT), o cantor afirmou, em críticas dirigidas ao Partido dos Trabalhadores, do qual foi um frequente e ferrenho opositor, que “o ideal, que a gente considera, seria que o governo ensinasse a pescar e não simplesmente desse o peixe”³⁶.

Mais recentemente, em 2018, em uma longa entrevista concedida ao portal de notícias UOL, quando perguntado a quem dedicaria atualmente a música “Inútil”, Roger responde: “continua sendo para quem, inicialmente, a música foi feita, para o povo brasileiro”. E um pouco a frente, complementa: “acho que o brasileiro também é muito preguiçoso. Diz que não vai, mas, se for pra jogar bola, ‘me chama que eu vou’”³⁷.

Em nossa perspectiva, as representações sobre o Brasil e o povo brasileiro, constantes nessa letra de música, bem como nas declarações de Roger Moreira, carregam traços daquilo que foi apreendido e formulado pelo escritor e dramaturgo Nelson Rodrigues, na década de 1950, como *complexo de vira-latas*, referindo-se à autoimagem depreciativa, negativa, incorporada pelos brasileiros sobre o Brasil. Entendemos que esta crença do brasileiro como indolente, preguiçoso, corrupto etc. está bastante difundida em nossa sociedade, e foi largamente debatida nas ciências sociais (RIBEIRO, 1979; DA MATTA, 1983; SCHWARCZ, 1995; FREYRE, 2006; HOLANDA, 2012).

³⁶ Roger Moreira e o Ultraje a rigor fizeram parte do programa de auditório “Agora é Tarde” como banda de apoio. A referida declaração foi exibida no programa que foi ao ar no dia 11/12/2013. Disponível em: <<https://youtu.be/CKmA1U95dwo>>. Acesso em: 02 ago. 2018.

³⁷ A gente somos complexos. Disponível em: <<https://www.uol/entretenimento/especiais/roger-moreira.htm#a-quem-dedico-hoje>>. Acesso: 22 abr. 2021.

Notamos, igualmente, nessas declarações de Roger, e em outras mais durante nossa pesquisa, a presença implícita daquilo que podemos chamar de ideologia meritocrática. Ao que parece, para o cantor e compositor, os culpados pelas dificuldades e exclusões pelas quais passam os indivíduos das classes menos favorecidas são eles próprios. A ideia do mérito individual como veículo para alcançar uma posição elevada social e economicamente, desconsiderando as posses materiais e simbólicas herdadas e adquiridas em conformidade com uma origem e trajetória social específica são igualmente bastante difundidas entre as classes médias e alta brasileira.

Outro aspecto relevante, refere-se à relação entre os sujeitos e a linguagem, sob o prisma de Bourdieu (2008, p.44), sendo a problemática da “distribuição desigual das oportunidades de acesso aos instrumentos de produção da competência legítima e dos lugares de expressão legítimos” centrais nas reflexões presentes em *A economia das trocas linguísticas*.

Desse modo, da mesma forma que as outras manifestações do *habitus*, a linguagem – o linguajar, o léxico ou a maneira de se expressar –, a depender do modo como é operada, traz ganhos materiais e simbólicos ou estigmas aos agentes sociais (BOURDIEU, 2008).

Nesse sentido, a linguagem constitui caso exemplar de propriedades incorporadas socialmente que são tomadas pelos agentes como naturais, atuando como um poderoso marcador de classe e legitimando ou justificando as desigualdades sociais.

Sob essa perspectiva, as variações existentes em uma mesma língua, no plano da pronúncia ou do léxico, são correlatas de diferenças sociais, ou seja, essas variações ou diferenças fazem parte de um “sistema de oposição linguística que é a retradução de um sistema de diferenças sociais” (BOURDIEU, 2008, p.41).

Assim, ao utilizar o termo “capital linguístico”, Bourdieu refere-se às condições sociais de assimilação das normas de determinada língua sob um contexto onde os desvios ou equívocos em regras elementares são punidos socialmente (de forma velada) com a exclusão do pertencimento a grupos ou espaços sociais – entrevistas de emprego, concursos públicos, ingresso em universidades e, até mesmo, relacionamentos pessoais e afetivos. Dessa forma, frequentemente “não nos damos conta do valor especial concedido ao uso legítimo da língua e dos fundamentos sociais deste privilégio” (BOURDIEU, 2008, p.39). Portanto,

Os locutores desprovidos de competência legítima se encontram excluídos dos universos sociais onde ela é exigida, ou então, se vem condenados ao silêncio. Por conseguinte, o que é raro não é a capacidade de falar, inscrita no patrimônio biológico, mas sim a competência necessária para falar a língua legítima que, por depender do patrimônio social, retraduz distinções sociais. (BOURDIEU, 2008, p.42)

No entanto, como vê-se igualmente em Bourdieu (2008, p.104), os integrantes da classe dominante ou os detentores de alto grau de capital cultural podem “se valer de formas beirando a incorreção e a displicência, formas vedadas aos pequeno-burgueses condenados à hipercorreção”. Assim, a consagração (por algum grupo, instituição ou posse de capitais) autoriza “transgressões que estariam proibidas de outro modo” e aqueles que se sentem seguros quanto à sua identidade cultural “podem jogar com a regra do jogo cultural”.

A partir da perspectiva apresentada acima, propomos que o compositor Roger Moreira ao “jogar” ou “brincar” com a norma da língua portuguesa, expressa a segurança de estar ajustado aos padrões culturais exigidos nos espaços sociais em que circulava, ademais, a partir das crenças expressas em suas entrevistas, podemos apreender na letra da música e na forma “debochada” ou irônica como ela é cantada a presença de uma *violência simbólica* – não dirigida aos dominantes, mas sim aos dominados, os quais, desconhecendo esse ato de dominação simbólica, tornam-se cúmplices dos mesmos, ao cantar e divulgar o teor desta letra.

É relevante também apontar a existência de um padrão semelhante em outra composição do autor, *Mim quer tocar*, lançada conjuntamente com *Inútil* no primeiro compacto do grupo (que continha apenas essas duas músicas) e depois regravada no primeiro LP do Ultraje a Rigor, de 1985, que aqui reproduzimos apenas com o intuito de corroborar nossa argumentação, uma vez que os pontos que ressaltaríamos coincidem, em grande parte, com os apontamentos feitos acima.

Mim quer tocar

Mim gosta ganhar dinheiro (dinhero!)

Me want to play

Me love to get the money (the money!)

Mim é brasileiro

Mim gosta banana (banana!)

Mas mim também quer votar

Mim também quer ser bacana (bacana!)

Mim quer tocar

Mim gosta ganhar dinheiro (dinhero!)

Me want to play

Me love to get the money (the money!)

*Mim gosta tanto tocar
Mim é batuquero (conhero!)
Mas mim precisa ganhar
Mim gosta ganhar dinheiro (dinheiro!)*

*Mim quer tocar
Mim gosta ganhar dinheiro (dinheiro!)
Me want to play
Me love to get the money (the money!)³⁸*

Dando prosseguimento à análise, veremos agora a música *Que país é este*, da Legião Urbana, lançada pela EMI, em 1987, no álbum *Que país é este 1978/1987*. A referida canção é uma composição de Renato Russo, de 1978, do período em que o cantor e compositor ainda fazia parte do grupo Aborto Elétrico. A música atualmente foi incorporada ao repertório da banda Capital Inicial.

*Nas favelas, no Senado
Sujeira pra todo lado
Ninguém respeita a Constituição
Mas todos acreditam no futuro da nação*

*Que país é esse?
Que país é esse?
Que país é esse?*

*No Amazonas, no Araguaia-ia-ia
Na Baixada Fluminense
Mato Grosso, Minas Gerais
E no Nordeste tudo em paz*

*Na morte, eu descanso
Mas o sangue anda solto
Manchando os papéis
Documentos fiéis
Ao descanso do patrão*

*Que país é esse?
Que país é esse?
Que país é esse?
Que país é esse?*

*Terceiro mundo se for
Piada no exterior*

*Mas o Brasil vai ficar rico
Vamos faturar um milhão*

³⁸ Disponível em: < <https://www.lettras.mus.br/ultraje-a-rigor/49192/>>. Acesso em: 11 maio. 2021.

*Quando vendermos todas as almas
Dos nossos índios num leilão*

*Que país é esse?
Que país é esse?
Que país é esse?
Que país é esse?*³⁹

Os versos da música “*Que país é este*” são considerados uma das maiores expressões de crítica social e contestação política existente no rock brasileiro. A referida composição foi eleita pela revista *Rolling Stone*, em 2009, como uma das 100 maiores músicas brasileiras em todos os tempos, sendo descrita da seguinte forma na citada publicação:

Apesar da volta da democracia nos anos 80, o país não conseguia se livrar da alta inflação que corroía o salário do trabalhador e de uma prática enraizada em todos os escalões do governo: a corrupção. Era o cenário perfeito para Renato Russo resgatar de seus cadernos “Que País É Este?”, música feita ainda sob os últimos suspiros da ditadura para o seu raivoso Aborto Elétrico. Sua atemporalidade é garantida com a mania nacional de fabricar escândalos políticos.⁴⁰

A suposta atemporalidade da música é frequentemente citada em termos como: “passados x anos de sua criação, nada mudou no Brasil” ou “a música está mais atual do que nunca”. Essa narrativa é recorrente em dezenas ou até centenas de reportagens ao longo dos anos, sendo utilizada pelos músicos da banda, outros artistas dos anos 1980, jornalistas e admiradores da Legião Urbana e do Rock Brasil.

Segundo Zanutto (2010, p.185), “a sequência enunciativa sinaliza a inserção da canção no discurso de contestação, pois procura denunciar a corrupção que é praticada tanto no senado quanto nas favelas”. Além disso, a letra evoca “a memória social que caracteriza o Brasil como uma nação corrupta, em que a constituição não é respeitada e a morte, seja pela violência seja pela fome, faz muitas vítimas”.

Segundo Sevillano (2016, p.137), a música composta por Renato Russo aos dezoito anos “fugia das temáticas juvenis e construía uma crítica sem eufemismos à situação política do país”. O autor apreende na composição uma contestação ao “sistema político brasileiro como um todo, no qual havia um abismo entre o poder constituído e a sociedade” (SEVILLANO, 2016, p.138).

³⁹ Disponível em: < <https://www.letras.mus.br/legiao-urbana/46973/>>. Acesso em: 11 maio. 2021.

⁴⁰ Disponível em: < <https://rollingstone.uol.com.br/edicao/37/noticia-4052/>>. Acesso em: 20 abr. 2021.

Assim, a música “*Que país é este*” é constantemente relacionada a uma forma de denúncia das mazelas do país, que seriam decorrentes, especialmente, de um sistema político corrupto. Como vimos na introdução desta pesquisa, o vocalista do Capital Inicial, Dinho Ouro-Preto, frequentemente faz uma manifestação “política” antes da execução desta canção. Na apresentação do festival *Rock in Rio*, de 2017, frente a um público de centenas de milhares de pessoas e televisionada para todo o país, declarou:

É quase um dever cívico tocar [a música], tem que dedicar essa canção para uma longa lista de pessoas. Políticos de esquerda, de centro, de direita. Do Aécio à Dilma, Eduardo Cunha, Sérgio Cabral, Collor, uma longa lista de políticos que sequestraram a democracia brasileira (reportagem)⁴¹

Um ano antes, durante show em Curitiba, novamente antes de iniciar a citada música, além das palavras de ordem, Dinho Ouro-Preto anunciou e saudou a presença do então juiz Sérgio Moro, que assistia à apresentação em um dos camarotes do local. O ex-juiz, que era tido naquele momento como o grande combatente da corrupção no país, foi ovacionado e aplaudido por mais de um minuto pelo público presente⁴².

Nesse sentido, no tocante às críticas políticas presentes nos discursos dos roqueiros brasileiros e, especialmente, as que são inferidas a partir desta música, vemos a predominância da retórica contra a corrupção, quase sempre relativa à corrupção estatal – de empresas e instituições públicas, dos partidos e dos políticos eleitos democraticamente, tidos como todos iguais – sendo colocada como o grande entrave nacional.

Este tipo de compreensão, corrente na “sociologia espontânea” ou senso comum, derivada de uma visão neoliberal – que idealiza o mercado e “demoniza” o Estado, como ineficiente e corrupto (ABRAMOVAY, 2004) – é uma importante forma pela qual se dissimulam os problemas estruturais históricos do Brasil, como, por exemplo, a concentração econômica e agrária ou o racismo estrutural (FERNANDES, 1978; NASCIMENTO, 1978; RIBEIRO, 1995) contribuindo para a manutenção dos privilégios de uma ínfima parcela da população, ao mesmo tempo em que milhões de pessoas permanecem na miséria e exclusão social.

Ademais, vê-se, em nossa perspectiva, em alguns excertos da composição, pontos de contato com o referido *complexo de vira-latas*, em trechos como “ninguém respeita a constituição” (referindo-se à concepção comum de que os brasileiros não respeitam as leis e

⁴¹ Disponível em: <<https://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2017/09/24/dinho-ouro-preto-rege-coro-e-pede-fora-temer-no-rock-in-rio>>. Acesso: 20 abr. 2021.

⁴² Disponível em: <<http://g1.globo.com/pr/parana/noticia/2016/06/sergio-moro-e-ovacionado-por-plateia-durante-show-da-banda-capital-inicial.html>>. Acesso: 20 abr. 2021.

regras sociais), ou à ideia de que somos “piada no exterior” e, ainda, “terceiro mundo se for” (remetendo ao fato de que o país seria algo aquém disso). Na passagem onde se lê “e no Nordeste tudo em paz” podemos intuir uma crítica no sentido de que apesar da dura realidade socioeconômica daquela região (principalmente durante os anos 1970, 1980 e 1990) nada acontecia em termos de uma mobilização popular que viesse a modificar essa situação. Finalmente, a utilização da ironia nas frases “mas todos acreditam no futuro da nação” e “o Brasil vai ficar rico [...] quando vendermos todas as almas de nossos índios em um leilão” propicia o entendimento de que para o “eu lírico” da canção não há grande possibilidade ou esperança de alterar os destinos do país.

Ademais, temos, na forma como a música foi recebida e apropriada pelo público, sobretudo a partir dos anos 2000, com o Capital Inicial, a reprodução e o reforço daquele elemento de autodesprezo nacional ao qual estamos nos referindo. Nesse sentido, foi incluído, extraoficialmente, no refrão da música uma complementação por parte do público que se tornou praxe durante a execução da canção, assim, em um dos momentos mais aguardados do show, quando cantada a estrofe “que país é este?”, os espectadores em coro respondem: “é a porra do Brasil”.

Nota-se, ainda, que atualmente (anos 2020/2021) a música “*Que país é este*” vem sendo reproduzida em manifestações políticas de grupos vinculados a ideais de extrema-direita, nas quais se pleiteiam o retorno dos militares ao poder, o fechamento do congresso e a prisão de ministros do STF.

A próxima música que será apresentada e comentada está igualmente sendo utilizada nesse tipo de protestos. A canção denominada “Brasil”, uma composição de George Israel, Nilo Romero com letra de Cazuza, foi lançada no álbum solo do cantor, denominado *Ideologia*, em 1988. A música, contudo, se tornaria primeiramente mais conhecida na voz de Gal Costa, em uma versão que se tornou o tema de abertura da novela *Vale-tudo*, da Rede Globo de televisão, que foi transmitida nesse mesmo ano.

Brasil

*Não me convidaram
Pra esta 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*

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 esta festa pobre
Que os homens armaram
Pra me convencer*

*A pagar sem ver
Toda essa droga
Que já vem malhada
Antes de eu nascer*

*Não me sortearam
A garota do Fantástico
Não me subornaram
Será que é o meu fim*

*Ver TV a cores
Na taba de um índio
Programada
Prá só dizer sim, sim*

Brasil

*Mostra a tua cara
Quero ver quem paga
Pra gente ficar assim*

Brasil

*Qual é o teu negócio
O nome do teu sócio
Confia em mim*

*Grande pátria
Desimportante
Em nenhum instante
Eu vou te trair*

*Não, não vou te trair
Brasil!⁴³*

A canção “*Brasil*” ganhou, em 1989, o II Prêmio Sharp de Música como a melhor do gênero *pop/rock* e também como canção do ano. Segundo Encarnação (2009, p.176), “*Brasil*” é “um hino, uma ode que desnuda, descortina, retira do invólucro filamentososo a face corrupta da sociedade brasileira”. Ainda, para o autor, a mesma “retrata em seus 45 versos a corrupção institucionalizada; e muito do paternalismo que há no jeitinho brasileiro de viver e conseguir as coisas”. Assim,

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. (ENCARNAÇÃO, 2009, p.177)

Dessa forma, as interpretações correntes da letra desta música igualmente centram-se no entendimento de uma crítica veemente da situação política brasileira – caracterizada pela corrupção –, ao mesmo tempo em que propõe que tais versos se mantiveram atuais, podendo ser entendidos como uma leitura fidedigna da realidade do país contemporaneamente.

Nesse sentido, a doutora em Estudos Culturais pela PUC-RJ, Rebeca Fuks, dedicada a analisar o conteúdo de letras de composições nacionais descreve a canção da seguinte maneira:

A música foi uma espécie de manifesto político e social criado em um momento muito particular da história do país. [...] A letra revoltada de Cazuzza denuncia a desigualdade financeira, as injustiças sociais e o comportamento corrupto da classe política brasileira. Aquilo que a mídia da altura denominou de “festa da democracia” foi rebatizada por Cazuzza como a “festa pobre”, de modo a demonstrar a sua insatisfação pessoal com o rumo do país. A letra é, portanto, não só uma crítica aos políticos como também uma crítica à mídia.

⁴³ Disponível em: < <https://www.vagalume.com.br/cazuzza/brasil.html>>. Acesso em: 11 maio. 2021.

[...] Num período em que escândalos políticos faziam parte do cotidiano da população, a música valente de Cazuza é um hino de basta e de revolta. Infelizmente podemos afirmar que, em se tratando do cenário político atual, a letra de Cazuza permanece extremamente contemporânea e continua colocando o dedo na ferida dos pontos chave do nosso país.⁴⁴

Para Sevillano (2016, p.255), a referida composição é “uma das canções que melhor exprimiu o sentimento em relação ao próprio Brasil”, e era “ao mesmo tempo, crítica e homenagem, uma dicotomia inerente ao discurso desfocado e multifacetado daquela geração”. Ademais, para o mesmo, “o país era apresentado como um grande esquema, montado e gerido por pessoas cujas faces não se conhecia, mas cujos objetivos estavam bem claros: o proveito próprio. E era esse esquema que estabelecia as relações sociais que vigoravam no país” (SEVILLANO, 2016, p.257).

Em nossa perspectiva, a letra de uma música como “Brasil”, composta por um emaranhado de alusões e metáforas bastante genéricas e díspares entre si – “festa pobre”, “nem um cigarro”, “mostra tua cara”, “garota do fantástico”, “taba de um índio”, “grande pátria desimportante” – que enriquecem e singularizam a criação artística, conferindo, neste caso, uma faceta sarcástica, propiciam também uma infinidade de interpretações. Dessa forma, tentar apontar com exatidão o sentido real ou literal “por de trás” de um texto como este nos parece tarefa pouco exequível; ainda mais sabendo-se que tais obras podem ser resultantes de um processo de bricolagem ou, ainda, de uma livre associação de ideias, na qual o autor proporciona intencionalmente uma perspectiva bastante abrangente de significações ao seu público.

De qualquer modo, é evidente na canção – como demonstram as análises mais habituais – uma alusão a uma situação onde um determinado personagem demonstra seu descontentamento por estar excluído de um grupo ou espaço social onde se concentram benesses e privilégios não disponíveis à maioria das pessoas – representando a oposição entre o cidadão comum e os “poderosos”.

O que não fica evidente, contudo – e a dubiedade poderia ser intencional por parte do autor –, é se a revolta do personagem se deve à “festa” em si, isto é, aos conchavos, às “tenebrosas transações”, parafraseando Chico Buarque, que dali se intuem, ou se a revolta decorre, especialmente, do fato de não ter sido convidado a participar do “esquema”, sugerido em passagens como “não me ofereceram nem um cigarro”, “não me elegeram chefe de nada”, “não me sortearam a garota do fantástico”, “não me subornaram, será que é o meu fim?”.

⁴⁴ Disponível em: <<https://www.culturagenial.com/musica-brasil-mostra-tua-cara/>>. Acesso em: 30 abr. 2021.

Interessante notar, que esta possibilidade interpretativa encontra ressonância na visão de Cazusa sobre o “brasileiro médio” (a expressão é do próprio Cazusa), que podemos apreender a partir de trechos das declarações abaixo, na qual afirma que o “brasileiro é individualista” e “adora levar vantagem em tudo”. Nesse sentido, vimos em pesquisa exploratória, que apesar de Cazusa predominantemente exibir uma visão de mundo que pode ser considerada progressista (em termo gerais, a favor da inclusão social, da tolerância de raças, credos, sexualidades, etc.) a sua compreensão do “brasileiro” é também envolta pelo senso comum inerente à sua posição social e ao seu contexto histórico.

A gente tem urgência de alimentar o povo, de dar cultura a esse povo. O brasileiro médio, e aí está também o operário, é um cara que não tem tempo nem para pensar, ele pega um trem às quatro da manhã e chega em casa às dez da noite, só tem tempo para transar com a mulher dele e colocar uma porção de filhos no mundo. E, enquanto isso, temos um Brasil cheinho de gente analfabeta, faminta. Não existe democracia num país de analfabetos e, aqui, 50 milhões não sabem ler (...). Não acredito em democracia com esse estado de coisas. (MARQUES, 1988 *apud* GRANGEIA, 2011, p.57)

Os problemas do Brasil parecem ser os mesmos desde o descobrimento. A renda concentrada, a maioria da população sem acesso a nada. (...) O problema do Brasil é a classe dominante, mais nada. Os políticos são desonestos. A mentalidade do brasileiro é muito individualista: adora levar vantagem em tudo. (ARAUJO, 2005 *apud* GRANGEIA, 2011, p.57)

Desta forma, apesar de tomadas de posições mais à esquerda, esta composição de Cazusa estaria em diálogo com as músicas analisadas anteriormente, a saber, estaria, também, permeada de sentidos comuns desclassificatórios sobre o Brasil e sobre os brasileiros, oferecendo a reprodução de valores dóxicos.

Conforme afirmado anteriormente, o trabalho não irá se deter em uma análise textual estrita, afinal, como demonstra Bourdieu (2008, p.89), “todos os esforços para encontrar na lógica propriamente linguística das diferentes formas de argumentação, de retórica e de estilística, o princípio de sua eficácia simbólica, estão condenados ao fracasso”.

Nesse sentido, Bourdieu (2008, p. 85) é um agudo crítico de análises discursivas que “tratam a linguagem como um objeto autônomo” e buscam o “poder das palavras nas palavras”, ressaltando, o autor, que são as propriedades não linguísticas, mas sim eminentemente sociais, “como os títulos escolares, o vestuário, os atributos institucionais, o púlpito do padre, o estrado do professor, a tribuna e o microfone do orador”, que fornecem a legitimidade e a performatividade aos discursos (BOURDIEU, 2008, p.57).

Dessa forma,

O peso dos diferentes agentes depende do seu capital simbólico, isto é, do reconhecimento, institucionalizado ou não, que recebem de um grupo: a imposição simbólica, esta espécie de eficácia mágica que a ordem ou a palavra de ordem, mas também o discurso ritual ou a simples injunção, até mesmo a ameaça ou o insulto, pretendem exercer, só podem funcionar enquanto tal quando estiverem reunidas condições sociais inteiramente externas à lógica propriamente linguística do discurso. (BOURDIEU, 2008, p.60)

Portanto, a tentativa de compreender o poder da linguagem apenas gramaticalmente se mostrará infrutífera, pois “a autoridade de que se reveste a linguagem vem de fora”, sendo a eficácia ou o poder de determinado discurso dependente em grande medida da posição social daquele que o enuncia. “A linguagem, na melhor das hipóteses, representa tal autoridade, manifestando-a e simbolizando-a” (BOURDIEU, 2008, p. 87).

Desse modo, um enunciado performativo não trará os efeitos almejados “quando pronunciado por alguém que não disponha do poder de pronunciá-lo, isto é, quando o locutor não tem autoridade para emitir as palavras que enuncia” (BOURDIEU, 2008, p.89).

É relevante notar, ainda, que a “autoridade do discurso de autoridade” – uma aula, palestra, missa, apresentação artística, etc. – não depende inteiramente da compreensão da mensagem por parte dos receptores do discurso, ao contrário, o discurso pode não ser compreendido sem perder a sua eficácia simbólica, sendo imprescindível, nesses casos, um *reconhecimento* prévio da autoridade ou legitimidade da instituição ou agente que enuncia tal discurso.

Tal reconhecimento (fazendo-se ou não acompanhar pela compreensão) somente tem lugar como se fora algo evidente sob determinadas condições, as mesmas que definem o uso legítimo: tal uso deve ser pronunciado pela pessoa autorizada a fazê-lo, o detentor do cetro, conhecido e reconhecido por sua habilidade e também apto a produzir essa classe particular de discursos, seja sacerdote, professor, poeta etc.” (BOURDIEU, 2008, p.91)

A perspectiva evidenciada acima, ilustra, em grande medida, as análises de letras de músicas empreendidas na maioria dos trabalhos sobre o rock brasileiro dos anos 1980 e, também, as interpretações correntes entre o público consumidor e a imprensa, sendo que, muitas vezes, o “verdadeiro” significado da canção não pode ser, de fato, apreendido ou compreendido, atribuindo-se comumente significações e sentidos aos discursos de artistas consagrados que ultrapassam os desígnios dos próprios autores.

O que podemos inferir a partir das declarações de Cazuzza abaixo.

Eu nunca tive nenhuma atitude política, nunca quis mudar nada com o meu trabalho. Não tenho a pretensão de dar um testemunho de vida, de mostrar mais ou menos o tipo de barato que eu vivo. Eu recebo telefonemas, cartas de

meninos dizendo ‘depois que eu ouvi seu disco, me deu vontade de fugir de casa, de viver as tuas coisas’. É uma coisa até meio perigosa, às vezes, mas não deixa de ser um ato político também. (CAZUZA *apud* GRANGEIA, 2011, p.56)

Mais tarde, Cazuzza avaliou que “Um trem para as estrelas” [1988], com Gilberto Gil, foi um divisor de águas no seu discurso, retratando a vida sacrificada da crescente população urbana. Até então, ele preferia não falar sobre política, por não ser uma pessoa política, por crer que só falava bem de seu “mundinho”. A partir dali, refletiu: “por que não mostrar a minha visão, por mais ingênua que ela seja”? E notou que, por mais que desconhecesse a dívida externa ou o rombo das estatais, sua visão romântica, ingênua não diferia da maioria da população. “Então por que não me posicionar”? (GRANGEIA, 2011, p.56)

Renato Russo igualmente deu declarações nesse sentido,

Nós temos a aura de ser porta-vozes da juventude? A gente não se acha os donos da verdade. Sou jovem de 20 e poucos anos, não sei nada da vida. E as pessoas bebem minhas palavras como água. E escrevo justamente porque não sei. Não quero que minha opinião sobre temas controvertidos, drogas, por exemplo, influenciem outra pessoa. (GRANGEIA, 2011, p.60)

Eu não gosto muito de falar de política, não. (...) O que é que eu posso fazer? Virar político, deputado, para ser massacrado pelo rolo compressor do Centrão [grupo de centro-direita que, na época, era maioria no Congresso Nacional]? Mas eu não entendo dessas coisas, eu não gosto de falar dessas coisas. A gente fala disso porque afeta a nossa vida pessoal diretamente. O que eu sei é que, de repente, o Bonfá chega para mim e diz que seu aluguel passou de 8 mil para 35 mil. O que eu sei é o que eu vejo na televisão, os caras se digladiando lá no Congresso Nacional como se fossem animais. (GRANGEIA, 2011, p.60)

É interessante notar, igualmente, por meio das declarações acima, dos dois maiores ícones desta geração musical, em que pesem alguma “falsa modéstia”, a confissão de certa ignorância com relação aos assuntos estritamente políticos nacionais. Como declara Renato Russo, o mesmo costumava tomar contato com os acontecimentos políticos por meio da televisão, e a declaração de Cazuzza sobre a “dívida externa” e o “rombo das estatais” também nos remete às típicas pautas dos principais veículos de comunicações nacionais, que, aliás, eram ainda mais dominantes (quase monopolísticos) durante os anos 1980 e 1990.

Desse modo, o argumento central desta seção, é que o fato dos artistas do *mainstream* do Rock Brasil serem personificados como “gurus” culturais ou porta-vozes da juventude, decorrem também em ampla medida dos marcadores simbólicos – referentes à classe dominante – que possuíam (as propriedades incorporadas, como o carisma, a naturalidade, a desenvoltura, e o capital sob suas diversas formas, econômica, cultural, social) os quais como evidenciamos, os auxiliaram a ocupar altos postos na indústria musical e na imprensa hegemônica.

Nesse sentido, além das “oportunidades de acesso aos instrumentos de produção da competência [linguística] legítima”, esses agentes tiveram também acesso aos “lugares de expressão legítimos” (BOURDIEU, 2008, p.44), ou seja, postos que lhes propiciavam maior extensão e acréscimo de *poder simbólico*, neste caso, os palcos, os programas de rádio e televisão, além de revistas e jornais, os quais forneceram ainda mais legitimidade e performatividade aos seus discursos.

Nota-se, dessa forma, que as classes dominantes – e suas crenças – ao abarcarem a indústria da cultura e a imprensa comercial hegemônica, fazem propagar “um discurso reativo, um discurso político despolitizado, tendente à naturalização da ordem social” (BOURDIEU, 2008, p. 121) e, sobretudo, como forma das “censuras mais eficazes e bem-dissimuladas”, excluem certos agentes da comunicação, excluindo-os dos grupos que falam ou das posições de onde se fala com autoridade” (BOURDIEU, 2008, p.133).

Assim, a despeito das leituras sacralizantes que empreendem jornalistas culturais e parte expressiva da bibliografia, os quais atribuem a esse “rock politizado” o poder de desvelar a “verdadeira face do Brasil”, buscamos evidenciar, pelo menos a partir de três representativas composições de expoentes dessa geração musical, que estas carregam em seu bojo homologias entre discursos e origens sociais, uma vez que, em nossa perspectiva, essa visão de mundo – embasada pelo senso comum sobre o Brasil e os brasileiros – tem relação com a origem e posição social destes agentes, e seu inerente *habitus* de classe, o que os levariam a reforçar preceitos e, ao mesmo tempo, os impediria de uma reflexão mais aprofundada acerca de problemas estruturais históricos do país.

Por serem propagados com a chancela e o prestígio de ídolos nacionais, esses sentidos comuns sobre política e o Brasil, tornaram-se referência simbólica para diversas gerações e ainda continuam exercendo eficácia simbólica, pois essas músicas fazem parte do repertório de movimentos políticos, inclusive da direita, da segunda década do século XXI.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Esta pesquisa teve como tema o rock brasileiro dos anos 1980, uma geração específica do rock e da música nacional, que surgiu e se consolidou, na cena cultural e no mercado musical, ao mesmo tempo em que ocorriam marcantes eventos da historiografia brasileira.

O objetivo foi desenhar o perfil dos roqueiros, apontando que a posse de elevado capital econômico, cultural e social destes agentes, em diálogo com as novas demandas da indústria fonográfica e com a chegada de um novo consumidor, poderia ser uma combinação de variáveis para explicar a consolidação destes agentes no *mainstream* musical do período. Da mesma forma, os dados ajudaram a entender o *habitus* de classe predominante nesse espaço hegemônico da música popular e comercial da década de 1980.

A literatura existente, sobretudo a jornalística, quando analisa a trajetória de vida dos expoentes do Rock Brasil, frequentemente atua dentro da perspectiva da “ilusão biográfica” (BOURDIEU, 1996), ou seja, a biografia ou história de vida do artista isolada das demais histórias e biografias de sua época ou geração.

Nesse sentido, a pesquisa, a partir dos dados prosopográficos coletados, buscou demonstrar que os mais célebres agentes do rock brasileiro dos anos 1980 constituíam um agrupamento bastante homogêneo – e distinto – de indivíduos. Detentores de marcadores simbólicos ditos legítimos, essa geração foi formada por jovens do sexo masculino, brancos, nascidos no sudeste do país ou exterior, com circulação internacional, oriundos de famílias com alto capital econômico, cultural e social, sendo filhos de políticos de expressão nacional, diplomatas, professores universitários e executivos do alto escalão de empresas públicas e privadas. Portanto, eram provindos de um grupo com *poder simbólico* significativo, uma classe dominante, nos termos de Bourdieu.

Como se viu, tal perfil social se contrapunha às características individual-coletiva dos integrantes das bandas surgidas no interior do movimento punk na cidade de São Paulo e adjacências – constituída por jovens da mesma faixa etária, moradores de bairros operários e periféricos paulistanos, que trabalhavam e possuíam, muitas vezes, baixa escolaridade – ficando, estes, restritos a uma cena musical dita alternativa ou *underground*.

O estudo empreendido permitiu objetivar a construção social do talento e do sucesso desses jovens, os quais, foram – a partir da aplicação do método de Bourdieu – proporcionados, em grande medida, pelas disposições e capitais incorporados que dispunham, estes, estavam em orquestração com as exigências implícitas da indústria fonográfica da época, que, aliás, não tinha mais na MPB uma fonte de sucessos comerciais – e lucro. Os dados prosopográficos

permitem evidenciar, também, o significativo capital social destes agentes, que interagem em rede, e eram, muitas vezes, vizinhos de bairro/condomínio, amigos pessoais e familiares.

Assim, em alguma medida, o estudo da biografia coletiva empreendida na pesquisa, permitiu inferir um determinado *habitus* de classe relativo a essa importante geração musical brasileira, detentora de uma aptidão socialmente construída para ocupar o lugar de destaque que ocuparam.

Portanto, afirma-se que essa elite foi capturada pela indústria fonográfica, pois, com a crise das gravadoras e o surgimento de uma geração de jovens urbanos que não se identificava tanto com a consagrada e já tradicional MPB, esta indústria teria visto no rock uma possibilidade para retomar os ganhos de anos anteriores.

Aventa-se, também, que a despeito das leituras sacralizantes que empreendem jornalistas culturais e parte expressiva da bibliografia, os quais atribuem a esse “rock politizado” o poder de desvelar a “verdadeira face do Brasil”, que pelo menos três representativas canções do *mainstream* carregam em seu bojo, ou na interpretação que delas se fazem, crenças presentes no senso comum brasileiro, reforçando preceitos desclassificatórios sobre o Brasil e os brasileiros, que impedem uma reflexão mais profunda acerca de problemas estruturais históricos do país.

Por fim, se propõe, portanto, que a geração do rock brasileiro dos anos 1980 foi formada por uma elite econômica e, sobretudo, cultural que produziu, mas sobretudo, reproduziu crenças – por meio de músicas e declarações – que contribuíram para a formação cultural do brasileiro daquela época, com alguma eficácia simbólica até os dias de hoje.

REFERÊNCIAS

- ABRAMO, H. W. **Cenas Juvenis: punks e darks no espetáculo urbano**. Editora: ANPOCS, Editora Scritta. 1993.
- ABRAMOVAY, R. Entre Deus e o diabo: mercados e interação humana nas ciências sociais. **Tempo social**, v. 16, n. 2, p. 35-64, 2004.
- ADORNO, T.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento: fragmentos filosóficos**. Rio de Janeiro, Zahar, 1985.
- ALEXANDRE, R. **Dias de luta: o rock e o Brasil dos anos 80**. 2ed. São Paulo: Arquipélago Editorial. 2013.
- ALONSO, G. A MPBzação do Rock Mainstream no Brasil. *In: Congresso Internacional dos Estudos do Rock, 2., 2015, Cascavél. Anais [...] Cascavel: Unioeste, 2015. p. 1-23.*
- ARAÚJO, L. **Só as mães são felizes**. Porto Alegre: Editora Globo Livros, 2014.
- BOURDIEU, P. **A dominação masculina**. 11. ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2012.
- BOURDIEU, P. **A economia das trocas simbólicas**. 6. ed. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BOURDIEU, P. **Razões práticas: sobre a teoria da ação**. Campinas: Editora Papyrus, 1996.
- BOURDIEU, P. **A distinção: crítica social do julgamento**. Porto Alegre: Zouk, 2006.
- BOURDIEU, P. **As regras da arte**. São Paulo: Companhia das Letras. 2010.
- BOURDIEU, P. **Economia das trocas linguísticas: o que falar quer dizer** 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.
- BOURDIEU, P. **Meditações pascalianas**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BOURDIEU, P. **O poder simbólico**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1989.
- CHACON, P. **O que é Rock**. São Paulo: Nova Cultural, Brasiliense, 1985.
- DA MATTA, R. **Carnaval, malandros e heróis**. 5 ed. Rio de Janeiro: Guanabara, 1983.
- DAPIEVE, A. **Brock: o rock brasileiro dos anos 80**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.
- ENCARNAÇÃO, P. G. **“Brasil mostra a tua cara”**: rock nacional, mídia e a redemocratização política (1982-1989). 2009. 1925f. Dissertação (Mestrado em História) - Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2009.
- FERNANDES, F. **A integração do negro na sociedade de classes**. 3 ed. São Paulo: Ática, 1978, v. 1.
- FERNANDES, F. **A Revolução Burguesa no Brasil**. Rio de Janeiro, Guanabara: 1987.

- FREYRE, G. **Casa-grande & senzala: formação da família brasileira sob o regime da família patriarcal**. Apresentação de Fernando Henrique Cardoso. 51 ed. São Paulo: Global, 2006.
- FRIEDLANDER, P. **Rock and roll: uma história social**. 8 ed. Rio de Janeiro: Record, 2013.
- GALLO, I. **Por uma historiografia do punk**. História, Historiadores, Historiografia. Projeto História nº 41. Dezembro de 2010. Disponível em: <file:///C:/Users/Usuario/Downloads/6542-15930-1-SM.pdf>. Acesso em: 11 maio. 2021.
- GRANGEIA, M. L. Redemocratização e desigualdades sociais segundo Cazuzu e Renato Russo. **Revista Aurora**, v.12, n.1, p.45-71, 2011.
- GROPPO, L. A. **Gênese do rock dos anos 80 no Brasil: ensaios, fontes e o mercado juvenil**. Música Popular em Revista, Campinas, ano 1, v. 2, p. 172-96, 2013.
- GROPPO, L. A. **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 (Mestrado em Sociologia) - Instituto de Filosofia e Ciências Humanas, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1996.
- HENN, L. G.; RODRIGUES, O. M. Ensinando e cantando: as bandas Garotos Podres e Cólera nos primórdios do punk no Brasil. **Revista Eletrônica Científica Ensino Interdisciplinar**. Mossoró, v. 5, n. 13, 2019.
- HOBBSAWM, E. **História social do jazz**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1990.
- HOLANDA, S. B de. **O homem cordial**. São Paulo: Editora Companhia das Letras, 2012.
- JARDIM, M. C.; ROSA, T. B. de O. O rock brasileiro dos anos 1980: qual o perfil social dos roqueiros incorporados pela indústria da música? **Revista Sinais**, n.1, v. 24, p.4-25, 2020.
- JARDIM, Maria. **Desenvolvimento, Estado e Mercado: estudo dos governos Cardoso e Lula por meio da biografia dos ministros e ministras do período (1994-2010)**. Tese (Livre Docência). UNESP – Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2014.
- MAGI, É. **Rock and roll é o nosso trabalho: a Legião Urbana do *underground* ao *mainstream***. 2011. 147f. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) - Faculdade de Filosofia e Ciências, Universidade Estadual Paulista, Marília, 2011.
- MARCELO, C. **Renato Russo: o Filho da Revolução**. São Paulo: Agir, 2009.
- MARMO, H.; ALZER, L. A. **Titãs: A vida até parece uma festa**. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora Record, 2002.
- MARTINS, A. L. **Do Vímãna à Veja**. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais. Universidade Federal de Juiz de Fora – UFJF, Juiz de Fora, 2016.

- NASCIMENTO, A. do. **O genocídio do negro brasileiro**. Processo de um racismo mascarado. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra S/A, 1978.
- ORTIZ, R. **A moderna tradição brasileira**. São Paulo: Brasiliense, 1988.
- ORTIZ, R. **Cultura brasileira e identidade nacional**. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- ORTIZ, R. **Mundialização e cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- PAIVA, M. R. **Meninos em fúria: e o som que mudou a música para sempre**. Rio de Janeiro: Alfaguara, 2016.
- REIS FILHO, D. A. **Ditadura e democracia no Brasil: do golpe de 1964 à Constituição de 1988**. Rio de Janeiro: Zahar, 2014.
- RIBEIRO, D. **O povo brasileiro**. A formação e o sentido do Brasil. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.
- RIBEIRO, D. Sobre o óbvio. In: _____. **Ensaio insólitos**. Porto Alegre: L&PM Editores, 1979, p. 11-23.
- ROCHEDO, A. C. **Os filhos da revolução: a juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1980**. Dissertação (Mestrado em História). Universidade Federal Fluminense - UFF, Niterói, 2011.
- SANTA FÉ JÚNIOR, C. **O rock "politicado" brasileiro dos anos 80**. Dissertação (Mestrado em Letras). UNESP – Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2001.
- SANTOS, J.W.A dos; JARDIM, M.C. remissão e sentimento: a história de rute e boaz a luz da sociologia dos afetos. **Revista Caminhos-Revista de Ciências da Religião**, v.16, n.2, p.51-61, 2018.
- SCHWARCZ, L. M. Complexo de Zé Carioca: notas sobre uma identidade mestiça e malandra. **Revista Brasileira de Ciências Sociais**, v. 29, n. 10, p. 49-63, 1995.
- SEVILLANO, D. C. **“Pro dia nascer feliz”? Utopia, distopia e juventude no rock brasileiro da década de 1980**. 2016. 285f. Tese (Doutorado em História Social) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2016.
- SOUZA, J. **A tolice da inteligência Brasileira**. Rio de Janeiro: Editora Casa da Palavra, 2015.
- SOUZA, J. **A classe média no espelho: Sua história, seus sonhos e ilusões, sua realidade**. Rio de Janeiro: Estação Brasil, 2018.
- VILLA-LOBOS, D. **Memórias de um legionário**. Rio de Janeiro: Editora Mauad, 2015.
- WACQUANT, L. **Poder simbólico e fabricação de grupos: como Bourdieu reformula a questão das classes**. *Novos Estudos CEBRAP*, São Paulo, n. 96, p. 87-103, 2013.

ZANUTTO, F. **Discurso, resistência e identidade**: o rock brasileiro dos anos 1980. 2010. 368f. Tese (Doutorado em Linguística) - Faculdade de Ciência e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2010.

ZICCARDI, L. R. N. **O curso de matemática da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo**: uma história de sua construção/desenvolvimento/legitimação. 2009. 408f. Tese (Doutorado em Educação) - Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2009.