



CENTRO UNIVERSITÁRIO DE BRASÍLIA – UNICEUB
FACULDADE DE TECNOLOGIA E CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS -
FATECS
CURSO DE PUBLICIDADE E PROPAGANDA

VANESSA PANIAGO MESQUITA

**CADE O ROCK QUE TAVA AQUI?
ANÁLISE HISTÓRICA DO ROCK NACIONAL COMO AGENTE NA
PRODUÇÃO DE IDENTIDADE CULTURAL DO JOVEM BRASILEIRO**

BRASÍLIA
2014

VANESSA PANIAGO MESQUITA

**CADE O ROCK QUE TAVA AQUI?
ANÁLISE HISTÓRICA DO ROCK NACIONAL COMO AGENTE NA
PRODUÇÃO DE IDENTIDADE CULTURAL DO JOVEM BRASILEIRO**

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado como
requisito parcial para conclusão do curso de
Comunicação Social – Publicidade e Propaganda
Universitário de Brasília - UniCEUB. Orientadora:
Profa. Claudia Maria Busato

BRASÍLIA

2014

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

Paulo Chacon

RESUMO

Neste trabalho pretende-se estudar alguns aspectos da música popular brasileira, em particular o rock nacional, utilizando as lentes dos Estudos Culturais, mais especificamente, o papel deste ritmo nas ideologias da cultura do país e na construção de uma identidade nacional do jovem brasileiro ao longo das décadas, e assim contribuir para o projeto de uma semântica musical. Pretende-se analisar como se deu a evolução do rock à categoria de música nacional e a pretensão da elaboração da identidade cultural e imagética no jovem brasileiro. Além disso, o trabalho de conclusão de curso busca delinear um breve cenário da atual situação do rock dando foco principal na descaracterização deste e sua importância nessa construção identitária, abordando ainda se o rock perdeu de fato o espaço e importância para a nova geração ou se há ainda um “último suspiro” para o ritmo, que foi um dia um dos principais marcos para a juventude nacional. A formulação deste trabalho baseou-se na investigação bibliográfica de autores como Arthur Dapieve e Stuart Hall, e seus textos acerca do estudo cultural na música e ainda, através da análise de vídeos que representaram épocas distintas na história do rock nacional. Ao final, a descoberta de uma constante vertente *underground* desse movimento, foi de suma importância para o entendimento de como o rock se alimentou durante os anos e qual poderá ser o rumo tomado por este nas constantes transformações culturais da juventude brasileira.

Palavras – Chaves: Música. Comportamento. Juventude. Rock. Brasil.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	1
2 METODOLOGIA.....	3
3 CENÁRIO DO ROCK NO BRASIL : 1960 - 1970.....	4
3.1 Nascimento e a vinda para o Brasil	4
3.2 O futuro pertence a Jovem Guarda	6
3.3 O Festival da contracultura	8
3.4 É proibido proibir.....	10
3.5 O adeus dos Beatles.....	11
4 CENÁRIO DO ROCK NO BRASIL : 1980.....	14
4.1 Tempos modernos.....	18
4.2 A nova onda.....	20
4.3 O diário da turma	23
4.4 É fogo paulista.....	25
4.5 Geração 80	29
4.6 As pontes do rock brasileiro.....	31
4.7 O festival do rock	35
4.8 Rock, o produto de uma revolução	37
4.9 Tudo era rock, logo, nada era rock.....	39
4.10 A última década e a MTV	44
5 CENÁRIO DO ROCK NO BRASIL: 1990- ATUALMENTE.....	46
5.1 Os novos pilares	49
5.2 Todas as cores do Brasil	54
5.3 O rock 90.....	55
5.4 O silêncio milenar	59
5.5 Rock 2.0	61
5.6 A cena <i>indie</i> brasileira.....	65
6 O VIDEOCLÍPE COMO EXTENSÃO DO ROCK.....	67
6.1 Vídeo: Blitz – Você não soube me amar.....	68
6.2 Vídeo: Charlie Brown Jr. – Proibida pra mim	71
6.3 Vídeo: Fresno – Quebre As Correntes.....	73
CONCLUSÃO	76
REFERÊNCIAS	78
ANEXOS.....	83

1 INTRODUÇÃO

Refletir sobre questões tais como a importância do rock nacional como parte da formação de identidade nacional entre os jovens, vem sendo discutido ao longo dos anos por estudiosos e entusiastas, e principalmente por meios midiáticos como o renomado canal de música mundial MTV e seus seguidores e aqueles que um dia fizeram parte da construção dessa identidade nacional.

Mas, com o passar dos anos, tal importância dada a priori para o rock nacional e toda sua filosofia, foi sendo abrandada e deixada no esquecimento, à medida que a cultura nacional foi se transformando, como podemos observar no trecho citado por Stuart Hall “O processo de construção da identidade cultural, dentro das particularidades e dos localismos culturais, está em fase de transformação no atual contexto histórico social (2000, p. 123).” E os criadores dessa identidade nacional passaram a priorizar o predomínio absoluto da forma sobre a função.

Em linhas gerais o que fica mais evidente é uma troca do *racionalismo* por um *hedonismo* difuso, às vezes totalmente explícito às vezes subliminar a uma crítica ao *non sense* contemporâneo. O predomínio absoluto da forma sobre a função, a sintática como entidade autônoma. (HALL, 2000, p.34).

Como resultante do contínuo processo de transformação cultural e o desenvolvimento das novas gerações, cada vez mais centradas no aspecto estético em detrimento ao conteúdo, assistimos aos poucos, um estilo que nasceu nos anos 1960 e que contribuiu para o desenvolvimento de várias gerações, perder seu significado e sua significância até chegar ao atual “esgotamento” do rock nacional e sua identidade cultural como um todo.

Tendo como artifício de estudo o rock nacional, esse trabalho tem como objetivo analisar a importância do gênero na construção da identidade cultural e comportamental do jovem brasileiro, compreender a significância

do rock ao longo de sua existência no país, discutir possíveis motivos para o abrandamento do ritmo no Brasil e apontar por meio dos estudos culturais, como o vídeo clipe auxiliou o rock na construção comportamental do jovem em períodos distintos.

Tomamos como ponto de partida um pequeno histórico do começo do rock brasileiro e suas principais características que ajudaram esse estilo a formar parte da identidade cultural dos jovens do início da década de 1960 e 1970 abordando sua chegada ao país e a construção do que é ser jovem assistida pela primeira vez. Em seguida irá se discutir o período da década de 1980, considerada a década de ouro para o rock nacional, abordando suas premissas, sua estética e a sua principal linguagem – essa responsável pela aproximação cultural e tradução política para os jovens em questão. Seguido pelo terceiro capítulo que trata sobre a década de 1990 até o presente momento, e como nesse período assistimos o declínio do gênero em detrimento de outros, principalmente por conta da mudança de valores sociais e culturais da juventude atual. Por último, irá se analisar esteticamente, videoclipes que traduzem a influencia cultural e comportamental do rock para o jovem ao longo das três últimas décadas.

2 METODOLOGIA

A proposta metodológica deste trabalho foi embasada em pesquisas bibliográficas feitas principalmente com autores como Paulo Chacon, Arthur Dapieve, Ricardo Alexandre, Stuart Hall, Marcos Napolitano e Aline Rochedo. Esses autores tem propriedade em assuntos referentes a música nacional e estudos culturais, tendo como premissa a sociedade em geral, dando foco principal nos jovens brasileiros. Além disso, utilizou-se elementos da pesquisa documental com os documentários *Do underground ao emo* feito pelo canal musical BIS e *A História do Rock Brasileiro* financiado pela SESC TV, que trouxe a esse trabalho, conhecimento histórico e cronológico do ritmo no país. Além disso, foram utilizadas pesquisas etnográficas com foco em vídeos, que trouxe a possibilidade de estruturar de forma demonstrativa o argumento de que tal ferramenta foi fundamental para a construção imagética e comportamental para o jovem brasileiro. Tal proposta metodológica replica o estudo já utilizado na pesquisa *Videoclipe: da canção popular à imagem-música* em uma universidade do Rio Grande do Sul que propõem o estudo em estudos culturais baseado em frames de clipes de rock americanos. Adaptada para a realidade desse estudo, essa proposta irá ajudar a propor indícios estéticos e comportamentais de três vídeos – que representam três décadas diferentes da história do rock – a fim de analisar a influencia desses na construção imagética do jovem brasileiro.

3 CENÁRIO DO ROCK NO BRASIL : 1960 - 1970

O escritor Paulo Chacon disse: “Que pretensão definir o rock! Absurdamente polimorfo, ele parece variar mais no tempo e no espaço do que o fazia, por exemplo, o barroco na Idade Moderna” (1982, p. 5). Mas, já que temos que definir, por aproximação ínfima do que de fato é o advento do *Rock and Roll*, precisamos entender que o ritmo não se restringe apenas a um gênero musical, mas contempla todas as esferas culturais e sociais no meio que se insere. Portanto, podemos definir o rock como uma manifestação cultural. Como veremos a seguir, os propulsores do *Rock and Roll* buscaram elementos físicos, estéticos e sonoros nas tradições negras do *Rhythm & Blue*¹, corrente musical intimamente arraigada nos Estados Unidos. Porém, o rock não se restringe ao país norte-americano. O rock é inteiramente internacional. Logo, o rock é não só uma manifestação cultural, mas um patrimônio da humanidade. Em resumo, o rock se define por seus exploradores, na maioria jovens, que, “por não ter comportamento uniforme, exige do rock a mesma polimorfa, para que se adapte no tempo e no espaço em função do processo de fusão com a cultura local e com as mudanças que os anos provocam de geração a geração” (CHACON, 1982, p. 13). Desse modo, podemos concluir, até aqui, que o rock é muito mais do que um gênero musical. Ele é atitude, visão de mundo e comportamento.

3.1 Nascimento e a vinda para o Brasil

O *Rock and Roll* nasceu nos Estados Unidos em meio ao período de pós-segunda guerra mundial onde, uma juventude imersa a um contexto social da classe média baixa, aderiu pela primeira vez à experiência musical como parte da identidade sociocultural de sua época, onde a liberdade, a revolta e a procura pela autenticidade, trouxe à tona uma nova forma de se fazer e ouvir

¹ Rhythm and blues: Para Luiz Carlos Lucena (2008) o Rhythm and blues foi um termo comercial introduzido nos Estados Unidos no final de 1940 pela revista Billboard. Após este estilo de música contribuir para o desenvolvimento do rock and roll, a expressão R&B passou a ser utilizada - especialmente por grupos brancos - para se referir a estilos musicais que se desenvolveram a partir do blues e do associado electric blues, bem como o gospel e a soul music.

música. Para Marcos Napolitano “essa mudança de fase da música popular, foi caracterizada pelo advento do *Rock and Roll* e da cultural pop como um todo” (2004, p. 13). Derivado de gêneros musicais como o Blues e o Country, o *Rock and Roll* foi incorporado por jovens que estavam à margem da sociedade americana e ganhou força a partir do contexto social e político da época.

No Brasil, a partir de 1940 foi consentida pelo governo brasileiro a abertura do país para importações americanas “a massa urbana atirou-se às compras que lhe conferiram a desejada modernidade” (TIRONHÃO, 1997, p.307). Contudo, a supremacia norte-americana fora muito além da imposição do consumo de objetos industrializados, atingindo manifestações culturais como a moda, arte, cinema e a música, sendo esta última representada pelo bolero, pop e o Rock and Roll. Em outubro de 1955 foi exibido nos cinemas nacionais *Sementes da Violência*², o filme norte-americano responsável pela primeira divulgação do *Rock and Roll* no Brasil, ao som de *Rock Around The Clock*. “É por isso que a estreia de *Sementes da Violência* nos cinemas brasileiros em outubro de 1955 é tão importante para a existência do rock Brasileiro” (FRAGA, 2005, p.37), porque foi a partir daí que os principais compositores e músicos da história do rock nacional tiveram seu primeiro contato com o estilo.

Nos anos que se seguiram, o rock cresceu dentro do país e teve cada vez mais investimento da indústria fonográfica nacional, quando, finalmente, em 1957, foi criado o primeiro rock composto em português, *Rock and Roll em Copacabana*, interpretado por Cauby Peixoto. Ainda assim, “o rock foi encarado como modismo e não como um gênero musical com características próprias, musicais, de performance midiáticas” (FRAGA, 2005, p. 40). Se, no seu país de origem, o *Rock and Roll* teve as raízes configuradas fora do *mainstream*³ fonográfico, “por se considerar um ritmo negro e caipira” (FRAGA, 2005, p. 41), no Brasil o quadro foi diferente. O rock aqui era de elite, que

² *Sementes da Violência* (Blackboard Jungle): Filme americano de 1955, dirigido por Richard Brooks.

³ *Mainstream*: Conceito que expressa uma tendência ou moda principal e dominante. A tradução literal de *mainstream* é “corrente principal” ou “fluxo principal”.

financiava e controlava a indústria *mainstream* e, por isso, aderiu muitos elementos desse meio, deixando uma discordância gritante entre a performance proposta nas músicas de *Rock and Roll*. Ainda assim, a vinda do movimento para o país possibilitou a abertura do mercado jovem no Brasil, e proporcionou que a indústria se tornasse cada vez mais segmentada. Além disso, as rádios passaram a transmitir programas especializados em *Rock and Roll* e os aprimoraram para os jovens, formando uma estrutura midiática em torno do rock nacional, com rádio, publicações e televisão. Esse cenário fez despontar de uma vez por todas o ritmo no Brasil, o que possibilitou o surgimento da segunda grande fase do rock nacional: a Jovem Guarda.

3.2 O futuro pertence a Jovem Guarda

Ainda no começo dos anos 1960, o rock se dividiu em dois sítios – Rio de Janeiro e São Paulo –, sendo subdividido ainda mais dentro do primeiro polo. Na cidade carioca, o rock alcançava a zona sul e os subúrbios, criando uma euforia enorme em volta dessa “moda”, instituindo revistas, discos e programas de TV exclusivos ao movimento jovem que serviram para alimentar essa elite e as bandas que acabaram eventualmente surgindo. Já no subúrbio carioca, o movimento tomou menor proporção, mas também foi de extrema importância para a cena nacional, pois foi do subúrbio que saíram nomes como Tim Maia e Jorge Ben. Em São Paulo, a cena do rock nacional foi aderida basicamente entre a elite paulista, tendo um programa de televisão sido exibido para alimentar a corrente na cidade, à época. Batizado de “Crush em Hi-Fi”⁴, o programa foi o principal responsável pela criação da Jovem Guarda.

Com a chegada da invasão britânica⁵, em 1964, a configuração do rock mudou. O que antes era supremacia do país norte-americano se tornou especialidade da Inglaterra, deixando todo o modelo criado pelos Estados

⁴ Crush em Hi-Fi: Programa na TV Record totalmente voltado para a juventude. Apresentava astros e grupos da nascente cena roqueira nacional.

⁵ Invasão Britânica (British Invasion): Foi o termo usado pela mídia para descrever o influxo de artistas de música pop, rock e beat oriundos do Reino Unido que se tornaram populares nos Estados Unidos e Canadá. A Invasão Britânica clássica ocorreu entre 1964 e 1966.

Unidos com aspecto de ultrapassado. Por aqui, o padrão inglês ficou a cargo de voltar o interesse da indústria fonográfica para novas bandas, acabando por lançar de vez o rock no universo dos jovens. Foi com a nova ordem da indústria fonográfica que surgiram no Brasil os primeiros sucessos de Erasmo Carlos e Roberto Carlos, que, pouco a pouco, transformaram o rock nacional dos anos 1950 no rock da Jovem Guarda, ou o rock de iê-iê-iê – como ficou conhecido. “A transição entre a primeira geração do rock no Brasil e o iê-iê-iê se deu ao mesmo tempo e ao mesmo modo que a migração do rock dos Estados Unidos para a Inglaterra” (FRAGA, 2005, p. 46).

A Jovem Guarda inaugurou o segundo período do rock nacional, no qual o foco principal era a estética dos conjuntos adolescentes e o rock meloso extraído das bandas inglesas. Foi, de fato, a primeira vez que a indústria fonográfica brasileira obteve uma forte estratégia midiática, baseada essencialmente na estética do rock ligado ao público jovem – com roupas, acessórios e programas de TV – como apoio para essa construção imagética dos ídolos do movimento. Na época, os aparelhos de televisão ficavam cada vez mais populares, o que serviu de mote principal para a estratégia criada. “Essa mudança nos padrões de audiência de novas formas de programa foram acompanhadas por um salto nos números dos aparelhos de TV” (NAPOLITANO, 2004, p. 103). Esse avanço proporcionou que em 1965 a Rede Record lançasse o programa “Jovem Guarda”⁶, apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa, onde cada um tinha um personagem imagético – o rebelde, o romântico e a moderna, respectivamente. A Jovem Guarda foi responsável por criar o que seria o primeiro modelo de compor e cantar rock brasileiro, no qual as composições estavam associadas à realidade urbana do país – carros, solidão, amores, TV e revistas –, todas contextualizadas num imaginário jovem. “As canções apostavam na identificação com o público jovem, a partir do som e das letras estereotipadas” (FRAGA, 2005, p. 52). Mas foi justamente esse modelo fixado no jovem dos

⁶ Programa Jovem Guarda: De acordo com Paulo Sérgio do Carmo (2000), Jovem Guarda foi um programa de televisão musical produzido entre 1965 e 1968 pela Rede Record e apresentado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderléa. O programa geralmente é apontado como origem da grande popularidade no Brasil (entre 1965-1968) de um movimento musical e cultural inicialmente chamado de “Iê-iê-iê” e depois também de “Jovem Guarda”.

anos 60 que logo envelheceu o grupo. Com o passar dos anos, a estratégia feita pela banda não apresentou evolução, deixando o movimento ultrapassado. Não só os temas não evoluíram – não tratava de drogas, sexo ou de assuntos despojados e atuais – como os artistas envolvidos se recusavam a avançar rumo à nova fase do rock internacional⁷. Assim, quando o programa televisivo se encerrou, em 1968, a temporada de glória da Jovem Guarda estava oficialmente finalizada.

3.3 O Festival da contracultura

A partir de 1964, o Brasil foi reprimido pela ditadura militar, o que afetou em ampla escala o domínio cultural durante todo o regime. Entre outras questões, a presença da ditadura inibiu e proibiu manifestações estudantis, culturais e qualquer tipo de expressão que envolvesse, sobretudo, o que estava surgindo naquele momento no mundo inteiro, o movimento de contracultura⁸. Na mesma época, imerso nos movimentos jovens que aconteciam por toda parte, o rock mundial acabou por se transformar na principal arma do movimento de contracultura. Com o fortalecimento do regime, não demorou muito para que o rock nacional entrasse em harmonia com o que estava acontecendo no resto do mundo. Para o escritor e crítico de música Janotti Jr., o amadurecimento do rock mundial para o rock progressivo teve, em suma, uma grande influência na mutação do gênero no Brasil (2003, p. 73). Em 1966, foi realizado um concurso⁹ que contou com a participação de mais de cinco mil bandas de diversas regiões do país. Nenhum dos participantes teve grande

⁷ Fase do rock internacional: Refere-se a fase que o rock se encontrava no estágio progressivo, vindo de influências da ascensão da invasão britânica, principalmente da banda The Beatles.

⁸ Contracultura: É um movimento que teve seu auge na década de 1970, quando a mobilização e contestação social estiveram em alta, utilizando novos meios de comunicação em massa. Jovens inovando estilos, com um espírito mais libertário, resumido como uma cultura underground, cultura alternativa ou cultura marginal, focada principalmente nas transformações da consciência, dos valores e do comportamento, na busca de outros espaços e novos canais de expressão para o indivíduo e pequenas realidades do cotidiano, embora o movimento Hippie, que representa esse auge, almejasse a transformação da sociedade como um todo, através da tomada de consciência, da mudança de atitude e do protesto político.

⁹ Festival da Música Popular Brasileira: foi uma série de programas transmitidos por algumas emissoras de televisão brasileira (TV Excelsior, TV Record, TV Rio, Rede Globo) entre os anos de 1965 a 1985. Esses concursos consolidaram a música popular brasileira, além de revelar e consolidar grandes compositores e intérpretes da nossa música.

influência na história do rock nacional, mas o concurso serviu para comprovar o número de grupos de rock que passaram a existir no país a partir da autoridade da Jovem Guarda, mas que já não adotavam de forma tão restrita as estratégias escolhidas *a priori* pela mesma. Tratava-se de bandas e intérpretes com o teor psicodélico que muitas vezes preferiam circular entre o meio alternativo e se identificavam mais com o rock feito lá fora do que com o em vigor por aqui.

Essas bandas não dialogavam diretamente com as estratégias midiáticas *mainstream* comuns à Jovem Guarda e ao rock brasileiro e essa escolha reflete nas gravações cheias de ruído, nas experimentações, na adesão mais entusiasmada ao rock internacional e, principalmente, no pouco destaque para a voz (FRAGA, 2005, p. 74).

Foi nesse contexto que nasceu Os Mutantes¹⁰. Entre as bandas de rock em vigor à época, foi a primeira vez que se ouviu um grupo que não se conectava com as estratégias midiáticas em vigor. Na época, o produtor Manuel Barenbein “vislumbrou nos garotos a possibilidade de criar uma música pop com feição brasileira, diferente dos roquinhos primários e das versões açucaradas que infestavam a Jovem Guarda” (CALADO, 1997, p. 159). Mas, apesar da diferença considerável entre a banda e o movimento da Jovem Guarda, ainda era possível identificar semelhanças sonoras e estruturais entre ambas. Contudo, para entender o valor que a banda Os Mutantes teve na cena do rock nacional e sua importância para a reviravolta da mesma, é preciso entender o movimento que surgiu na mesma época, batizado de Tropicalismo, e suas principais características.

A tropicália uniu o popular, o pop e o experimentalismo estético, suas canções compunham um quadro crítico e complexo do país – uma junção do Brasil arcaico e suas tradições, do Brasil moderno e sua cultura de massa e até de um Brasil futurista, com astronautas e discos voadores (CALADO, 1995, p. 39).

¹⁰ Os Mutantes: Banda brasileira de rock psicodélico formado durante o Tropicalismo no ano de 1966, em São Paulo, por Arnaldo Baptista (baixo, teclado, vocais), Rita Lee (vocais) e Sérgio Dias (guitarra, baixo, vocal). Também participaram do grupo Liminha (baixista) e Dinho Leme (bateria).

3.4 É proibido proibir

O Tropicalismo foi o movimento responsável por extrair, reprocessar e transformar em cultura elementos da música e de todas as outras áreas da tradição brasileira. “Revolucionou o momento político, quando os movimentos contraculturais explodem em oposição a uma sociedade tradicional e moralista” (TIRONHÃO, 1997, p. 2). Assim como a Jovem Guarda, o tropicalismo nasceu de um programa de TV, especificamente nos festivais transmitidos pela Record, em 1967. Seus participantes formaram um amplo grupo, cujos destaques foram os cantores Caetano Veloso, Gilberto Gil, Gal Costa, Nara Leão, Tom Zé e a banda Os Mutantes. O movimento foi responsável por trazer à tona uma rica cultura popular jovem que envolveu esferas políticas, comportamentais e históricas dentro de um contexto nacional no qual a juventude se dividia entre a elite engajada com a MPB e a cultura popular com a Jovem Guarda e seu rock iê-iê-iê, tornando-se a junção das, até então, diferenças entre o que era de fato nacional e o que vinha do estrangeiro¹¹. Além disso, o movimento conduziu uma reformulação do rock nacional, adicionando a este valores conceituais sucedidos de outras correntes nacionalistas. Dessa forma, o tropicalismo foi um marco na música brasileira, abordando novos conceitos, como o protesto social e o retrato do país exótico, explorado e oprimido.

Pode-se entender a Tropicália como um momento intenso de quebra e substituição de paradigmas, que até então eram sacralizados na música e na cultura brasileira, e foi o movimento que teve uma visão interdisciplinar na história da música brasileira, por ter permeado tantos campos diferentes e dialogado com diversas fontes artísticas (TIRONHÃO, 1997, p. 2).

De longe, o maior impacto que o tropicalismo trouxe para a cena musical e cultural brasileira foi a necessidade de revisão no que era até então dito como alicerce estético e valores socioculturais impostos pela MPB¹², forçando

¹¹ MPB versus. Rock: Até então, havia uma tensão criada pelos adeptos da vertente MPB e do rock iê-iê-iê, onde a primeira afirmava que o rock não poderia ser brasileiro e se tratava de uma corrente musical alienada por não se comportar de forma contestadora e não compor letras com teor político.

¹²MPB como sinônimo de cultura: Com o nascimento da bossa nova, o rock da época sofreu perdas de público, onde os jovens preferiam a vertente da MPB ao invés do rock da jovem guarda. Nessa

aos adeptos do gênero uma abertura a outras influências que não a do “gênero de raiz” e do ritmo folclórico. Para Napolitano, o grande saldo que o movimento trouxe à cena musical brasileira foi a ruptura do mesmo pelo conceito do que era MPB até então (2004, p. 68). Essa revisão trouxe a convergência de ambos os gêneros, o que culminou em um movimento *underground* favorável a uma juventude simpatizante da contracultura e representada, principalmente, por Os Mutantes.

3.5 O adeus dos Beatles

No começo dos anos 1970, o rock internacional se dividiu em diversos subgêneros. “O que havia sido essencialmente um público adolescente de *Rock and Roll* nos anos 1950 e depois havia se transformado em um público maior estava começando a se diversificar” (FRIENDLANDER, 2006, p. 329). É nesse momento que surgem as primeiras bandas de rock progressivo, heavy metal, hard rock, glam rock e, mais tardio, o punk rock.

Aqui no Brasil, o ritmo seguiu por um caminho diferente da linhagem internacional. Guiado pelo movimento tropicalista, o rock se aproximou da vertente MPB, deixando para grupos mais alternativos e fora do circuito *mainstream* a ocupação dos subgêneros do rock internacional. Para Luiz Tatit, “uma das formas de se compreender os anos 1970 é vê-los como fase de distensão, de desdobramento e reacomodação dos impactos criados na década de 1960” (2004, p. 227). Esses grupos de subgêneros – Novos Baianos, Secos & Molhados, Raul Seixas, O Terço, Bixo da Seda, Joelho de Porco, Vímana, entre outros –, se afastaram do circuito principal do rock nacional e dos círculos de comunicação de massa, dando origem a redes alternativas. Por isso, essas bandas venderam pouco e tiveram um público bem restrito. Para a crítica musical Ana Maria Bahiana,

época, a opinião pública e a mídia popular, tratavam o rock e seus adeptos como uma corrente de alienados.

Os grupos que fazem o circuito alternativo tocam uma música com poucas variações e escassos índices de qualidade: muita informação do rock mal digerida, às vezes copiada ao pé da letra, às vezes hesitantemente fundida com baiões, sambas e xaxados (2006, p. 210).

Além disso, esses grupos deixaram de lado as estratégias utilizadas pelas bandas convencionais da época para adquirir a influência do cenário internacional que, de certo modo, abriu as portas para o rock que viria a seguir – formado pela pós-tropicália, os punks e os vários subgêneros que surgiram pelo país ao longo da década de 1980.

No cenário comercial, o início dos anos 70 foi marcado pelo crescimento exponencial da indústria fonográfica pelo mundo todo. Porém, a crise financeira que atingiu o país a partir de 1973 impediu que o mercado fonográfico se expandisse da mesma forma no Brasil. Para Tatit, foi por isso que nenhuma empresa naquele momento arriscou um lançamento incerto (2004, p. 231). A partir desse ano, a MPB se consolidou de vez no segmento da música brasileira, colocando no topo nomes estáveis que se firmam até hoje na cena. Para Márcia Tosta Dias, “a indústria não prescindiu de grande fertilidade da produção musical dos anos 1960, sobretudo a da segunda metade da década, assim como no início dos anos 1970, e constituiu “cast” estáveis, com nomes hoje clássicos da MPB” (2000, p. 55). Esse panorama favoreceu que a cena do rock alternativo se desvincilhasse por completo do mercado principal, podendo, agora, circular por ambientes próprios – transformando-se na primeira cena de rock no Brasil que não se relaciona diretamente com o *mainstream* de consumo.

Além da crise econômica, a censura recaiu sobre os cantores da MPB, os roqueiros e todos os outros aventureiros da música nacional, de forma que o discurso criado por eles – mesmo tendo ideologias e princípios distintos – foi aglutinado no mesmo recipiente dentro da cabeça dos conservadores de direita. Para Napolitano, “a guerrilha e a maconha, comunismo e androginia, revolução cubana e Paris 68 ocupavam o mesmo lugar no imaginário confuso do conservadorismo de direita” (2004, p. 70). A censura exigia que qualquer

canção ou fragmento artístico prescindisse da liberação do órgão censor para ser lançado, o que tornou o discurso de protesto que ocorria de forma desinibida entre as correntes da MPB e alguns setores do rock nacional impraticável. “A solução encontrada foi a linguagem de fresta – uma série de manobras criativas que ludibriavam os encarregados e acabavam chegando aos ouvidos do público” (TATIT, 2004, p. 228). Essa linguagem se tornou uma forte arma para os músicos da década de 1970 e acabou por se tornar uma espécie de rito de passagem para a geração que viria a seguir.

4 CENÁRIO DO ROCK NO BRASIL : 1980

O rock nacional abriu a década de 1980 com uma geração criada a partir da fragmentação do gênero em subgrupos que se espalhavam por todo o território nacional nas mais diversas formas e modelos. A despeito do cenário econômico desfavorável para a indústria fonográfica e para o circuito *mainstream*, o movimento alternativo crescia a todo vapor, com bandas que surgiam da mutação pós-tropicália e do crescimento mundial do rock progressivo na década anterior. Além disso, o cenário político do país encontrava-se em um estágio de aproximação do fim da ditadura militar – com a abertura dos portos e aeroportos para produtos estrangeiros – e a amenização do regime promoveu a possibilidade de se repaginar a formação cultural musical na época. “O processo de abertura do final dos anos 1970 e início dos anos 1980 tornou possível a estes jovens conviver com questões ligadas à história recente do país” (ROCHEDO, 2011, p. 94). A crise no mercado *mainstream* trouxe como opção para as novas bandas ingressar no tráfico alternativo que estava se formando, o que proporcionou o nascimento da indústria *underground* no país. Para o escritor Guilherme Bryan

Essas bandas não tinham espaço nas gravadoras, nos canais de televisão, ou nas danceterias, que então proliferavam, mas que apresentavam apenas as bandas já consagradas. Por isso, começaram a buscar locais menores, menos equipamentos (...) na maior parte das vezes porões, bares e boates com frequência mais marginal e montaram um circuito referido com *underground*, denominação que servia também para designar o grupo (2004, p. 245).

Um dos subgêneros alternativos que surgiu nos anos 1980 foi o *Punk Rock*¹³, que lá fora já tinha conquistado o seu espaço com nomes como Ramones, Sex Pistols e The Clash. Aqui no país, o subgênero foi de suma

¹³ Punk rock: Para Paulo Chacon (1985), foi um movimento musical e cultural que surgiu em meados da década de 1970 e que tem como características principais músicas rápidas e ruidosas, com canções que abordem ideias políticas anarquistas, nihilistas e revolucionárias. Também abordam em suas letras problemas sociais como o desemprego, a guerra, a violência e drogas; ou o contrário disto: temas como relacionamentos, diversão e sexo. O visual agressivo e rasgado, chocante, que foge dos padrões da moda e da sociabilização, a linguagem despuorada, a filosofia "faça-você-mesmo" (Do It Yourself), a imagem "(anti-ídolo) e atitudes destrutivas também são outras características do punk; embora nem todas as bandas sigam tal padrão". Opôs-se principalmente, aos excessos do rock progressivo quando, em 1977, invadiu a Inglaterra via Estados Unidos.

importância para a construção da nova identidade do rock nacional, além de ser o carro-chefe do mercado *underground*. As primeiras bandas de punk nasceram na cidade de São Paulo a partir de 1978, onde não tinham apoio da mídia e se concentravam basicamente no subúrbio da cidade. Para a jornalista Ana Maria Bahiana, o movimento punk rock: “é coisa para qualquer um, seja um astro por quinze minutos, vire ao avesso essa música corrompida, mostre na carne, no cabelo, na roupa quem você é, e a partir dela, se reativam os fogos das tribos e seus rituais específicos” (BRYAN, 2004, p.113). O comportamento e as ideologias do movimento punk brasileiro – brigas, roupas, cabelo, atitude – deram aos associados fama de marginais e violentos, deixando-os constantemente sob a vigilância da polícia, atraindo também os olhares da mídia a partir de 1982.

Neste período, os grupos punks existentes já tinham conquistado um público fiel, códigos próprios, letras e roupas. Nessa época, existiam mais de 20 bandas na periferia de São Paulo. É a partir desse período que alguns grupos, como “Inocentes”, “Cólera”, “Ratos de Porão”, dentre outros, conseguem gravar seus primeiros discos (ROCHEDO, 2011, p. 29).

Em paralelo, outro panorama do rock nacional começou a crescer no berço da MPB. No cenário do Rio de Janeiro, a corrente da música popular brasileira era ainda o que dominava a indústria cultural, o que dificultou a popularização do movimento punk que crescia na capital paulista. Porém, outra subvertente do rock – a *new wave*¹⁴ – ganhou espaço na cidade carioca. Para Rochedo, este movimento, juntamente com o punk rock, influenciou o surgimento de bandas brasileiras da nova fase do rock nacional, denominado “Brock”¹⁵ (2011, p. 51). Ambos os movimentos foram de suma importância para essa fase do rock que dominou a década de 1980, quando o rock deixou de ser visto apenas como um movimento advindo do exterior para ser de fato uma posse nacional. Além do mais, o “Brock” fora o grande responsável pela perda de mercado em longo prazo da MPB, o que reforçou a teoria de que o

¹⁴ New Wave: Gênero musical do rock surgido em meados da década de 1970 ao lado do punk rock. O termo new wave era considerado sinônimo do punk rock antes de se tornar um estilo musical independente, que incorporava elementos da música eletrônica, música experimental, mod e disco, assim como o pop dos anos 60.

¹⁵ Brock: Termo criado pelo escritor Arthur Dapieve (1995) para designar as bandas de rock que surgiram da década de 1980.

rock – que esperou praticamente três décadas para estabelecer-se como um movimento em solo brasileiro – finalmente ganhou espaço. Longe da mídia, no primeiro momento, a cena musical alternativa renegou o que vinha sendo feito na MPB e no meio principal da música, deixando de lado padrões estéticos e ideológicos vindos do tropicalismo e da cultura de elite do país. Como já era previsto, essa repulsa ideológica e estética dos movimentos anteriores a este criou *a priori* uma resposta da população de elite que castigou o rock nacional, transformando-o em movimento de “alienado”. Para Dapieve, houve uma ruptura entre os dois movimentos e ainda acrescenta: “há ruptura o tempo todo dentro das décadas” (1995, p. 42).

No panorama nacional, o regime civil-militar vinha enfraquecendo e apresentando a insuficiência de legitimidade política. O momento era de instabilidade, falta de perspectivas e grande incerteza. Com o enfraquecimento do regime e o abrandamento da represália e da cesura, o cenário se tornou propício para a explosão do rock nacional.

Durante anos as metáforas eram veladas. Mas de repente você pode ser direto. Você não vai falar simplesmente, você vai gritar! Que outro ritmo musical poderia casar com essa vontade de você vomitar mesmo as ideias? O rock. O rock cai de repente ali, naquele momento como a voz inicial. A voz da juventude (ROCHEDO, 2011, p. 38).

Foi nesse contexto político e cultural que o “Brock” se consagrou ao longo da década, dividindo-se em três polos – Rio, São Paulo e Brasília –, sendo que, em cada capital, ele sofria mutações geradas por seus membros adeptos. Em comum, esses jovens dividiam uma infância dentro do regime militar, o que possibilitou, de certa forma, que as bandas das três cidades conseguissem manter um único discurso que expunha de forma sucinta um passado de ditadura à transição democrática que, acima de tudo, prevalecia à caracterização de uma nova geração de roqueiros nacional. “O conteúdo transgressor, nesta abordagem do rock, é percebido a partir de temas polêmicos para o período como sexo, drogas e violência” (ROCHEDO, 2011, p. 75). Esses novos valores ideológicos e culturais-políticos expuseram a preocupação de uma juventude que tinha sede por liberdade de expressão e

obsessão por um novo estilo de vida que traduzisse a identidade da juventude. Em consequência, “sem abandonar o universo do protesto, os jovens músicos da década de 1980 embebedam sua obra do gesto universal da música jovem – o rock – e alcançam o público de massas, muito além da elite popular” (BARREIROS, 2009, p. 6). Essa conjuntura propiciou o aparecimento de veículos de mídia especializados para o público roqueiro – não se tratava mais de uma segmentação para jovens, ia muito além; a partir dessa nova segmentação, passaram a surgir os primeiros críticos – jornalistas – especializados em música, específicos e com linguagem própria do rock.

Assim, poderiam experimentar o protagonismo, construindo referência para sua identidade e atuação social. A juventude dos anos 1980 pode, através dos elementos do rock, se reconhecer e compartilhar o sentimento de fazer parte de um universo destacado dos demais, com seus próprios códigos e significados num momento de riqueza e questionamentos (ROCHEDO, 2011, p. 45).

Mesmo que sob a constante vigilância dos militares e a incerteza de um futuro promissor para o país, a efervescência do rock nacional em meio ao caos político e social se deu pelas faces dos jovens brasileiros que lotavam teatros, festivais, casas de shows para ouvir bandas que nasciam, cresciam e se espalhavam por todo o país. Para o escritor Arthur Dapieve, “Para aqueles jovens, nada era certo! Os militares poderiam estar de volta a qualquer momento” (1995 p. 39). Essa tensão subsidiou que houvesse, em um segundo momento, uma redemocratização da divergência criada entre músicos engajados – ocupados pela patente da MPB – e músicos “alienados” – os roqueiros. Foi a primeira vez que se assistiu um consenso entre as duas correntes – não cabia mais dizer quem era politizado ou não. Para Dapieve, o esfacelamento da ditadura militar e, um pouco mais tarde, a Constituição Federal de 1988, colocam em xeque a cisão da canção popular brasileira e põe à prova esse antigo critério de qualidade (1995, p. 80).

Foi nessa década que o rock aproximou-se de temas mais urbanos e cotidianos – voltando àquela corrente criada inicialmente pela Jovem Guarda –, afastando-se da vertente ufanista e exótica criada pela tropicália. Foi nessa

época que surgiram grandes nomes do rock nacional, como *Ultraje a Rigor*, *Titãs*, *Barão Vermelho*, *Kid Abelha*, *Engenheiros do Hawaii* e *Blitz*. Para Rochedo, essa foi a forma que o “Brock” enfatizou como os jovens descobriram no rock uma opção de vincular seu cotidiano à arte musical (2011, p. 33). Tratava-se de uma nova vertente musical urbana que, pela primeira vez, estava completamente associada à conjuntura social e cultural da juventude do país por um todo.

4.1 Tempos modernos

Assim como foi introduzido o *Rock and Roll* em 1955 pelo longa-metragem *Sementes da Violência*, a onda que tomou conta da cidade do Rio de Janeiro no final da década de 1970 e início da década de 1980 foi inserida por um filme – dessa vez brasileiro – que retratou a irreverência do rock de forma despretensiosa, divertida e obviamente fiel ao linguajar jovem das ruas e das praias do Rio de 1982. *Menino do Rio*¹⁶ retratou, entre outras coisas, o clima da juventude carioca, que emergia diante da promessa do fim da ditadura. “O clima nessa época era muito animado e esperançoso”, lembra Nelson Motta, diretor musical do filme (MOTTA, 2001, p. 110). Era na praia que tudo acontecia, formavam-se grupos de teatro, bandas, festas, amores, moda, produções. “Era época de uma liberação política, e a arte que florescia só poderia ser mais livre, mais forte, mais crítica e audaciosa” (MOTTA, 2001, p. 110). Sem querer, o diretor proclamou seu filme como o marco do início de uma nova geração de jovens cariocas, despretensiosos de qualquer interesse político e ideológico das gerações que os antecederam. Eram jovens cariocas despojados, surfistas, de bem com a vida, vivendo em meio à efervescência cultural de sua era.

A efervescência carioca também se refletiu com o crescimento e, posteriormente, a hegemonia da emissora de televisão Globo.

¹⁶ *Menino do Rio*: Filme brasileiro de 1981 dirigido por Antônio Calmon.

A corporação incluía sete emissoras próprias, seis em parceria e 36 afiliadas; um patrimônio estimado em um bilhão de dólares, 12 mil funcionários, 18 emissoras de rádio, o segundo maior jornal do país, uma produtora de vídeo, uma gravadora, um alcance de 98% do território nacional e uma audiência potencial de 50 milhões de espectadores, que lhe valiam 2/3 de toda a verba publicitária em circulação no Brasil. Nunca um órgão de comunicação teve tanto poder no país (FERNANDES, 2013, p. 23).

Dentro do império da emissora, a gravadora *Som Livre* se destacou na indústria fonográfica brasileira por ser a produtora que compunha e lançava as trilhas das novelas da Rede Globo. A produtora contratou o ex-Jovem Guarda, Erasmo Carlos, a ex-tropicalista, Rita Lee, Jorge bem, entre outros, para compor seu time de compositores para as trilhas sonoras das novelas, sendo responsável por maquiar artistas e compositores, que na década anterior eram caracterizados como roqueiros, em pops românticos, nacionalmente reformulados para caber nas trilhas das novelas populares da emissora. Para o crítico musical Ricardo Alexandre:

Com tudo isso, é fácil entender por que os rebeldes de cabelos desgrelhados que chocavam nos tempos de ditadura fossem vistos como símbolos marmorizados de um *showbiz* que dizia muito pouco para os adolescentes de 1980 (2002, p. 23).

As trilhas sonoras para novelas, no início dos anos 1980, representavam a mina de ouro do mercado fonográfico no Brasil. A partir do final da década anterior, os discos viraram coletâneas de sucessos esquematizadas em seções para agradar ao público das populares novelas. Entre eles, o ex-integrante da banda Vímana – banda de suma importância para a formação da nova geração de roqueiros na década de 1980 –, Lulu Santos. O cantor, que teve uma fracassada tentativa pela corrente progressiva, foi responsável por compor “*Tesouros da juventude*” e algumas outras compilações que foram compactadas, formando uma coletânea que ainda incluía a trilha sonora de *Menino do Rio*, também composta pelo cantor. A música “*De repente Califórnia*” fez parte do álbum de *hits* que teve a participação da cantora Rita Lee e do cantor Gilberto Gil, e o single “*De leve*”, de Nelson Motta¹⁷. Foi nos

¹⁷ Nelson Motta: É um jornalista, compositor, escritor, roteirista, produtor musical e letrista brasileiro.

versos da música que mais parecia um manifesto em favor da renovação que o cantor colocou na mídia tudo que a audiência carioca e despojada queria ouvir.

4.2 A nova onda

O rótulo “*new wave*” foi criado para designar as bandas que nasceram do movimento *punk rock*, mas que não compartilhavam da estética e ideologia do gênero. O principal exemplo disso era o *The Police*, criado na Inglaterra em plena ascensão do movimento punk. Para o jornalista Ricardo Alexandre, a vertente vinha quase sempre anexa a outros estilos vindos da cultura pop e negra, como o *reggae* e o *ska*, com melodias pop e refrões poderosos, ataques sonoros, mas sem nunca perder a simplicidade dos valores punks. Além disso, a corrente *new wave* constantemente caçoava da tecnologia; a obsessão dos progressistas, reprocessando vozes e utilizando sintetizadores até as raias do caricatural (2013, p. 95).

Aqui no Brasil, a moda pós-punk foi inaugurada pela banda *Gang 90 & As Absurdettes*. O grupo foi responsável pelo *single* “Perdidos na selva”, que estabeleceu todas as diretrizes do que seria a *new wave* nacional. Apesar de sua grande importância para a cena musical nacional, o grupo teve uma breve participação da indústria, sendo abandonada em 1981. Mas a *Gang 90* abriu espaço para bandas do movimento *new wave* e deixou crias para o cenário da época. Uma delas era a banda *Blitz*. Com influência sonora e estética da banda britânica *The Police*, a banda surgiu em 1981 inovando não só no ritmo, mas também no formato teatral de suas apresentações.

Havia um lado teatral muito forte desde então. A banda entrava pela plateia, com lanternas, e subia no palco provocando uma puta confusão. “No dia seguinte, na praia, todo mundo comentava, elogiava, perguntava quando é que a gente iria gravar”, reforça Evandro (ALEXANDRE, 2002, p. 100).

Embora a banda tenha gerado um borbulho descomunal na cidade, o Rio de Janeiro ainda pertencia à vertente da MPB, o que significa que as poucas rádios que se dispunham a tocar rock, tocavam os que vinham de fora.

Além disso, as gravadoras não davam abertura para nenhuma possível novidade. Esses fatores dificultaram que essa banda e outras contemporâneas penetrassem o circuito *mainstream*. “Nada do que tocava na rádio na época tinha alguma referência próxima para a gente. Não havia nada com o despojamento da rua. Gravar era impossível, de qualquer forma” (DAPIEVE, 1995, p. 80). Mas, mesmo com as dificuldades, a banda *Blitz* foi para a estrada e, em pouco tempo, o misto da dinâmica teatral, humor da praia, rock ensolarado e teatro jovem começou a despertar interesse no meio musical. Com o sucesso de “Você não soube me amar”, a banda se mostrou verdadeiramente capaz de representar a juventude carioca e seus interesses.

Um humor brasileiríssimo, de Noel Rosa, Stanislaw Ponte Preta, algo verdadeiramente carioca, a gente era vento no coqueiro, era do sol. Era samba de breque, mas era Jimi Hendrix, Beatles, Bob Marley também. E era verdadeiro, era música que a gente tocava em volta da fogueira em Saquarema. A Blitz arrombou a porta para a linguagem de cultura contemporânea que existe até hoje no Brasil (ROCHEDO, 2011 p. 76).

Assim como Lulu Santos, a *Blitz* inaugurou a nova geração de rock no Brasil. Ambos entenderam e solidificaram sua música como parte de algo muito maior. Eram produtos distintamente jovens, liberais, de bem com a vida, coloridos e muito bem humorados. Para o cantor Léo Jaime: “Era preciso inventar um Brasil colorido depois dos anos de chumbo” (ROCHEDO, 2011, p. 43). Com o crescente movimento do *new wave* e da nova geração da juventude, e a falta de espaço do meio principal do mercado, o espectro cultural roqueiro carioca necessitava de um lugar que pudesse ocupar e manifestar sua mocidade. E foi nesse contexto que, em janeiro de 1982, na praia do Arpoador, se ergueu a tenda azul – o Circo Voador. “O Circo era um audacioso misto de centro cultural e comunitário, aberto a todas as formas de manifestações artísticas e educacionais” (DAPIEVE, 1995, p. 31).

Originalmente, o Circo deveria se ater a ser o local onde grupos teatrais poderiam se apresentar durante o verão. Mas o local projetou-se muito além do que meramente uma arena teatral. Localizado no centro cultural da cidade, passou a representar o local de encontro para jovens, bandas, companhias

teatrais e outras várias formas do manifesto cultural e ideológico da juventude carioca da época. “Para cá convergiam pencas de grupos de teatro amador, alguns artistas consagrados, todos os “maluquetes” da cidade e muitos, muitos curiosos, atraídos pela música e interessados em se refrescar nessas tardes-noites quentes de verão” (DAPIEVE, 1995, p. 34). Uma das primeiras bandas a inaugurar o espaço cultural foi a *Blitz*. Além da banda, outros grupos deram ao Circo o crédito de sua primeira aparição, como foi o caso do Barão Vermelho, Os Paralamas do Sucesso e Kid Abelha, todas muito importantes para o movimento *new wave* no Rio de Janeiro. Outras bandas advindas de Brasília e São Paulo – participantes do movimento punk rock – também se apresentaram no Circo, como a Legião Urbana, Capital Inicial, Plebe Rude, Ratos de Porão, Cólera e Inocentes.

A importância do Circo Voador no cenário do rock brasileiro foi ser uma vitrine dessas bandas, um espaço onde elas poderiam mostrar a que vieram. Lá, tocaram seus primeiros acordes, viram a reação do público que os consagraria posteriormente e, o mais importante, conseguiram seus primeiros contratos com as gravadoras (DAPIEVE, 1995, p. 40).

O mérito do Circo como promotor da nova geração de roqueiros nacionais se deu, em parte, pela parceria entre este e a rádio local Fluminense FM. A estação foi a primeira que abriu espaço em sua programação para bandas nacionais que estavam surgindo na época. Foi por esse meio que esses grupos conseguiram promover suas músicas sem contar ainda com contratos de gravadoras. Para Dapieve,

A tabelinha entre Circo Voador e Fluminense FM funcionava à perfeição. O espectador assistia na Lapa a shows de bandas que só tocavam na emissora de Niterói. E, na programação desta, o ouvinte escutava bandas que só se apresentavam sob a lona (1995, p. 31).

Dessa maneira, o rock começou a ganhar expressividade junto ao público jovem carioca. Era o primeiro sinal de que o ritmo, finalmente, estava tornando-se nacional. Esse indício ficou ainda mais forte com a cena que acontecia paralelamente na cidade de São Paulo e na nova capital federal, Brasília.

4.3 O diário da turma

Recém-criada, Brasília era basicamente uma cidade utilitária com poucas opções de lazer. Vindos de outros estados, os jovens candangos viviam preenchidos de tédio e saudade de casa. Sem opções de entretenimento, como shoppings ou centros culturais, a juventude que habitava a capital gastava suas horas pelas superquadras e ruas da cidade. Não por acaso, esses jovens encontraram na música uma maneira de passar o tempo e se expressar, criando uma identidade própria no fim dos anos 70. A música encontrada pela juventude para representar sua necessidade de entretenimento e ideologia foi o *punk rock*, que, na época, já era um movimento forte na cidade de São Paulo. A primeira vez que se noticiou alguma expressão vinda da capital federal foi através de um comunicado feito pelo jornalista Hermano Vianna, que dizia “revolta não é privilégio do proletariado paulista. Alguns brasilienses adotaram ideias, roupas e comportamento punk”¹⁸.

Diferentemente do cenário paulista, que atraía atenção e espanto por meio do movimento *punk* – numeroso, polêmico e violento –, o cenário do mesmo gênero em Brasília prosperava por vias mais ligadas a um grande grupo de amigos do que um movimento de rebelião política. Tratava-se de jovens de classe média alta que visitaram e observaram o movimento na sua matriz, Inglaterra, e trouxeram a estética e a simplicidade sonora do *punk rock* para a capital brasileira. Como movimento musical, o *punk rock* foi o primeiro gênero importado do exterior que se consolidou no país ao mesmo tempo em que no resto do mundo. Isso porque o *punk rock* e sua ideologia se encaixaram perfeitamente no contexto social, cultural e político da época. Assim, em 1978, surgiu a primeira banda *punk* brasiliense, batizada de Aborto Elétrico, composta pelo trio Renato Russo, André Pretorius e Fê Lemos.

Na capital do país, um novo cenário fruto dessa nova face do rock nacional começou a chamar a atenção. Era a primeira vez em anos de marasmo e conformismo dominantes na indústria musical do país

¹⁸ Trecho retirado da Revista Mistura Moderna, 1983.

que se ouvia um som diferente. Esse som era o Aborto Elétrico, relembra Dado Villa-Lobos¹⁹.

O Aborto Elétrico foi responsável por inaugurar o movimento musical e cultural da cidade de Brasília, e foi responsável também por dar espaço para que bandas futuras do mesmo modelo começassem a surgir, além de criar uma demanda de ambientes que oferecessem espaço para esses grupos se apresentarem. Foi o início de um cenário musical e cultural; jovens se comunicavam com outros jovens de forma direta, cujo objetivo principal era fugir do tédio e se divertir.

Era impossível resistir à força e explosão de suas apresentações da mais pura catarse, catálise e aglutinação de novas ideias. A vontade de ser jovem e estar bem consigo e fazer valer seu direito à individualidade intelectual, cultural, social, e poder então deixar tudo isso bem claro através da música, dança, teatro, cinema ou artes plásticas, esses eram verdadeiros estandartes de motivação juvenil dispostos a propagar a força de uma nova geração na busca da reconquista de seu espaço social perdido há décadas.²⁰

Com o contexto perfeito para o movimento *punk rock* se alastrar, Brasília se tornou referência nacional no gênero, e contribuiu para uma parte importante da cena fonográfica brasileira, formando bandas como Aborto Elétrico, Plebe Rude e Capital Inicial. Contudo, a alta demanda dos jovens candangos por lugares em que pudessem ser realizados os shows fez com que as bandas *punks* de Brasília se apresentassem em lugares geridos pelo Estado e arranjados para o circuito *mainstream*. “Como não existiam casas noturnas, as bandas tocavam na Secretaria de Cultura, em teatros municipais. Ou seja, eram jovens entoando canções de protesto em locais patrocinados pelo Estado” (ALEXANDRE, 2002, p. 82). Essa característica e o fato de grande parte do público ser filho de generais e gestores do Estado tornou o cenário *punk rock* de Brasília bem distinto do que acontecia na cidade de São Paulo. De fato, o movimento na capital era praticamente composto por jovens estudantes de classe média alta que se comportavam muito bem de segunda a

¹⁹ Trecho retirado da matéria “A Turma da Colina” publicada pelo jornal Correio Braziliense – 1998, escrita por Teresa Albuquerque.

²⁰ Idem.

sexta e se viam rebeldes durante o fim de semana. E não era por falta de estímulo político e social, afinal, a capital sofria a dianteira da conjuntura militar que se mantinha com a promessa de uma possível abertura política “lenta, gradual e segura”, a qual deveria levar o país a algum tipo ainda não claramente definido de governo civil, o que pressupunha o fim do militarismo (MARQUES e REGO, 2005, p. 20). A questão era que esses jovens candangos – com poucas exceções – buscavam uma identidade, e queriam viver com a sensação de serem diferentes do resto, queriam fazer parte de algo exclusivo, em que a música era o de menos. As exceções cabiam a bandas como a Plebe Rude e ao cantor Renato Russo, que enxergavam a possibilidade de fazer música como forma de contestação, “nós realmente achávamos que iríamos mudar tudo”, lembrou o cantor Renato Russo (ALEXANDRE, 2002, p. 83).

Enquanto os partidários do *punk rock* brasiliense se mantinham obcecados com um cenário de diversão e criação da identidade juvenil da cidade, os jovens da capital não faziam ideia da enorme movimentação do mesmo movimento na cidade de São Paulo. Enquanto para Brasília o punk era uma questão de afirmação juvenil, em São Paulo era uma questão de sobrevivência. Mas, em ambos, o movimento representava uma amostra da reação jovem às fórmulas senis da indústria fonográfica brasileira, para a qual a lição mais importante era: não dependa de ninguém e não espere o apoio da mídia. Em outras palavras: faça você mesmo.

4.4 É fogo paulista

Ainda no início dos anos 80, o Brasil vivia um cenário de alta inflação, dívida externa exorbitante e desemprego – todos os indícios de uma ditadura militar que ocupava o país desde 1964. “Os militares, ainda no poder, pregavam uma transição democrática lenta, ao passo que perdiam o apoio da sociedade, que, insatisfeita, queria o fim do regime o mais rápido possível” (MARQUES E REGO, 2005, p. 30). Pouco depois do início da década, a população não mais intimidada com o militarismo foi às ruas com o apoio de partidos, políticos e artistas para um dos maiores movimentos de protesto do

país, as Diretas Já! Esse contexto foi propício para que os movimentos musicais efervescessem ainda mais – foi o momento da explosão de estilos e gêneros como o *hip-hop*, o *rap* e o *punk rock*. O cantor Dado Villa-Lobos descreve bem o que aconteceu na época: “Não tem mais corinho vocal e vozes em falsete falando das belezas naturais de um país imaginário, nem violãozinho com cordas e orquestra, agora é energia e distorção, tambores rufando em 4 por 4 e a voz gritando pra você”²¹.

No caso de São Paulo, a situação era ainda mais delicada se comparada às cidades do Rio de Janeiro e Brasília, porque o movimento nasceu dentro do subúrbio paulista, onde a população estava constantemente associada a embates com a polícia. “Em 1980, a coisa era diferente. A inflação ultrapassava os 100%; o desemprego, em 1982, já atingia quase seis milhões de pessoas (1,5 milhão somente na cidade de São Paulo) e empurrava outras sete milhões para subempregos” (ALEXANDRE, 2002, p. 59). De uma hora para outra, o perfil dos jovens brasileiros se tornou de pessoas que perderam o acesso à diversão e ao consumo. Eram jovens que buscavam informação e que se sentiam excluídos, marginalizados e revoltados, o que se encaixa perfeitamente no perfil de um movimento como o *punk*. Para completar, São Paulo era, na época, deixada de lado pela indústria fonográfica brasileira, que se concentrava principalmente na cidade do Rio de Janeiro. As gravadoras já tinham seus nichos bem definidos desde a década de 1970, e se mantinham absolutamente fechadas para qualquer coisa que indicasse renovação. O músico paulistano Wilson Souto Jr., conhecido como “João Gordo”, recorda: “A visão das companhias era sempre a partir de uma superestrutura, que girava sempre em torno do Rio de Janeiro. O mundo que passava pela indústria do disco nessa época era algo radicalmente diferente daquele em que eu vivia” (ALEXANDRE, 2002, p. 49). Com isso, era claro que o movimento *punk rock* – totalmente *underground* e fora do circuito nacional – iria se propagar por entre o subúrbio paulista, fazendo da cidade a maior cena do gênero na história do país.

²¹ Idem.

Entre outros aspectos, o movimento *punk rock* paulista representou ideologicamente a negação de tudo que estava sendo feito pela indústria *mainstream*, qualquer coisa que fosse organizada era visto com repúdio entre aqueles jovens – fosse a organização do regime militar, fossem as gravadoras que não abriam espaço, as rádios ou a televisão.

Olhávamos o mundo de uma maneira muito mais anárquica, não tínhamos patrocínio, nem nos reuníamos para saber como tomaríamos a Rede Globo ou como nos aproximaríamos da Secretaria de Cultura. Não sabíamos nem o endereço das FMs. Estávamos totalmente exauridos desses valores, lembra João Gordo (ALEXADRE, 2002, p. 50).

Esse pensamento contribuiu para que as músicas dos anos 80 dispensassem convictamente os valores estabelecidos pelo *mainstream*. Era o fim das altas produções, de aglomerados de gravadoras e apadrinhamentos. O *punk rock* era, por essência, marginalizado. Formulado esteticamente pela banda inglesa *Sex Pistols*, o termo *punk* passou a ser utilizado não só para designar um estilo musical, mas uma reformulação de valores, sendo o principal: “do it yourself” (faça você mesmo). Dessa forma, os selos independentes começaram a surgir em toda parte, programas de rádio alternativos, as casas de shows se multiplicavam e o movimento ganhava força. “Desta vez, o Brasil, rotineiramente distante da realidade musical do resto do planeta, captou a mensagem rapidamente” (BIVAR, 1982). Afinal, de raiva e de recursos escassos o brasileiro entendia. Mas o movimento punk em São Paulo começou muito antes da década de 1980. Em meados de 1970, quando o mote do movimento pré-punk era baseado em beber, organizar festas e tentar montar uma gangue, os jovens do subúrbio de São Paulo não tinham qualquer perspectiva e estavam totalmente marginalizados pela indústria de entretenimento. O que esses jovens que se interessavam pelas bandas internacionais *Ramones*, *Eddie & The Hotrods*, *The Jam*, *Runaways*, entre outras, tinham em comum eram o discurso e a crença. “Sua geração não significa nada pra mim”, cuspiam Billy Idol²² no refrão, tripudiando sobre “My

²²Billy Idol: Músico britânico, um dos principais ícones do movimento punk na Inglaterra e no mundo.

generation”, do *The Who*²³, e atingindo todos os velhos *hippies* transformados em reacionários (BIVAR, 1982, p. 20).

Em 1978, quando o punk já chegara com toda força e expressão na cidade paulista, as gangues que se formaram fundiram-se em uma só, *Carolina Punk*. “Assim, desde o início, o punk ficou associado ao movimento das gangues de subúrbio – afinal, aquela imagem de violência propagandeada pela mídia pareceu uma evolução lógica” (BIVAR, 1982, p. 23). Com a formação da banda punk *Cólera*, a vertente paulista desenvolveu-se para um som simples, objetivo e com mensagens fortes. A essa altura, um programa de rádio especializado em *punk rock* e *new wave* apresentado por um dos personagens mais folclóricos da cena paulista, Kid Vinil, se tornava um dos principais meios de divulgação das bandas que surgiam na cena. Nessa fase, havia uma aceitação múltipla entre os jovens paulistas de que o *punk rock* era um movimento muito maior do que brigas entre seus adeptos. Logo após, outras bandas foram eclodindo no universo do *punk rock*, como foi o caso da banda *Inocentes*, uma das mais influentes na cena. Com o circuito a todo vapor, os punks tiveram a ideia de montar uma espécie de festival itinerante, levando o movimento para tocar em todos os lugares. O festival, denominado “O Grito”, foi de suma importância para a propagação do movimento pela cidade e seus arredores. Foi o auge do movimento: “em maio de 1982, o jornal *O Estado de S. Paulo* publicou uma série de reportagens sobre a juventude chamada “*Geração Abandonada*” (BRYAN, 2004, p. 77). As matérias tratavam o movimento com um teor pejorativo, no qual o principal foco era a violência e a baderna, excluindo dessas matérias o teor sociocultural do movimento.

Depois que o festival fez sucesso e as polêmicas atravessaram todos os meios midiáticos do circuito *mainstream*, o movimento, que era apenas regionalmente paulista, se alastrou por todo o território brasileiro. Nessa época,

²³ The Who: Banda de rock britânica surgida em 1964. O grupo passou a ser considerada uma das maiores bandas de rock and roll de todos os tempos. No princípio de sua carreira a banda ficou famosa por arrebentar completamente seus instrumentos no final dos shows, cuja destruição de guitarras tornou-se um clichê do rock. Seus primeiros álbuns, repletos de canções pop curtas e agressivas e temas recorrentes de rebelião juvenil e confusão sentimental, foram influências primordiais no surgimento do punk rock .

surgiram bandas na Bahia, Recife, Minas Gerais, Porto Alegre e por toda a região de São Paulo – dentre elas, uma das maiores contribuições para a cena – *Ratos de Porão*, formada em 1981. Com a expansão do movimento, o *punk rock* modificou e se prejudicou. Como consequência, ofuscou o ritmo que serviu para agrupar jovens insatisfeitos de uma classe social marginalizada e esquecida, existente no fim da ditadura militar. Assim, a manifestação *punk rock* se tornou, muito por pressão popular e muito por amadurecimento de seus adeptos, uma manifestação de curta duração, e já em 1983 o ritmo tinha se desdobrado em outras vertentes, deixando suas principais bandas sem direção, forçando a maioria delas a se refugiar em outros gêneros musicais, como o *thrash metal*.²⁴ O fato é que a grande importância do movimento *punk rock* no Brasil, além de representar jovens esquecidos pela indústria fonográfica brasileira – como foi o caso de São Paulo e Brasília –, foi ser a primeira cena da música brasileira que não derivou de uma cena anterior, mas sim a vanguarda de um movimento muito maior.

4.5 Geração 80

Mesmo sendo a casa do *new wave*, a cidade do Rio de Janeiro – em específico, o Circo Voador – deu nascimento a bandas de diversos gêneros e estilos. Uma das muitas bandas de rock que nasceu debaixo das lonas do Circo foi *Barão Vermelho*, formada por um grupo de jovens cariocas, entre eles, o filho do presidente da Som Livre, Cazuzza. Com o sucesso, o Barão entrou para o patamar de grandes bandas brasileiras que gozaram de meios como a televisão para apoiar-se e adquirir sucesso. Não por acaso, essas bandas foram as primeiras a se comunicar de fato através dela, afinal, foram eles a primeira geração brasileira a ter televisão em casa desde a infância. Além disso, foi nessa década que surgiram adventos como o videocassete, que proporcionou que vídeos pudessem ser gravados e distribuídos de forma dinâmica, além, claro, de permitir que programas fossem gravados e

²⁴ Thrash metal: Subdivisão do heavy metal conhecida por uma maior velocidade e maior peso do que seus antecessores. Suas origens remontam ao fim da década de 1970 e começo da década de 1980, quando um grande número de bandas começou a incorporar elementos da nova onda do heavy metal britânico com a nova música hardcore punk que surgiu, criando assim um novo estilo.

reproduzidos depois. “Era quase tudo *playback*, então, sempre inventávamos alguma coisa para fugir da pobreza – roupa, cenário ou coreografia. A TV era o integrador nacional”, lembra o guitarrista Frejat (ALEXANDRE, 2002, p. 132).

Com a dobradinha carioca entre a rádio Fluminense e o Circo Voador – as duas grandes plataformas de lançamento de sua geração –, bandas que surgiram em várias regiões do país, principalmente no Rio de Janeiro, tiveram apoio para shows e distribuição de discos, o que proporcionou a essa década um leque de bandas nacionais de rock como nunca antes visto. Além disso, esses grupos passaram a ter uma identidade circunscrita no imaginário do rock nacional, um estilo eminentemente grupal – para se tocar qualquer vertente de rock, tinha que ser feito em grupo, com raras exceções, como Rita Lee e Lulu Santos. Assim, nasceu um novo patamar na música brasileira, o lendário rock dos anos 80, ou simplesmente *Brock*. Com o nascimento do rock “oitentista”, o gênero foi além de uma parte da música nacional bem organizada, como era, por exemplo, a MPB. O rock nacional se tornou um contexto social e cultural da juventude brasileira e, como consequência, passou a ser uma mistura de características que já não abrangia apenas aquele rock observado da década de 1970.

O rock sempre fez muito menos sentido como um estilo de regrinhas definidas do que quando musicou o discurso da juventude urbana de uma época e de um lugar. O rock brasileiro dos anos 80 era assim. Tanto poderia ser o rock de breque da Blitz ou o pop no capricho do Lulu Santos, quanto o *Rock and Roll* do Barão Vermelho ou o punk lascado dos *Inocentes*. Ou poderia ser um filme, como *Menino do Rio*. Ou um livro, como *Feliz ano Velho*, de Marcelo Rubens Paiva, publicado em 1982 e que, em pouco mais de um ano, esgotou sua tiragem 25 vezes. O importante era que fosse novo, diferente, esteticamente ousado e falasse a linguagem das ruas (JANOTTY JR, 2003, p. 43).

O que antes era um modelo apropriado do rock internacional e um subgênero brasileiro se tornou uma importante parte do contexto cultural da juventude em todas as regiões do país. Shows lotados, vendagem absurda de discos, revistas especializadas, lojas de discos com sessões exclusivas, cinema, arte, teatro – tudo gerava em torno do rock “oitentista” e sua geração de bandas poderosas. Era a juventude no topo da indústria fonográfica e

midiática, era a reviravolta do rock nacional mostrando sua importância social e cultural para uma massa e não mais uma elite privilegiada. Esse panorama se aproximou do que observamos na década de 1960 com o rock iê-iê-iê da Jovem Guarda. Era uma época em que novamente a música jovem brasileira ganhava espaço entre a indústria fonográfica e respaldo popular.

Candidatos ao trono dos novos reis do rock deixaram o limbo da MPB, sacudiram a poeira da sisudez e conquistaram as gravadoras, as paradas de sucesso, as trilhas sonoras de telenovelas, os jingles publicitários e principalmente o coração dos adolescentes (ALEXANDRE, 2002, p. 139).

Apesar da semelhança entre a época da Jovem Guarda e os roqueiros “oitentistas”, mercadologicamente, o *Brock* foi muito mais abrangente que a Jovem Guarda e, esteticamente, muito mais duradouro. Além da questão mercadológica, a cena musical nos anos 80 proporcionou outro fator inédito: o *crossover* entre roqueiros e a MPB. O momento era de síntese entre as culturas do país, e era plenamente aceitável o consumidor jovem da classe média roqueira ouvir MPB e vice-versa. O que já fora considerado uma quebra entre o que é uma música culta ou não perdeu o intento, e o que passou a prevalecer foi o despreconceito, o prazer e a alegria. Além disso, os roqueiros da década de 1980 também trouxeram um diferencial que os separava das correntes roqueiras anteriores. Os músicos dessa década tratavam suas carreiras com muita seriedade e entediam que fazer música era uma fórmula e exigia uma metodologia para tal. Essa nova ordem se tornou regra, e a partir daí, todas as bandas estavam em sintonia com a produção de qualidade e os anseios do público. Era música de qualidade sendo feita, e não era MPB.

4.6 As pontes do rock brasileiro

Em sintonia completa no que diz respeito à estrutura de suas composições, as bandas da década de 1980 eclodiram nacionalmente. Enquanto o panorama no Rio de Janeiro era totalmente dominado pela dupla rádio Fluminense e Circo Voador – e suas trupes que abrasavam a capital carioca através do *new wave* e alguns poucos roqueiros de raiz –, as cidades

de São Paulo e Brasília estavam totalmente imersas no cenário *punk rock*. Mas com o avanço da década, as estruturas fonográficas brasileiras se desenvolveram e proporcionaram que o tráfico de informação entre as cidades fosse maior e mais rápido do que era na década anterior. Entre as duas cidades que permaneciam com a vertente *punk rock*, a ponte foi criada a partir de bandas que saíram de Brasília em busca de um mercado fonográfico abrangente. Nesse momento, os grupos que viviam na capital do país perceberam que havia um movimento muito próximo ao deles na cidade de São Paulo. O movimento *punk* paulista já ultrapassava sua peculiaridade de subúrbio e invadira todos os patamares da cultura jovem da cidade, o que propiciou que São Paulo tivesse uma identidade musical única. Para o componente da banda Ira!, Edgard Scandurra:

Essa mistura de influência política, da ideia de que estávamos na vanguarda de alguma coisa e um preconceito enorme contra o que se pudesse chamar de música comercial acabou moldando um som em São Paulo que era muito diferente do que se fazia até então no Brasil (DAPIEVE, 1995, p. 35).

A formação ranzinza e *underground* em São Paulo gerou um desconforto cultural com a cena que estava acontecendo no Rio de Janeiro. Era como se, no primeiro caso, fosse um movimento que pertencia a um contexto urbano fechado e obscuro, enquanto que, no segundo, fosse uma cena propícia para adolescentes e lugares “cheios de vida e alegria”. Tal separação era mesmo a distinção de duas cidades com características opostas e contextos políticos e sociais diferentes. “Era óbvio que éramos mais carrancudos do que os cariocas. Sem suingue, sem humor, sem aquela leveza”, lembra Edgard (DAPIEVE, 1995, p. 33). A distinção entre elas se dava principalmente por falta de afinidade estética. Enquanto a realidade carioca era de se integrar ao mercado com humor e tática, o movimento paulista pregava apenas a estética, na qual a atitude do mercado era contingencial, secundária. “Éramos inocentes nesse sentido. O importante era manter o controle artístico e cultivar nossa ‘ranzinzice’”, lembra Edgard (DAPIEVE, 1995, p.35).

Em algum ponto da sofisticação que o punk paulista fixou a trama proletária, o movimento se cruzou com a cena de Brasília. Afastados dos grandes centros culturais, as bandas de Brasília começaram a se organizar para deixar a capital e difundirem-se em outros lugares. Em 1983, a primeira banda a se conectar com São Paulo foi os Paralamas do Sucesso, que se mudou para a cidade formando a ponte entre ambas as cenas. Posteriormente, mais bandas de Brasília chegaram a São Paulo com a promessa de que ali o movimento tinha uma dimensão superior a tudo que havia na capital federal, mas o que encontraram foi apenas um movimento mal-humorado e aquém da indústria fonográfica carioca. De fato, o encontro de ambas as culturas – brasiliense e paulista – acabou por promover o movimento *punk* e *pós-punk* para um patamar expressivo nacionalmente muito maior do que as duas tinham anteriormente.

Havia só uma banda de Salvador, o *Camisa de Vênus*; havia algumas bandas do Sul que ninguém sabia o nome; havia as bandas de SP que todo o mundo sabia o nome, mas não sabia onde comprar os discos; e havia o rock de bermudas – Rio de Janeiro. E agora havia as bandas de Brasília (ALEXANDRE, 2002, p. 185).

Contudo, a cena paulista se consumia. Não havia espaço para bandas que almejavam o sucesso, além disso, o trânsito de informação era limitado. “Era uma questão de comodidade. Quem queria ou precisava acontecer, uma hora ou outra acabava se mudando para o Rio”, lembra o músico Miguel Barella (DAPIEVE, 1995, p.39). Produtores e gravadoras se concentravam basicamente no Rio de Janeiro, e a indústria subestimava o potencial da cena que acontecia em São Paulo, mais por desinteresse do que por diferenças culturais, já que ainda prevalecia para o mercado o senso de humor e os sarcasmos encontrados nas bandas do Rio de Janeiro. Mas esse sarcasmo bem humorado ficou pouco tempo por conta dos cariocas. O surgimento do Ultraje a Rigor, a primeira banda de São Paulo que não tinha um perfil cinzento e aborrecido, mas sim uma particularidade mais descontraída, marcou a mudança no movimento que vestia a cidade paulista. No ano do movimento Diretas Já!, a banda paulistana criou a música *Inútil*, que se tornou o hino de maior conhecimento da história do movimento. A canção foi escolhida por

representar a questão social e política da época com maestria – utilizando a ironia e o sarcasmo humorado como principais armas contra os que desaprovavam a democratização. O jornalista André Midani descreveu a força que a música *Inútil* teve na época: “não posso concordar quando dizem que o rock brasileiro não tem características brasileiras, que é pura imitação, quando existe uma música como *Inútil*” (ALEXANDRE, 2002, p. 185). Assim, com características bem humoradas como as bandas cariocas, e com a mordaz e inteligência das bandas paulistas, o Ultraje a Rigor se tornou a ponte entre as cenas de São Paulo e Rio de Janeiro.

Aos poucos, outras bandas paulistas foram trilhando o caminho do Ultraje e se distanciaram da acidez do movimento punk e pós-punk da cidade de São Paulo, como foi o caso da banda Titãs, que se diferenciou principalmente por acreditar que não havia nada de errado em estar imerso na corrente *mainstream*, além de se aproximar da MPB. “Passamos por cima de uma ideologia meio contrária à cultura industrial. Fomos enxergando uma coisa mais colorida. Era legal entrar na indústria”, lembra um dos componentes da banda, Paulo Miklos (ALEXANDRE, 2002, p. 187). Outro fator que afastou os *Titãs* da corrente paulistana incluía o fato de eles não se aterem apenas à formação original de uma banda de rock – com guitarra, baixo e bateria –, eles ousaram e fugiram à regra, incrementando vários outros instrumentos na banda. Outra banda que fugiu ao padrão paulista foi a RPM, que preferiu seguir a corrente originária da Jovem Guarda, com discurso romântico e sentimentalista. O vocalista Paulo Ricardo lembra: “Sempre fui meio romântico e pós-punk era um negócio frio, falar de amor era ofensa naquele circuito” (ALEXANDRE, 2002, p. 200). A *RPM* e seus conterrâneos passaram a mostrar um novo personagem em suas canções; era uma personalidade insegura, existencialista, que buscava felicidade sem saber onde encontrar, que amava e não era correspondido, que gostava de quadrinhos, que tinha dúvidas típicas da idade, que não tinha a liberdade desejada. Assim, os grupos de São Paulo começaram a sair do padrão que era costume na época e se aproximaram cada vez mais dos grupos que se formaram no Rio de Janeiro, iniciando uma ponte entre as duas cidades.

Com a maioria de suas bandas caminhando para o sucesso e lançando discos, a cena paulistana prosseguiu a ritmo acelerado e inclemente da metrópole, mas com um diferencial que mudou totalmente o jogo: a *Folha de S.Paulo* – o principal jornal da cidade – havia se tornado o maior do Brasil, ultrapassando *O Globo*, do Rio de Janeiro.

São Paulo era muito diferente antes da Folha. Não apitávamos nada, só consumíamos. Aqui só existia arte importada, porque era a cidade que mais consumia, mas não produzia nada. Existia a nobreza da cultura, no Rio, os músicos nordestinos, na Bahia, e só, lembra Edgard, do Ira! (ALVES JR, 1997, p. 201).

Essa mudança propiciou um novo recorte na cena musical e cultural do Brasil. Um caderno dentro da *Folha de S.Paulo* – Ilustrada – trazia, pela primeira vez, uma movimentação acerca da cultura pop e musical paulistana. Essa mudança levou para fora da metrópole todo o conhecimento e produção que haviam sido criados e feitos dentro da cidade cinza, e acabou acendendo o interesse de produtores e da indústria fonográfica para dentro da cidade paulista novamente.

4.7 O festival do rock

O Rock in Rio foi o festival que definitivamente mudou o cenário musical brasileiro para um patamar internacional. Foi o festival responsável por colocar bandas tupiniquins lado a lado com bandas mundiais, e fez os olhos do mundo se virarem para o país, além de elevar a música brasileira para outro nível de profissionalismo. “O clima do Brasil era inédito” (DAPIEVE, 1995, p. 38). As datas marcadas para o acontecimento do festival correspondia à data que aconteceria pela primeira vez, desde 1964, a votação para um presidente civil. Era fato que tudo acontecia pela primeira vez e ao mesmo tempo, e apesar de as eleições não terem ocorrido como esperado, o rock nacional saía vitorioso. “Depois de um período de discreto retraimento na maior parte dos anos 70, o

rock reacendeu com força total. Não queiram segurar o *Rock and Roll*, deixem que ele agite o mundo”, conta Nicolau Sevcenko.²⁵

Outro grande mérito do festival ficou a cargo dos patrocinadores que fizeram publicidade e produtos especificamente para aqueles jovens que frequentariam o Rock in Rio. A importância dessa mudança se deu, principalmente, porque o avanço mercadológico que vinha acontecendo deu um salto no que se refere a produtos e propagandas exclusivos para o público jovem. Mas o maior marco que o Rock in Rio trouxe foi, com certeza, a desmistificação do que é ser roqueiro e, conseqüentemente, a popularização do rock. Antes, “rock era coisa de roqueiro, gente de calça vermelha e cabelo desgrenhado. O Rock in Rio foi fundamental para que esse quadro começasse a mudar” (ALEXANDRE, 2002, p. 217). A dimensão mercadológica e popular que a cultura jovem conseguira atingir foi algo que o Rock in Rio teve total envolvimento, afinal, a cultura jovem era uma mina de ouro que até então era pouco explorada pela grande mídia. “Não foi o Rock in Rio que criou a cultura jovem”, lembra o publicitário Washington Olivetto. “Foi a cultura jovem que criou o Rock in Rio. Mas o festival deu tamanho à coisa. Materializou, botou na grande mídia, com grandes patrocinadores. Mostrou que poderia existir um negócio rentável por trás daquilo” (ALEXANDRE, 2002, p. 237). Evidentemente, a partir dessa mudança, era interessante para a TV Globo ter um programa que tratasse da cultura jovem, assim como era importante para as gravadoras terem seus grupos de rock, e era de suma importância para as grandes corporações servirem o jovem.

Foi essa mudança no padrão do que era ser jovem e o descobrimento desse nicho de mercado – que ocupava uma faixa etária muito maior do que era retratado anteriormente –, que mudou drasticamente a noção de consumo. Foi assim que surgiu o tênis, as academias de ginástica e produtos específicos para o público jovem. A verdade é que o Rock in Rio acelerou e redimensionou a capacidade mercadológica do jovem e tudo que estava atrelado a este, como

²⁵ Nicolau Sevcenko: Professor de história da USP (Universidade de São Paulo).

o rock. Esse contexto vitimou a rádio Fluminense, que em 1985 fechou suas portas, sendo engolida pela rádio Transamérica. “No momento em que a geração de 1978 chegava ao *mainstream*, a Fluminense não conseguiu renovar sua programação” (ALEXANDRE, 2002, p. 239). Gravadoras que mantinham a capacidade de geração de novas bandas perderam espaço para conglomerados da mídia; e as pequenas mídias de São Paulo, especializadas em conteúdo jovem, foram esmagadas por revistas como a Bizz²⁶, a *Folha de S. Paulo*, com seu caderno *Ilustrada*, e a Rádio Pirata. Era um momento inédito para o rock brasileiro. O jornalista José Augusto Lemos recorda: “O Rock in Rio abriu o mercado para quem quisesse tratar de rock, até então visto como uma coisa *underground*, marginal” (BIVAR, 1982, p. 13). A solução encontrada para as pequenas rádios e canais de mídia, mais uma vez, foi recorrer ao *underground* e ocupar a missão de descobrir novos nomes e desbravar o que acontecia fora da música do circuito *mainstream*.

4.8 Rock, o produto de uma revolução

Nelson Motta escreveu: “Não adiantava mais. O rock agora era *mainstream* total. Estava na sala de estar, tocando para o vovô e para o netinho”. No segundo momento pós-Rock in Rio, a indústria fonográfica se encontrava a todo vapor, com uma segunda geração de novos roqueiros “oitentistas” e encaminhava o rock nacional para ocupar o patamar que a MPB já ocupara um dia: o produto de ouro brasileiro. Por um lado, graças ao Ultraje a Rigor e à RPM, as bandas de São Paulo já não soavam mais ranzinzas. De outro, as bandas cariocas passaram a dominar os códigos visuais e estéticos tão bem quanto as bandas de São Paulo. “Essa segunda leva do rock brasileiro dos anos 1980 surgiu em um momento em que diversas bandas já entravam na faculdade com um pé no showbiz” (MOTTA, 2001, p. 89). Assim, o rock – que um dia já se encontrou em um universo único e específico daqueles que não faziam parte do circuito popular – se introduzia totalmente no modelo

²⁶ A revista Bizz: Foi uma publicação da Editora Abril, de grande destaque nas décadas de 1980 e 1990. A revista de música e cultura pop foi inspirada em publicações estrangeiras como Rolling Stone, Smash Hits e New Musical Express. Foram editores da revista jornalistas: Alex Antunes, José Augusto Lemos, André Forastieri, Pedro Só, Gasperin e Ricardo Alexandre.

mainstream e perdia a irreverência e o descompromisso durante a transição. “Afinal, o rock dava dinheiro, estava na TV Globo, nada justificaria mais figurinos desleixados e baixos investimentos” (ALEXANDRE, 2002, p. 262). Como marco do que significou de fato o festival Rock in Rio e a ida de bandas como Titãs e RPM para a trilha do *mainstream*, o rock nacional perdeu, para o bem ou para o mal, suas raízes de uma entidade musical com caráter de inquietação musical, social e cultural. A essa altura, Cazuza já não pertencia à banda Barão Vermelho e havia lançado seu primeiro disco solo, *Exagerado* (1985), abandonando o rock nacional para adentrar a música popular brasileira. A banda RPM era o sucesso que todas as bandas de rock da época queriam ter, mas que por se recusarem a vender de forma puramente estética e sem propósito contestador nunca conseguiram. Enquanto a Legião Urbana e seu líder Renato Russo beiravam o perfeccionismo poético e maculavam canções que se tornariam memórias de um Planalto Central; os Titãs pairavam entre sérios envolvimento com drogas e o que viria a ser seu maior sucesso e um dos álbuns mais consagrados do rock nacional, o *Cabeça Dinossauro* (1986).

Com o Plano Cruzado²⁷ em vigor, a inflação foi, num primeiro momento, dominada, trazendo para o mercado uma grande parcela de novos consumidores com poder de compra. O plano foi, entre outras coisas, um propulsor para a indústria brasileira, dando ao rock e seus membros tempos de alta prosperidade.

Tradicionalmente, sempre que as classes mais baixas têm acesso ao consumo, a música brasileira vive um surto de música vinda dos subúrbios, favelas e periferias. Foi o que ocorreu nos anos 1970, durante o “milagre econômico”, que revelou a força mercadológica dos chamados cafonas, como Amado Batista, Milionário & José Rico e Odair José; foi o que aconteceria nos anos 1990, com o *axé music* e o sertanejo. Mas, naquele ano, era a vez do rock nacional (DIAS, 2000, p. 104).

²⁷ Plano Cruzado: Conjunto de medidas econômicas, lançado pelo governo brasileiro em 28 de fevereiro de 1986, com base no decreto-lei nº 2.283, de 27 de fevereiro de 1986, sendo José Sarney o presidente da República e Dilson Funaro o ministro da Fazenda. Foi o primeiro plano econômico nacional em larga escala desde o término da ditadura militar.

Em meados de 1985, o surto musical pertencia ao rock: Plebe Rude, Legião Urbana, Capital Inicial, Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho, Engenheiros do Hawaii, Os Replicantes, RPM, Titãs, Ira!, Nenhum de Nós, Kid Abelha, Biquíni Cavado, Ultraje a Rigor, Blitz, Camisa de Vênus, João Penca e seus Miquinhos Amestrados, Lobão, Léo Jaime e – na cena underground – Baratas Afins. Tudo graças à combinação de investimento profissional nas bandas de rock e aos tempos afortunados do mercado interno.

Nos anos seguintes, o RPM se tornou o maior exemplo de banda roqueira brasileira, regado a muita droga e dinheiro. No extremo oposto, encontravam-se os Paralamas do Sucesso, que mesmo fazendo turnês em várias regiões do país, não se enquadravam no estilo dos seus conterrâneos *pop stars*. Cientes de que o rumo do rock nacional estava indo para patamar que não lhe agradava, os Paralamas, altamente influenciados por correntes regionalistas brasileiras, decidiram que o futuro do rock estava no seu nascimento, ou seja, na cultura negra. Assim, em 1986, os brasilienses lançaram *Selvagem?* – um disco influenciado desde o reggae, passando por elementos da MPB, indo até o maracatu. “Os Paralamas trocam o rock rangente pelo mantra jamaicano e saem por cima”, comentou o *Estadão* (ALEXANDRE, 2002, p. 304). Desta forma, o grupo relançou o fator nacionalista que havia ficado em dormência com o tropicalismo suprimido, no qual, para se tocar rock, era necessário investir em elementos brasileiros na composição.

4.9 Tudo era rock, logo, nada era rock

A nova composição dos Paralamas trouxe à tona um quadro que se tornara evidente: uma crise de criatividade entre a cena roqueira brasileira. O próprio jornal *O Globo*, à época, divulgou: “A produção brasileira de rock esgotou um pouco”. Aos poucos, bandas que se envolviam com o circuito *underground* passaram a seguir o exemplo dos Paralamas do Sucesso, utilizando-se de elementos de percussão caribenhas e africanas em detrimento da guitarra. A banda *Picassos Falsos*, por exemplo, tinha como objetivo

diversificar um cenário monolítico, como o que o rock nacional estava construindo.

Nós fomos em direção contrária ao que estava acontecendo, que era uma busca pela contemporaneidade. Fomos um pouco atrás. Nossas influências brasileiras eram muito mais os discos esquecidos de Jorge Ben, de Luiz Melodia, de Martinho da Vila e Alceu Valença do que propriamente a música que estava acontecendo nos anos 80. Queríamos dar uma releitura a uma coisa que existia na tradição da música brasileira, que é a sua característica cosmopolita. Tratar dos problemas que o brasileiro tem em universalizar seu folclore, o maracatu, o samba, o baião, lembra o vocalista da banda, Humberto Effe (MOTTA, 2001, p. 235).

O caminho que os Paralamas abriram e que fora trilhado pelos *Picassos Falsos* e outros discípulos – como o próprio Cazuzza – serviu de suporte para que bandas do início dos anos 1990, como Skank, O Rappa, Otto, Nação Zumbi e Raimundos, surgissem.

E se as dispersões dessas bandas para movimentos além do rock por si só foi o gatilho para o declínio da era do rock nacional dos anos 1980, o fim do plano cruzado foi o disparo. Em uma época em que estava estabelecido o modelo econômico em vigor, a indústria fonográfica, vivendo seu melhor período em anos, simplesmente não conseguia suprir a demanda. Mas o caos não se restringia apenas à indústria musical no país. Faltavam leite e carne em todas as grandes cidades do Brasil, e a cobrança dos agiotas chegava ao seu limite. Como agravante do caos que se instalará no país inteiro, o até então presidente José Sarney anunciou o descongelamento dos preços, deixando uma nação inteira à beira dos nervos. No fim do ano, um embate entre manifestantes e a polícia na capital federal deixou dezenas de feridos; escândalos de corrupção chegavam todos os dias nas telas da televisão brasileira, e em janeiro do ano seguinte a inflação chegara a 20%, disparando o gatilho salarial. Até o fim de 1987, manifestações no Rio de Janeiro contra o aumento da passagem de ônibus havia deixado lojas saqueadas, mais de 100 ônibus depredados, vários feridos e um montante de presos; e a população ainda iria assistir ao episódio do Carandiru – presídio de São Paulo que, em um motim, deixou 31 mortos. Quando em dezembro a inflação acumulada no ano

chegou a 365,99%, a banda Legião Urbana lançava a canção “Que país é esse?”.

Em meio a esse caos político e social, a RPM e grande parte das bandas de rock se mostrava paralisada pelo sucesso, narcotizadas pelas drogas e pela superexposição, além de estarem muito distantes da matéria-prima de suas canções – que em 1982 distinguira tais grupos da vertente da MPB –, as ruas. “Estávamos todos em crise da meia-idade. Só que ainda estávamos no segundo disco”, lembra Dinho Ouro Preto, vocalista da banda Capital Inicial (ALEXANDRE, 2002, p. 315). Presos a fórmulas e distantes do que haviam proposto como movimento no início dos anos 80 – com algumas poucas exceções, como a Legião Urbana, Ultraje a Rigor, Titãs e Paralamas do Sucesso –, as bandas de rock nacional dos anos 80 se consumiram e sucumbiram. Era dezembro de 1987, e já não se ouvia mais os gritos de uma juventude que renovara a cena musical brasileira. No fim da década, o grupo de rock com maior popularidade no Brasil era Legião Urbana, com o *single* recém-lançado “Faroeste de Caboclo”. As outras bandas tentavam a todo custo se manter sob o *spot* da mídia já saturada de roqueiros nacionais. Obscurecidos pela repressão policial, as bandas de rock se esgoelavam entre o declínio de seu sucesso como roqueiros e as drogas – principalmente a cocaína. Enquanto Cazuza assumia que havia contraído o vírus HIV, a inflação acumulada chegava a 1.764,86%, o rock brasileiro era dominado por um bando de cabeludos drogados e seu maior emblema, o RPM, mal conseguia conduzir a própria carreira. “Uma desesperança. Um lamaçal”, afirmou Nelson Motta. “O rock estava indo para o ralo junto com o governo Sarney. Aquele escracho de *Inútil* não fazia mais sentido” (MOTTA, 2001, p. 55). Se, por um lado, via-se a queda do rock nacional dos anos 1980, por outro, observava-se a ascensão de gêneros como a lambada, antecipando as ondas do sertanejo e de bandas como *É o Tchan*.

Ocupadas com o caminho de superexposição, as bandas “oitentistas” prenderam-se às drogas e esqueceram o importante movimento que ergueram no início da década. Arnaldo Antunes e seus companheiros de Titãs foram

quase todos presos por porte de maconha, heroína e cocaína; Paulo Ricardo e os remanescentes de sua banda RPM se perdiam no pó. Quando, em outubro de 1988, a nova Constituição entrou em vigor, decretando a liberdade de expressão e o fim da censura, o rock em seu pleno estado já havia perdido seu sentido de ser. Para Edgard Scandurra, componente da banda Ira!, “o rock, quando trafega na mão única, com elogios, com todos os faróis verdes, ginásios lotados e dinheiro no bolso, por si acaba se destruindo. A contramão é sua praia verdadeira” (ALEXANDRE, 2002, p. 378). Isso porque o rock se alimenta de descobertas, provocações e confronto. É um ritmo que deve estar constantemente em movimento, sem se prender a fórmulas, a estigmas. O rock, para se manter “vivo”, deve estar sempre dentro do marco da história, da construção de identidade da população, do jovem; deve ser sempre inovador. Fato é que o purismo envelhece o rock, e, de fato, no fim da década, o rock envelheceu. E se para o público faminto por novidade o rock já não fazia mais sentido, no final da década, os jovens informados e antenados descobriram o *rap*, o samba e o circuito *underground*. O advento da internet possibilitou, aos poucos, um trânsito maior de informação, algo que culminaria posteriormente em uma juventude de com muita informação e profundidade mínima, “criando uma nova geração que sabe de tudo, mas não conhece nada”, disse Marcelo Nova (ALEXANDRE, 2002, p. 380). Na virada da década, o rock estava estagnado, e apenas três grupos dos roqueiros “oitentistas” conseguiram cruzar a linha tênue entre as bandas aspirantes e as que se consagraram dentro da grande mídia – Paralamas do Sucesso, Titãs e Legião Urbana. “Os nomes do rock passaram a aparecer nas grandes rádios e TVs, estavam totalmente assimilados pela mídia e pelo sistema”, disse Maurício Valladares e, portanto, muito distante do que iniciaram no começo da década.

Em contrapartida, a MPB assimilava cada vez mais componentes roqueiros para sua vertente.

Àquela altura dos acontecimentos, o rock brasileiro parecia uma criatura destrambelhada, mal articulada, um monstro cujos órgãos se rejeitavam mutuamente. O que nunca fora um movimento coeso, em seu apagar das luzes, estava ainda mais disperso, indo de extremo a outro (ALEXANDRE, 2002, p. 380).

À medida que mais compositores e cantores aderiam ao movimento MPB, mais rala e “abandonada” ficava a vertente do rock nacional. As rádios já não buscavam novidades; passando a tocar sempre as mesmas músicas das mesmas bandas. “Estávamos entregando o ouro de volta para os bandidos”, dizia Roger, do Ultraje (MOTTA, 2001, p. 58), definindo a aproximação de sua geração dos grandes ícones da MPB. O rock sempre foi a controvérsia, a contramão do *mainstream*, a oposição e a resistência dos movimentos MPB e, de repente, passaram a ser a situação. Já não havia mais interesse da parte da mídia em investir e procurar novos nomes que pudessem suprir essa estagnação do movimento, ou noção do que era dar sequência ao processo.

Assim, o rock deixou de ser um movimento articulado, com característica de grupos de jovens que queriam questionar e passar informação estética e verbal. A superexposição devido ao volume de trabalho nos últimos anos proporcionou o isolamento dos componentes do movimento e prejudicou o cenário como um todo. Não havia mais o contato entre esses e a juventude, e o contexto de suas letras não espelhavam mais o país. “Entramos em viagens pessoais, de fazer um som mais sofisticado ou algo mais inglês para agradar a crítica, sem questionar se isso fazia alguma diferença na vida das pessoas” (DAPIEVE, 1995, p. 208). Sem suprir o déficit que deixara na demanda de música pop brasileira e sem apelo popular, ou uma revolução eminente, o rock voltou a ser coisa de roqueiro, como era no final da década de 1970. “Os elos da corrente que suportavam o rock nacional no início dos anos 1980, antes totalmente encaixados, começaram a se abrir”, concordou Maurício Valladares (VALLADARES, 2006, p. 110).

A partir daí, a indústria fonográfica articulou suas entranhas para que todo mundo comprasse o mesmo estilo, o mesmo disco, o mesmo compositor, ao mesmo tempo. O mercado passou a se interessar e investir em artistas que tivessem um potencial de sucesso comercial, e não mais um talento musical. Assim, todos os setores da indústria *mainstream*, desde artistas até as mídias, passaram a crer que o ideal era ser comercial, não importando o meio ou o

processo criativo em si. Tal estrutura formalizou uma política de monocultura, que cobraria seu preço ao longo dos anos 1990, quando a pirataria e a disseminação da internet seriam os principais cobradores. A monocultura trouxe ao país uma descontinuidade musical que vinha crescendo desde os primórdios dos anos 1960, quando a única potencialmente inabalada era a MPB. A decadência do rock no mercado levou à ascensão da lambada e, mais tarde, das duplas sertanejas, depois, do *axé music*, *funk*, sertanejo universitário e *eletrofunk* – no início da segunda década do século XXI. “A impressão que eu tenho é que, durante os anos 80, as companhias gostavam mais de artistas; depois, passaram a gostar mais de produtos”, diz o cantor Leoni (DAPIEVE, 1995, p. 210). No fim, o erro era generalizado. Os roqueiros pela superexposição perderam a essência do que era o rock; a indústria fonográfica preferia artistas comerciais em detrimento de talentos nacionais e o público aderiu à noção da monocultura como exata. Já a música, sendo muito mais um reflexo do que acontece à sua volta do que um agente influenciador, permaneceu inocente.

4.10 A última década e a MTV

Na virada da década de 1990 não havia mais “rock nacional”. Havia bandas disseminadas pela cultura da música brasileira. Os três grupos que conseguiram ultrapassar a turbulência do fim da década de 1980 – Titãs, Legião Urbana e Paralamas do Sucesso – seguiam agora caminhos diferentes e logo seriam relegados – com discos recebidos com estranhamento pelo público e pela crítica – ao restante de sua geração. Para o diretor da revista Bizz, André Forastieri: “O rock brasileiro dos anos 1980 rendeu bastante coisa boa, teve seus últimos espasmos criativos em 1989 e se configurou como vítima de uma espécie de Alzheimer cultural” (ALEXANDRE, 2012, p.135). Quando a MTV Brasil entrou no ar, em 1990, o meio musical aplaudiu esperançoso. Era o nascimento de um canal exclusivamente dedicado à música, o que seria perfeitamente acertado para uma geração que não teria

mais o *Chacrinha*²⁸ como apoio de suas carreiras. O canal seria também vital para que o limiar conceitual e a unidade artística fossem respeitados em sua transposição dos discos para a tela. Com o alcance extremamente limitado – tendo em vista que poucos afortunados podiam bancar televisão a cabo –, a MTV consolidou a indústria de videoclipes e de mídia televisiva segmentada no país. O profissionalismo que a música nacional herdou das gerações anteriores foi levado ao extremo quando somado à emissora MTV Brasil, na qual os remanescentes do rock nacional disputavam o pequeno público sofisticado e segmentado do canal musical. O público pertencia agora a programas da emissora Globo, comandados por sertanejo, pagode e *axé music* – abrindo cada vez mais o fosso cultural entre o rock nacional e a juventude. “De repente, os adolescentes olharam à sua volta e não ouviram ninguém de sua idade cantando sobre sua vida, sobre as coisas que lhe fizessem companhia”, diz Leoni. “Eu queria crer que novas bandas assim ainda existam aos montes, mas não sei, porque não as ouço mais nas rádios, não as vejo mais na TV” (GOES, 2014, p. 10).

De fato, no início da última década do século XX, a grande maioria das músicas nacionais mais tocadas nas rádios FM's era de artistas surgidos nos anos 1980. Além disso, com a falta de nomes novos, e com a nostalgia criada em torno da geração 80, a mídia na década de 1990 provocou uma antecipada reintrodução dos “oitentistas” no mercado, executada pelo modelo acústico da MTV. O cenário só se amenizou com a vinda de bandas como Skank, O Rappa, Jota Quest e Raimundos, e com a disputa comercial criada a partir dos anos 2000, com a vinda da pirataria física e digital modificando o cenário da música profissional para sempre.

²⁸ Chacrinha: Apresentador de programas de auditório de enorme sucesso nos anos 1950 aos 1980. Foi o autor da célebre frase: “Na televisão, nada se cria, tudo se copia”. Em seus programas de televisão, foram revelados para o país inteiro nomes como Roberto Carlos, Paulo Sérgio e Raul Seixas, entre muitos outros. Desde a década de 1970 era chamado de Velho Guerreiro, conforme homenagem feita a ele por Gilberto Gil que assim se referiu a Chacrinha numa conhecida letra de canção que compôs chamada “Aquele Abraço”.

5 CENÁRIO DO ROCK NO BRASIL: 1990- ATUALMENTE

Desde seu surgimento no país, o rock sempre circulou pelo *mainstream* fonográfico. Até os anos 1990, o rock havia passado por grandes gravadoras, esteve em trilhas sonoras de filmes e novelas, entre outros elementos característicos desse mercado, o que ocasionou reflexos, nem sempre positivos, na própria performance da música e do movimento em questão. Todavia, mesmo estando presente no circuito principal da indústria, o rock, invariavelmente, participou da corrente alternativa – principalmente quando o interesse da indústria castrava os subgrupos do movimento em prol de um conceito único. Porém, foi apenas na década de 1990 que essa cena se mostrou robusta o suficiente para substituir a grande indústria nos serviços de investimento, formação e produção de novos artistas. Advindo da ressaca causada pelo rock nacional no final da década anterior, a cena alternativa ganhou força pelo surgimento de novas tecnologias – como a internet – que propiciaram a descriminalização da produção e distribuição de música, pela estratégia de segmentação de estilos, gêneros e selos, além do nascimento da emissora MTV no Brasil. Mas o começo dos anos 90 não foi um dos melhores momentos da história do rock brasileiro. Bandas que surgiram ainda no final da década de 1980 não pareciam propor nenhuma novidade ou saída para o movimento que se exauriu com o passar dos anos 1980. O problema era que esses grupos preservavam os mesmos modelos e estratégias do começo da década de 1980 sem compreender que o panorama musical e o contexto cultural haviam mudado completamente, o que levou a relação entre o rock nacional e a indústria fonográfica ficar ainda mais desgastada. “Estávamos fartos de *Rock and Roll*”, dizia Nasi, o vocalista do Ira! (DAPIEVE, 1995, p. 187).

Na contramão dessa tendência, grupos que agiam no circuito alternativo não poderiam estar mais distantes do recesso que o rock nacional sofria na virada da década. Aos poucos, grupos passaram a utilizar estratégias características de circuitos alternativos como opção para a recessão e a falta de interesse da indústria para com o rock nacional. As estratégias consistiam

em utilizar a língua inglesa como principal locução para a construção das letras, a adoção de temas internacionais e, portanto, distantes da música popular brasileira, o desinteresse por qualquer tentativa de diálogo com o circuito fonográfico principal e a opção por circulação e distribuição em locais e meios segmentados.

O Brasil jamais vai entender que excetuando a valsa e a bossa nova – que caem bem em qualquer língua –, o rock é pra ser cantado em inglês – que é sua língua mãe –, assim como o samba tem de ser cantado em português. A mídia brasileira é nacionalista e as universidades que, via de regra, exercem influência na formação das pessoas, ao invés de darem ao aluno a poesia de Pasolini, oferecem Caetano (ALVES JUNIOR, 1997, p. 157).

O circuito independente esboçado por esses grupos foi de suma importância para o desenvolvimento de uma primeira década criada a partir de um circuito *underground*, formando uma rede independente do rock no Brasil com um discurso ativo de preservação da livre expressão de grupos marginais à cultura de massa (SÁ, 2006, p. 78). O afastamento progressivo do rock brasileiro do mainstream proporcionou o fortalecimento do circuito alternativo.

Os *undergrounds* que fizeram rock em inglês podem não ter contribuído esteticamente para o futuro do rock brasileiro, mas o ideal que criaram, para a formação de um mercado independente, talvez seja um dos recados mais importantes já dados em toda a década de 80 (SÁ, 2006, p. 77).

O começo das transmissões da MTV Brasil também foi importante para a consolidação do circuito do rock brasileiro como um meio de comunicação segmentado que tem como objetivo atingir o público jovem. “Além do papel que desempenhou para o fortalecimento da indústria fonográfica, ao amplificar o consumo musical, a MTV também consolidou o formato televisivo direcionado para um público específico: a juventude” (GUTMANN, 2005, p. 71). A alternativa segmentada da emissora aparece justamente quando o circuito *mainstream* já não tem mais interesse para o rock nacional, o que proporcionou que a MTV, e selos independentes, consolidassem uma cadeia midiática específica para o rock brasileiro, sem qualquer tipo de apoio da indústria *mainstream*. Assim, “a MTV permitia ao rock brasileiro uma existência

independente do grande mercado fonográfico e possibilitou que as gravadoras começassem a apostar em lançamentos segmentados” (JANOTTI JR., 2003, p. 100). Esses fatores foram de extrema importância para o fortalecimento do circuito do rock brasileiro, que começou a se formar nos anos 1990, antes mesmo da popularização da internet. Neste, o circuito era a única alternativa viável para os grupos que apareciam.

Ao mesmo tempo, a cena do rock nacional, nos anos 1990, alterou a concentração de seus polos artísticos, que se restringiam basicamente às cidades do Rio de Janeiro, São Paulo e Brasília, espalhando-os para outros estados, como Minas Gerais, Pernambuco e Rio Grande do Sul. Com o fortalecimento da cena independente, primeiramente feita por bandas que cantavam em inglês e que sempre ficaram à margem do sistema, foi possível que outras bandas ingressassem no mercado segmentado e alternativo que se fortalecera no início da década. Posteriormente, a cena independente adotou o movimento iniciado pelos Paralamas do Sucesso, abraçando as raízes brasileiras vindas principalmente de culturas nordestinas e negras. Assim, surgiu um movimento de rock nacional alternativo, que, portanto, não dependia inteiramente do mercado fonográfico *mainstream*.

Quando revisitam aquele repertório “brega”, ou quando conjugam saberes culturais diversos (locais e mundiais), esses músicos não apenas tornam explícitas as fontes que, ao lado de referências jazzísticas, clássicas, folclóricas ou roqueiras, os alimentaram, mas evidenciam, sobretudo, como funciona a complexa trama da cultura. Evidenciam ainda, para nós, ouvintes, a complexidade do material de que está composta nossa história e nossa memória individual e coletiva (JONOTTY JR, 2004, p. 15).

Em Minas Gerais, bandas como Skank e Pato Fu abriram a cena do rock nacional dos anos 1990. Em 1994, surgiu em Recife o movimento *mangue beat*, liderado por Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A, enquanto bandas como Raimundos e Planet Hemp traziam para a cena paulista, carioca e brasiliense a mistura do rock nacional com outros ritmos brasileiros, como o *rap* e o forró. Paralelamente, quando os últimos pilares do rock nacional se romperam e a indústria fonográfica virou seu interesse para o movimento sertanejo, o *axé music*, o pagode e a lambada, ficou claro que o Brasil

pertencia mesmo a Zezé Di Camargo, Banda Eva e Só Pra Contrariar, restando aos remanescentes do rock “oitentistas” e à próxima geração recorrerem ao movimento alternativo e seus pilares sólidos formados pelas *demo-tapes*, as revistas de fãs, a emissora MTV Brasil, os festivais regionais e os selos alternativos.

5.1 Os novos pilares

Entre o período de 1990 até 1994, quando o CD-rom ainda era pouco utilizado no país, foram as *demos-tapes* – fitas cassetes – que ficaram responsáveis pelo trânsito de *singles* e músicas do movimento rock alternativo. Esse período ficou conhecido como a “era das *demo-tapes*”, quando essa tecnologia e seus artistas criaram um movimento altamente coordenado, fruto de algumas circunstâncias muito específicas, como o fim do mercado de *singles* e a queda da indústria de vinis. Dessa forma, “as vendas de fitas demos, em shows e lojas alternativas, acabava sendo um bom termômetro para selos independentes interessados em apostar no incerto” (ALEXANDRE, 2013, p. 33). Além disso, com a crise na indústria fonográfica, originada pelos caóticos anos do governo Collor, as portas para o rock se fecharam completamente, transformando as *demos* em veículo oficial para a nova música feita às margens da indústria.

O uso dessas fitas se deu principalmente na cena paulista pós-punk que surgiu em meados dos anos 1990, quando eram consideradas moedas de trocas, entre bandas que caminhavam nos mesmos espaços e ansiavam pelas mesmas ideologias. A cena paulista *hardcore* foi extremamente importante para o movimento que viria a surgir na virada do século, o *emocore* – ou o grande responsável por esgotar o elo entre o rock nacional e o circuito popular, seja ele *mainstream* ou não.

Se no submundo do rock, criado no início dos anos 1990, as *demos-tapes* eram os veículos por onde as músicas e *singles* circulavam por entre o público, as revistas de fãs ou as *fan magazine*, foram um dos canais para sua

divulgação. Isso porque, com o fechar das portas da grande indústria para a cena do rock, a grande imprensa não era mais responsável por fazer esse trâmite, deixando o papel para microcenas – cada cidade, cada turma tinha seu veículo para tal. As *fan magazines* se tornaram um caminho para que o público pudesse conhecer as bandas que se formavam no submundo, e eram alimentadas por jornalistas, roteiristas e críticos de música formados na década anterior que, interessados em manter a cena *glamour* roqueira de sua época ainda viva, investiam na divulgação dessa nova geração. E se para a geração “oitentista” o Rock in Rio havia transformado a cena roqueira brasileira em *glamour*, para a turma dos anos 1990 o festival *mainstream* tinha perdido completo sentido.

O Brasil dos anos 1990 não era o Brasil de 1985. Não sonhávamos mais com o Woodstock, já havíamos assistido Paul McCartney e Bob Dylan em carne e osso, e a frase “finalmente o Brasil entrou na rota dos grandes shows” já se tornara caduca (ALEXANDRE, 2013, p. 38).

A crença dos anos 1990 era totalmente movimentada pelo circuito alternativo. Os jovens dessa época acreditavam que havia uma nação alternativa comandada pelo festival americano Lollapalooza – um festival criado com o intuito de introduzir bandas desconhecidas e de caminhar pela estrada oposta ao circuito *mainstream*. Mas, como o festival só desembarcaria no país vinte anos depois, essa geração investiu em festivais similares a este, mas em menor peso e proporção. Eram os festivais regionais. Tais eventos se espalharam pelo Brasil de forma a promover bandas que surgiam dentro de cada estado. O Abril Pro Rock, em Recife, lançou o *mangue beat*, o Juntatribu, em Campinas, mostrou o Raimundos; o Superdemos levou o Planet Hemp para o Brasil, o BHRIF e o Rock Independent Fest, em Belo Horizonte, apresentaram o Skank e o Pato Fu, e ainda teve o Goiânia Noise, em Goiás, MADA, no Rio Grande do Norte, Calango, em Cuiabá, Demo Sul, no Paraná, e Varadouro, na Paraíba. Todos esses festivais foram responsáveis pela consolidação de uma nova linguagem, de uma nova geração, com um novo comportamento e novas regras.

Se os festivais regionais consolidavam a geração amparada pelas fanzines, programas de rádios alternativos e *demo-tapes*, o papel da MTV foi o

de fazer a circulação de novas bandas e novas tendências. A cena alternativa que pairava sobre a nova geração teve sua marca imortalizada pelas transcrições feitas das *demo-tapes* independentes para os audiovisuais da emissora – os clipes. O videoclipe proporcionou, entre outras coisas, a possibilidade de bandas que não poderiam cruzar a barreira *mainstream* ingressarem no circuito popular. Mas, à medida que essas bandas foram introduzidas no modelo audiovisual da emissora, o que antes era propriedade apenas dos discos e shows ao vivo, como a ideologia de vida e a *atitude*, se viu necessário mostrar em clipes, subvertendo completamente o que fora modelo a ser seguido no rock nacional. “Até então, entendíamos atitude como certa postura e inconformismo. A partir da explosão da música audiovisual, atitude passou a ser um penduricalho ligado a vestuário, ao cabelo e tatuagens” (ALEXANDRE, 2013, p. 40).

Esse modelo iniciado pela banda RPM nos anos 80, e mais tarde assimilado pela emissora e por rádios roqueiras, trouxe gerações futuras de roqueiros com muita estética e sem potência sonora ou linguística. Além disso, a MTV também foi responsável pelo trâmite entre as bandas que se formavam no meio *underground* para o circuito *mainstream*, o que transformou a emissora em uma espécie de peneira do rock nacional, onde muitos daqueles que não se encaixavam esteticamente não conseguiam ultrapassar.

Outro pilar importante para a gestão dessa cena alternativa foram os selos independentes. Tais armações foram muito eficazes para a criação e divulgação dos grandes nomes do rock nacional nos anos 1990.

(...) os grandes selos estavam começando a restringir tudo que não pudesse garantir rendimentos futuros – uma consequência da visão mercantilista voltada para os resultados financeiros. A estratégia das grandes gravadoras consistia, então, na assinatura de longos contratos com os dinossauros já famosos, na expectativa de que estes artistas teriam vendas garantidas de cada lançamento. Se novos artistas ou estilos musicais surgissem, eles poderiam procurar o sistema paralelo, os selos independentes. Estas gravadoras independentes forneciam um espaço para que novos talentos pudessem ser descobertos ou criados. Isto significou uma mudança para as grandes gravadoras, que antigamente assinavam e gravavam com dez artistas conhecidos ou desconhecidos, torcendo para que um deles fosse bem-sucedido, prejuízo dos outros. Agora elas só se

comprometiam com o que julgavam ser um negócio seguro. As consequências desta filosofia foram consideráveis (ALVES JUNIOR, 1997, p. 346).

Essa foi a opção encontrada para trabalhar com públicos específicos com menor custo e marketing dirigido, de forma mais ágil e mais certa, possibilitando levar o novo rock às rádios brasileiras, e em boa parte dos casos, com boa aceitação de público. A construção desses selos independentes em diferentes pontos do país proporcionou o surgimento de novos nomes no cenário do rock nacional – como Raimundos, Planet Hemp, Skank, entre outros.

Apesar do investimento feito pelas grandes produtoras em selos alternativos segmentados para o público jovem roqueiro, a qualidade que essas bandas e seus materiais conseguiam atingir com tal investimento era muito inferior às produções de outras correntes que estavam em voga no país, como o sertanejo e o *axé music*. Impossibilitada pela escassez de materiais de rock nacionais, a emissora MTV se viu, inicialmente, sem saída senão aceitar clipes de bandas com pouca expressão comercial. Essas bandas aproveitaram da oportunidade e rapidamente lançaram clipes de baixo orçamento para tentar sair do anonimato.

A programação era neste momento um veículo ambicioso e eclético, os vídeos de orçamentos baixos feitos por artistas menos populares tinham agora uma competição árdua. Que videoclipe os anunciantes iriam preferir pagar – o novo da Madonna, Michael Jackson ou Prince, ou de uma desconhecida banda de rock sem execução nas rádios? Qual iria ter maior audiência? Os negócios no *mainstream* triunfaram e a música não comercial estava mais uma vez relegada ao segundo plano (FRIEDLANDER, 2006. p. 372).

A primeira banda independente a consagrar um clipe de baixo orçamento e sair do anonimato do submundo do rock fora a banda vinda de Brasília, Raimundos. A banda, que inaugurou a máxima de experiências artísticas de cunho desleixado e despreocupado, foi também o grupo que propiciou que o rock nacional aderisse a vertentes nacionais – no caso dos

Raimundos, o forró – e transformar aquela primeira geração de bandas dos anos 1990 em modelos ultrapassados.

De repente, o interesse legítimo por tudo que fosse brasileiro, tropicalizado, misturado, reprocessado pelas ferramentas mais globais, modernas e antenadas possíveis, modificou o que diferenciava uma banda do circuito rock alternativo do início dos anos 1990 e o rock alternativo popular da segunda metade da década. Assim, o rock produzido no Brasil passou a ser um rock que não parecia mais com nenhum outro feito em qualquer lugar do mundo. “O mais interessante disso tudo, e o que invertia a lógica anterior, é que quanto mais brasileiros os brasileiros soavam, mais parecia que eles interessavam ao ouvidos estrangeiros” (ALEXANDRE, 2013, p. 48). Outro fator modificador influenciou não somente no rock nacional, mas em toda a música que viria a ser produzida posteriormente. A banda americana *Nirvana* quebrou o ciclo de superprodução crescente e tecnologias cada vez mais estéreis, obtendo uma influência gigantesca na maneira como era produzido rock no mundo.

A crise na esfera da indústria fonográfica brasileira, especialmente na vertente do rock nacional, fez com que, mais uma vez, as bandas que aderiram a esse movimento optassem pela máxima do punk rock dos anos 1980: “faça você mesmo”. Embora a geração dos anos 1990 fosse munida por ferramentas que propiciaram a construção de maneira mais exata e significativa de tal lema, o “faça você mesmo” havia se transformado em liberdade, em urgência, o que munuiu a criatividade dessa geração acima das capacidades técnicas. A solução para essa incapacidade foi microgerenciar as cenas que surgiam por todo o país, o que acabou por revelar movimentos como o *mangue beat* e o *forró-core*, além do rock humorístico dos Mamonas Assassinas.

Graças a esses fatores, a chamada “geração 90” foi surgindo. Assim como a geração Brock conseguiu consolidar o rock nacional como uma vertente viável e interessante para o mercado nacional, a geração que surgiu nos anos 1990 resgatou o diálogo – principiado com a Tropicália no final dos

anos 1960 – entre a música estrangeira (rock, funk, música eletrônica, jazz, psicodelia etc.) e a música nacional tradicional (samba, maracatu, frevo e outros).

5.2 Todas as cores do Brasil

Dentre as cenas regionais que aconteciam por todo o país, Recife havia se organizado o bastante para gerar um movimento com bandas, festivais, comunicadores, empresários e veículos – tudo com alta qualidade –, e com identidade local forte e ostensiva. O movimento musical iniciado na cidade de Recife, o *mangue beat*, teve como princípio ativo a mistura do rock com ritmos folclóricos de Pernambuco – maracatu, coco, embolada –, além do funk e da música eletrônica. O gênero principiado por *Chico Science & Nação Zumbi e Mundo Livre S/A*, em 1991, tomou dimensão após um show feito pelos dois grupos, no mesmo ano, quando o rótulo *mangue beat* apareceu na imprensa pela primeira vez. O movimento pretendia analisar a música de forma a pensar o presente, o ser humano e sua sociabilidade, além de levar as manifestações culturais que aconteciam no Nordeste para todo o Brasil. Quando ainda vivo, Chico Science fez um pronunciamento: “O último elo para a montagem do conceito chegou. Queremos construir uma cena tão rica e diversificada como os manguezais! Algo capaz de tirar o Recife do coma e conectar sua criatividade com os circuitos mundiais” (TELES, 2000, p. 34).

O contexto em que o *mangue beat* nasceu foi perfeitamente propiciado pela revolução que estava acontecendo na época dentro do rock nacional, “Modernizar o passado é uma evolução musical”, lembrava Chico Science. O grande mérito do movimento foi acordar a indústria para os movimentos que iam além do circuito de sempre, incorporando com maestria a estética do mangue e do maracatu em elementos urbanos e modernos.

A aproximação feita por Chico Science e Raimundos com a música brasileira mais tradicional deu margem para que uma série de artistas na fronteira entre o *pop-rock* (a novidade sonora) e a MPB (a tradição, a qualidade das letras) chegasse à mídia: vieram os

cariocas Paulinho Moska (ex-Inimigos do Rei, banda de *rock* que apareceu em 1989 e teve apenas dois sucessos: Uma Barata Chamada Kafka e Adelaide) e Pedro Luís (com sua banda de percussões, A Parede), o pernambucano Lenine, o paraibano Chico César e o maranhense Zeca Baleiro (do disco *Vô Imbolá*, de 1999) (ESSINGER, 2005, p. 201).

A partir de então, o mercado fonográfico abriu os olhos para outros nomes de várias vertentes da música local, como Mestre Ambrósio, Cordel do Fogo Encantado, Sheik Tosado etc. E, mesmo após a morte de Chico Science, em fevereiro de 1997, o movimento seguiu em frente com nomes como Eddie, DJ Dolores, Otto, Devotos do Ódio e Jorge Cabeleira; perdendo sua expressividade na virada do século, quando o movimento do rock nacional volta a centralizar no trecho Rio-São Paulo.

Paralelamente, em Minas Gerais, surgia o Skank com uma mistura de rock, reggae e outros ritmos brasileiros, e a banda Pato Fu, que trazia elementos do rock, pop e música eletrônica. No Rio de Janeiro, nascia uma corrente de roqueiros que misturavam influências do reggae, funk, rap, música eletrônica e ritmos folclóricos brasileiros com o rock nacional. Essas bandas, denominadas Família Hemp – pelo seu teor de engajamento e apologia às drogas –, trouxeram de volta à cidade carioca uma cena que fora deixada no esquecimento durante o início da efervescência do rock brasileiro da década de 1990. Já em Brasília, nascia o movimento “forró core”, promovido por seu único expoente, a banda Raimundos – que misturava baiões com ritmos como o *hardcore*. A corrente da “mistureba” que havia se tornado o rock nacional no início dos anos 1990 assustava aqueles que viveram a década de 1980. Arnaldo Baptista dizia: “Onde é que estava meu Rock and Roll” (ALEXANDRE, 2013, p. 76). Para muitos, a resposta era simples: morto e enterrado.

5.3 O rock 90

Já em 1994, Raimundos já tinham disco, clipe na emissora da MTV e ocupava as melhores posições nas rádios jovens do país. O *mangue beat* já era assunto na Rede Globo e “Da Lama ao Caos” (1994), progressivamente,

tomou espaço no cenário musical brasileiro, consolidando-se como um dos álbuns mais importantes do país. De fato, o rock alternativo do início da década havia se elevado para um patamar nacional, e não mais regional. Embora algumas bandas conseguissem disseminar suas músicas pelas rádios, ainda era evidente que o período de pouca fortuna para a indústria fonográfica, e para o rock em particular, deixava de fora a grande maioria dos integrantes da cena alternativa, o que possibilitou que esta cena crescesse em paralelo e à margem do *mainstream*, e se tornasse um dos maiores movimentos na virada do século, graças à internet.

Outra banda que alcançou rapidamente o sucesso, foi o grupo Mamonas Assassinas, que utilizava da “mistureba” do rock nacional dos anos 1990 para casar o estilo com ritmos diversos – pagode, samba, brega etc. A banda, que teve suas raízes na crítica social através do escracho – modelo iniciado pela banda Ultraje a Rigor na década de 1980, e utilizado por seus contemporâneos *Raimundos* –, atingiu o sucesso, sobretudo com o público infantil, e conseguiu vender mais de 2,5 milhões de discos. Até que em 1996, um acidente aéreo veio matar todos os integrantes da banda, enterrando um dos maiores potenciais do rock nacional. A banda Mamonas Assassinas, como outras de sua geração, conseguiram se promover, principalmente, através de videocliques na MTV, músicas nas rádios jovens da época e o *boom* da indústria de CD-rom no país.

Diziam que a febre do disco tinha origem no sucesso do Plano Real, de 1994, quando a hiperinflação foi extinta e cerca de 30 milhões de novos consumidores tiveram acesso ao mercado de consumo (ALEXANDRE, 2013, p. 71).

Porém, a chamada “ascensão da classe C” não fez com que a cena do rock nacional se dissipasse como ocorreu na década anterior. Ao contrário, a explosão da indústria de CD e a imersão de mais pessoas na classe média promoveram a modernização e a profissionalização dos gêneros mais populares ouvidos no Brasil. De repente, a música que era marginalizada e exclusivamente regionalista havia se espalhado por todas as rádios e

programas do país. As casas noturnas de elite foram invadidas por ritmos como pagode, axé e sertanejo, os programas, como *Fantástico* e *Domingão do Faustão*, acolheram a onda de Art Popular, Tiririca, Asa de Águia e É o Tchan. Foi a época em que as programações das rádios passaram a ser meras vitrines das gravadoras, que negociavam sua execução com base em promoções, brindes, shows de aniversário ou simplesmente na corrupção – era o popular “jabá”.²⁹ E foi nessa mesma época que cargos-chaves nas gravadoras passaram a ser ocupados por pessoas vindas dos departamentos de marketing e empresas de pneus e sabonetes, e que agora decidiam seus lançamentos musicais com a mesma lógica fria com que aprovam uma embalagem de cereais matinais (ALEXANDRE, 2013, p. 73).

Isso fez com que, de uma hora para outra, as rádios que eram construídas e mantidas por pessoas que tinham interesse e entendimento profissional da área de música e indicavam bandas pelo mérito fossem substituídas por grandes rádios de público jovem, que tinham total despreendimento do comprometimento com a qualidade musical. Isso abriu um buraco aparentemente intransponível entre as bandas de rock e os projetos que “davam certo” no Brasil.

Quando o “jabá” se apropriou das rádios nacionais, e quando o mercado fonográfico brasileiro passou a girar sob a lógica do mesmo marketing feito em produtos nacionais, a música brasileira assistiu ao nascimento do que provavelmente iria consumir sua geração. Isso porque o “jabá” impossibilitou, na verdade, que bandas independentes e produzidas por selos menores ficassem fora do ar. As programações foram se tornando cada vez mais parecidas, baseadas em bandas da década de ouro do rock (1980 – 1989) e em músicas que tinham produtores e “marketeiros” dispostos a pagar para que seu produto entrasse e permanecesse no ar.

²⁹ Jabaculê: Também conhecido como jabá, termo utilizado na indústria da música brasileira para denominar uma espécie de suborno em que gravadoras pagam a emissoras de rádio ou TV pela execução de determinada música de um artista.

Algumas bandas que fizeram sucesso na década anterior mantiveram o esforço de continuar presentes e ativas. Na nova década, essa geração foi amparada por um esquema feito entre a emissora MTV e a recém-lançada *Abril Music* – ambas representadas pela Editora Abril –, o que possibilitou que esses grupos voltassem a ter visibilidade com o circuito de shows *Acústico MTV*³⁰. Esses registros permitiram que por um período pós-morte dos *Mamonas Assassinas* e de Chico Science, e posteriormente, a saída do vocalista dos Raimundos, Rodolfo, o rock conseguisse se manter de forma amena na mídia popular. Durante esse período, discos da década de 1980 foram relançados no formato de CD, bandas de rock “oitentistas” fizeram versões de suas músicas e coletâneas dos melhores *singles* da época lotavam os departamentos de CDs das lojas nacionais.

Contudo, a partir do final da década de 1990, o rock nacional passou a viver uma crise por falta de representantes. No submundo, o movimento paulista estava crescendo, o rock-MPB e a cena começava a despontar, mas, no circuito *mainstream*, poucos restavam como símbolos do rock no Brasil.

Paradigmas que não faziam mais sentido numa cena em que as grandes ideias surgiam na mesa do diretor da gravadora ganhavam atitude numa loja de *streetwear* e na mesa do tatuador, ocupavam espaço graças a “jabás” das rádios e eram massificadas em cliques com a linguagem publicitária e modelos seminuas na MTV (ALEXANDRE, 2013, p. 78).

O único destaque do período ficou a cargo de dois *hits*: “Mulher de Fases”, da banda Raimundos, e “Anna Júlia”, do grupo carioca *Los Hermanos* – produzida pela Abril Music –, ambas lançadas no último ano da virada do século. As duas bandas, somadas ao grupo santista recém-lançado, *Charlie Brown Jr.*, representaram os maiores e possivelmente o último suspiro da cena nos anos 1990. A banda Charlie Brown Jr. obteve destaque mais por sua popularidade do que por valor artístico, tendo em vista que esta foi responsável

³⁰ Acústico MTV: É uma série elaborada pela MTV, onde bandas e artistas tocam suas músicas em versão acústica, ou seja, com instrumentos acústicos e não elétricos. O primeiro registro em vídeo em um acústico foi registrado em 1968 em um especial de televisão na NBC em que Elvis Presley voltava a se apresentar na TV depois de oito anos.

por inaugurar o conceito *skate-punk* na cena brasileira, utilizando de gírias típicas das tribos jovens “skatistas” de São Paulo para se comunicar com o público. No entanto, o grupo carioca *Los Hermanos* representou a maior novidade do rock brasileiro desde meados dos anos 1990, porque superava a corrente da “mistureba” e sua ideologia. “Pode-se dizer que começava ali uma “Geração 2000”” (GOES, 2014, p. 113). O aparecimento da banda acabou por colocar em pauta uma nova vertente do rock alternativo, conhecida como *indie rock*, mas que só foi canalizada anos mais tarde, após um período de silêncio na produção de rocks nacionais.

5.4 O silêncio milenar

Na virada do século, o rock brasileiro sofrera danos irreparáveis para seu organismo. Somente em 2001, quatro acontecimentos graves ocorreram com representantes da cena: Herbert Vianna, dos Paralamas do Sucesso, sofreu um acidente com um ultraleve e ficou paraplégico. Marcelo Yuka, baterista da banda *O Rappa*, foi baleado e também ficou paraplégico. Marcelo Frommer, guitarrista dos Titãs, morreu atropelado por um motoqueiro, e anos mais tarde, os componentes do Charlie Brown Jr. iriam deixar a banda. E, mesmo com o surgimento da cantora baiana Pitty, em 2003, o rock não pareceu conseguir recuperar-se. Aliás, as perdas iniciais no começo do século foram agravadas pela disseminação da internet, que propiciou que a corrente do rock alternativo pudesse seguir perfeitamente sem se encontrar com a corrente do *mainstream*. E, se por um lado, havia poucos representantes da geração iniciada nos anos 1990, por outro, nascia na internet várias bandas que transitavam pelo submundo, onde criaram novas regras e novas formas de divulgação – todas à parte do que se mantinha na cultura popular. Dessa forma, a internet criou uma separação entre as bandas que atravessavam para o plano musical *mainstream* e as bandas que se mantiveram dentro do submundo. Além disso, os avanços tecnológicos, as facilidades na veiculação, na distribuição de música e o fácil acesso à informação, a instrumentos e

sistemas de gravação deram a essa geração a capacidade de se satisfazer à parte do que era possível até os anos 1980.

Nos anos 80 e 90, qualquer banda tinha que passar pelo caminho de fazer shows, tocar na rádio e ir a programas de televisão aberta para tentar sucesso. Com o surgimento das redes sociais e sites especializados em música – blogs, portais etc. –, qualquer banda, de qualquer qualidade consegue arrematar fãs e seguidores. E a sensação de serem microcelebridades anula qualquer necessidade de comunicar-se com o público maior (ALEXANDRE, 2013, p. 83).

Somado a esse fator, a crise que semeou os principais veículos midiáticos do rock, como o fechamento das duas revistas especializadas em música – Zap! e Bizz –, além do abandono das rádios segmentadas de rock – que passaram a transmitir outros estilos de música –, deixou as rádios jovens a mercê do “jabás”, e a abertura da programação da MTV para outros gêneros que não só o rock. Restou como opção para artistas da cena nacional recorrer para o *underground* e movimentos regionais. Outro fator importante foram as facilidades tecnológicas disponibilizadas no começo dos anos 2000, quando não era mais necessário que bandas se submetessem a grandes gravadoras para ter seu trabalho realizado. O avanço dessas ferramentas fez com que qualquer banda conseguisse gravar suas próprias músicas em casa, e as disponibilizasse na internet.

A crescente demanda por novas tecnologias digitais teve como consequência uma rápida popularização dos recursos tecnológicos de produção musical. O que antes era exclusivo aos grandes estúdios ou aos principais centros acadêmicos mundiais devido aos altos custos e à enorme complexidade de operação dos equipamentos, agora vem se tornando acessível a uma quantidade maior de usuários (GOES, 2014, p. 73).

Contudo, os fatores citados não foram exclusivos para o “fim” da vertente do rock nacional *mainstream*. A mudança na visão cultural, aliada às características geracionais que veio com a geração Y e confirmada pela geração Z – imediatismo, antropocentrismo, internéticos etc. –, além do advento da web 2.0, trouxe ao mundo do rock consequências que admitiram ao rock o sentimento de deslocamento.

O advento da web 2.0 modificou completamente a maneira como eram produzidas, distribuídas e consumidas as músicas. A revolução da web 2.0 trouxe a possibilidade de qualquer internauta interferir no conteúdo criado, fazer e compartilhar suas músicas e dar suas opiniões. A web 2.0 mudaria não apenas o jeito com que nos relacionamos com a informação, como entendemos a música, mas mexeria também com a cultura jovem para sempre.

5.5 Rock 2.0

Na virada do século, o rock havia se tornado algo puramente estético, padronizado e uniforme, modelo semelhante ao que acontecia com outros ritmos da música nacional. As poucas bandas que sobraram no *mainstream* nacional, como Skank e O Rappa, estavam exauridas e assemelhavam-se, cada vez mais, à corrente pop. O rock era, naquele momento, um produto de consumo rápido e não havia sinal de uma renovação que pudesse salvar a vertente. “O rock brasileiro não foi beber na fonte do passado, como a “gringa” fez – existe tanta coisa importante na nossa música: teve Mutantes, Jovem Guarda, Tropicália e o rock progressivo nos anos 70”, lembra o produtor musical Miranda³¹. Vivíamos em uma era que o tempo que tinha importância era o tempo real, o “agora”. Era preciso viver o presente, consumir no momento, compartilhar neste minuto. E o rock, como reflexo desse comportamento, passou a ser imediatista, puramente para entretenimento. Era um rock comercial, cínico, desimportante e desiludido. Não havia mais espaço para questionamento, idealismo, inconformismo no rock nacional, como houve em outras épocas. “Por que perguntar “que país é este” se todos sabemos que este é o país da impunidade, do cada um por si e que, afinal, todos agiríamos do mesmo jeito se tivéssemos a oportunidade?” (ALEXANDRE, 2013, p. 203). Em verdade, o rock nacional do meio *mainstream* perdera seus principais expoentes, e os jovens do novo século não se viam assistidos ou sequer se espelhavam no discurso e no propósito que o rock proporcionará a outras gerações. Mesmo aqueles que permaneceram dentro do circuito, moviam-se

³¹ Miranda: Produtor musical responsável pela produção das maiores bandas dos anos 1980.

cada vez mais rumo a outras vertentes, quando não a outros propósitos meramente estéticos do rock nacional.

O único foco de construção de uma cena nos moldes antigos ocorreu em torno de um local de shows localizado em São Paulo, o Hangar 110. O local foi responsável por disseminar o *hardcore* do submundo para a indústria fonográfica do novo século. A casa representou um movimento que chegou discretamente invertendo a ordem do que até então era feito na indústria fonográfica. Assim como foi feito na cidade no início dos anos 1980 com o movimento punk, o *hardcore* subverteu a ordem, e o público foi o responsável por direcionar a atenção e o interesse da mídia, e não o contrário. O movimento, que enxergava o rock como uma corrente puramente internacional, *a priori* cantava em inglês e renegava todas as vertentes do rock criadas no país até então. Em um documentário feito sobre a cena, o vocalista do CPM 22, Badauí, analisa: “O Brasil é um país careta, ele não é o país do rock”. Iniciado pela banda *Garage Fuzz* e *Dance of Days*, os adeptos do movimento acreditavam que o problema do rock estava no fato de que ninguém produzia mais música pensando no potencial transformador que tinha, no poder de unir pessoas, de modificar. Para esses grupos, “fazer rock” não era ligado a fazer sucesso, tratava-se apenas de diversão. Logo após o florescimento do movimento, bandas como *Dead Fish*, *CPM 22*, *Tihuanna*, entre outras, foram responsáveis pelo crescimento da cena, que repercutiu tanto que acabou saindo da capital paulista para alcançar Curitiba, Vitória e Bahia – com bandas como *Autoramas* e *Detonautas Rock Club*. Eram “uma rede que conseguia divulgar sua mensagem musical independente dos esquemas das grandes gravadoras e sem gastar fortunas nessa tarefa”³².

Animados pela cena que se formara no submundo da capital paulista, cada vez mais jovens se manifestaram a favor do movimento, chamando atenção da mídia para o que estava acontecendo dentro da casa de shows Hangar 110. A primeira banda a assimilar o interesse da mídia pelo movimento

³² Trecho retirado do documentário “Do underground ao emo” transmitido pelo canal Bis em 2013.

foi o grupo CPM 22, que passou a compor suas músicas na língua nativa, a fim de ter maior acessibilidade com o público nacional. Altamente influenciados por uma vertente que surgira nos Estados Unidos – uma aba do *hardcore* que cantava letras românticas –, o *emocore*, o grupo lançou-se nas rádios jovens, formando uma nova geração de bandas alternativas que almejavam o sucesso. A transformação do estilo *hardcore* para o *emocore* se deu, principalmente, com a massificação da internet. Isso porque, com a web, as bandas não precisavam mais aparecer na televisão, com as redes sociais e sites de compartilhamento os discos físicos não eram mais necessários, e os sites de fotos se tornaram a vitrine de um rock puramente estético e sem a menor atitude. “O *fotolog* tinha o lance de mostrar fotos, estar em evidência, coisa de adolescente fazendo música”, lembra Lucas, integrante da banda Fresno³³. E como qualquer adolescente da época, o interesse passou a ser: constituir uma banda para estar em evidência e atrair o público feminino. Dessa forma, nasceram as versões acústicas do movimento, que tratavam de assuntos românticos e de emoções.

Eram bandas que anteriormente frequentavam o Hangar com o intuito de fazer algo novo, algo próprio. Depois, virou um bando de moleque querendo pegar mulher e ficar famoso, e isso desvirtuou completamente a corrente *hardcore*. O público, que antes vinha assistir às bandas, querendo um som tosco e propriamente roqueiro, passou a se pentear e usar maquiagens bizarras, e o pior, chamar isso de rock³⁴.

Com a explosão do movimento *emo* na mídia, ocorreu um evento inédito na história do rock nacional. A padronização imagética gerada pelas grandes produtoras e imprensa midiática na década anterior resultou em um dos maiores equívocos na cena. Aconteceu que o movimento que havia se dividido em dois – os *hardcores* e os *emocores* – acabou na mesma nomenclatura, tudo era um grande grupo: *emo*. Bandas que tinham a raiz e a atitude feita dentro do movimento punk perderam suas características, sendo todos transformados em roqueiros sem menor profundidade, com seguidores que incomodavam a mídia e, conseqüentemente, incomodavam a população. Para o vocalista de uma das

³³ Idem.

³⁴ Idem.

bandas que formaram o movimento *hardcore* no Brasil, Rodrigo Lima: “O problema é que tudo que as pessoas têm como parâmetro é a grande mídia. Ninguém estudou nesse país, todo mundo leva a sério a televisão ou a mídia de massa”³⁵. Assim, em meados dos anos 2000, o rock se viu como um movimento sem essência política, meramente estético e completamente vazio. Um reflexo dos jovens da época, pouco atentados com conteúdo e muito preocupados com o visual.

Quando o movimento *emocore* se tornou popular no país inteiro, duas bandas tomaram a posição de representantes da cena: *Fresno* e *NX Zero*. O movimento, que surgiu no submundo de São Paulo, estava espalhado por várias regiões do país, e ambas as bandas – produzidas por Rick Bonadio –, passaram a tocar nas rádios, lotaram shows e apareceram em diversos programas na televisão, isso graças ao “jabá” e à movimentação da indústria interessada em manter essa corrente em evidência. Em resumo, a cena virou um movimento de bandas ruins. Até meados de 2008, o *emocore* ficou em vigor, tendo muitos de seus representantes ativos até hoje. Mas, assim que o movimento esfriou, o até então maior defensor da causa, Rick Bonadio, anunciou: “Estamos precisando de um novo rumo para o rock nacional, que está um pouco sem referência”³⁶.

Em suma, a fonte de inspiração para o movimento *mainstream* – o *underground* – não se renovou. Tolhidos pela pirataria, que derrubava o mercado de discos, grande parte das bandas que produziam rock no país preferiu investir em turnês e shows, em detrimento de materiais inéditos. Isso diminuiu a renovação de músicas e de bandas surgindo no país. “O ponto é que se tornou muito mais comum artistas que agora espacem anos entre álbuns de inéditas e outro. O mercado de relançamento deixou de ser um bom filão para se tornar prioridade das companhias” (ALEXANDRE, 2013, p. 205).

Quando, o rock maquiado e cheio de emoções virou passado, a vertente alternativa havia se unido totalmente à tecnologia e ao movimento

³⁵ Idem.

³⁶ Idem.

underground, dessa vez, feito por “nerds” e grupos de “esquisitinhos”. Então, a cena *indie* estava em vigor.

5.6 A cena *indie* brasileira

Quando, nos Estados Unidos, a banda composta de garotos esquisitos e “nerds”, Radiohead, criou o primeiro acorde de um rock *underground* totalmente ligado à tecnologia e à cultura, uma vertente do rock alternativo denominada *indie rock* estava se formando. Inspirados no manifesto da “contracultura”, os adeptos desse movimento são genuinamente contra qualquer estrutura formada pelo *mainstream*. Os *hipster* – termo utilizado para o público que consome essa vertente do rock alternativo – foram responsáveis por suceder a corrente *emocore*, e aderiram desse último a preferência por manifestar-se através do estilo de vida e privilégio da aparência e forma. Mas, diferente de seu antecedente, o rock *indie* se dividiu em outros subgêneros, mostrando uma gama maior de diferenciais e potenciais.

A matriz da qual o *hipster* surgiu inclui uma dimensão da cultura jovem dos anos noventa chamada de alternativa ou *indie* [de independente ou livre da dependência do mercado] e se definiu pela rejeição do consumismo. Subversão que faz vezes à configuração consumista da sociedade contemporânea e que se manifesta, de preferência, através dos estilos de vida que vão privilegiar a aparência e a forma (BARREIROS, 2014, p. 13).

Com a chegada dessa corrente no Brasil, iniciada pela banda Los Hermanos, o *indie rock* se manifestou rapidamente pela juventude que estava órfã de um movimento “legítimo” desde os anos 1990. Contudo, a corrente não teve uma formação tão sólida como as que vieram ao longo dos anos desde que o rock chegara ao país. Distante das outras, o *indie rock* se manifesta em várias expressões culturais, de distintas formas e em diferentes áreas – não se restringindo apenas ao rock em si. Ainda, essa manifestação cultural tem como principal característica o despojamento e a insegurança de jovens que vivem no contexto do século XXI. Momentaneamente, é necessário notar que, mesmo estando em vigor, o *indie rock* se mantém afastado dos principais meios de

comunicação e mídia, povoando apenas locais específicos quando não estão dentro da internet – meio de maior disseminação da vertente, de onde, poucas vezes, os grupos aderentes necessitam sair. Assim, os círculos midiáticos *mainstream* continuam articulados com a presença de poucas bandas remanescentes de outros movimentos, incluindo os “dinossauros” da década de ouro do rock nacional, mantendo tais grupos disputando constantemente espaço com artistas internacionais. Outro ponto a se observar é o festival Lollapalooza, que desembarcou na cidade de São Paulo em 2012, efetivando o crescimento dessa vertente alternativa, e o evidente potencial de modificação que ela possa vir a ter.

Em 2012, aconteceu no Jockey Clube de São Paulo, em dois dias e contou com a presença de 135 mil pessoas. Em 2013, também no Jockey Clube de São Paulo, o festival reuniu 167 mil pessoas. "Nossa viagem pela América do Sul tornou-se um dos momentos mais aguardados do ano para a minha família e também para minha família de músicos", afirma Perry Farrell, fundador do Lollapalooza. "Também fui convidando cada novo conhecido. Todos vamos nos encontrar para uma jornada épica".

No entanto, o possível potencial ainda em crescimento não modifica o fato de que o rock ficou acuado e absorvido com o entrar do novo século. Seja sua face rígida e caricata – *emocores*, *hardcores*, *skate-punks* –, seja em sua face *indie* com seus representantes hipsters. Enquanto os primeiros reduzem toda a construção história do rock a acessórios, os últimos provam que seu despojamento, inteligência cibernética e sensibilidade não são suficientes para manter uma comunicação com o público massivo ou, então, mostram sua falta de convicção sobre o que comunicar. E, talvez, a falta de contexto ou temas para se comunicar seja, de fato, o dilema da pós-modernidade. “Se as instituições estão em xeque, se os absolutos estão questionados, se as verdades são pessoais e intransferíveis, vou cantar sobre o quê?” (ALEXANDRE, 2013, p. 243). Eis aí o grande impasse do rock, que vive de discordar o senso comum.

6 O VIDEOCLÍPE COMO EXTENSÃO DO ROCK

A partir de década de 1950, o rock esteve ligado não só a indústria fonográfica como também à televisão e ao cinema. A dimensão sonora e musical do gênero esteve desde o início intimamente unido a sincronia da música – letra, composição e ritmo –, com o audiovisual – a performance e a estética. Por se tratar de um ritmo ligado a juventude, o papel fundamental dos videoclipes de rock se deu na decupagem e na identificação de elementos imagéticos e comportamentais resultantes do encontro musical e cultural do público adepto. John Mundy já havia pensando essa relação, uma vez que o videoclipe “vende” a canção. E ele é, também, responsável por a canção estar “nos olhos” dos artistas, da gravadora e do público (MUNDY, 1999, p.21). Além disso, o videoclipe permite a visualização de um cenário em que a linguagem da música se amplia, dando apelo a certas leituras e a projeção de uma imagética específica, estabelecendo uma associação estética que, na maioria das vezes, vai “residir” em todo o antro de divulgação do artista, incluindo o videoclipe.

Essa visualização dá sinais na construção dos cenários por onde esse público permeia, de modo que é possível assinalar ligações entre ambientes undergrounds, bares, baladas, praias, espaços culturais, *fastfoods* e outras atmosferas ligadas à juventude com aspectos da cultura do rock. Essas imagens agregadas vão “permitindo um direcionamento e condicionando determinadas leituras que reconheçam os gêneros musicais associados a um artista” (TATIT, 2000, p.13). Desta forma, os gêneros musicais abrangem regras semióticas visualizadas nos videoclipes através de estratégias de produção de sentido e expressões comunicacionais do texto musical.

Um dos campos privilegiados para se abordar a materialidade do sentido na música é a observação das performances que envolvem a configuração dos gêneros musicais e as características individuais dos diversos intérpretes. Isso porque, o público não consome somente as sonoridades ou a performance inscrita nos gêneros. A relação entre ouvir música e responder

comportamentalmente a determinada sonoridade é uma questão de convenções que, muitas vezes, parecem “naturalizadas” pelos consumidores de um gênero. Por tanto,

Traçar a ascendência de um videoclipe a partir das configurações da canção envolve localizar estratégias de convenções sonoras (o que se ouve), convenções de *performance* (regras formais e ritualizações partilhadas por músicos e audiência), convenções de mercado (como a música popular massiva é embalada) e convenções de sociabilidade (quais valores e gostos são “incorporados” e “excorporados” em determinadas expressões musicais) (LUIZ TATIT, 2011, p.28).

Assim, aliar os elementos da música aos elementos imagéticos do videoclipe permite a compreensão de como esse meio midiático possui papel importante na disseminação de configurações imagéticas como expressão da juventude ao longo dos tempos. Por isso, traçar uma análise comportamental e imagética dentro de videoclipes ao longo da história do rock, pode permitir um entendimento maior acerca da relação entre a construção histórica do ritmo e a constituição da juventude no país.

6.1 Vídeo: Blitz – Você não soube me amar

Álbum: As aventuras de Blitz

Ano: 1982

Compositores: Evandro Mesquita, Ricardo Barreto, Guto e Zeca Mendigo

Uma das maiores bandas dos anos 1980 fora a banda Blitz, que inaugurou não só o ritmo *new wave* no Rio de Janeiro, mas proporcionou o surgimento do Circo Voador, trilhando um caminho para que mais bandas que compuseram a cena desta década se difundissem também. Derivado da vertente *punk rock*, o ritmo *new wave* tem como principais características o “bom humor” e a reunião de elementos da música eletrônica, música experimental, disco, assim como o pop dos anos 60. Além disso, os adeptos desse movimento – bandas, cantores e fãs – também representaram em suas

estruturas comportamentais e estéticas posturas que ajudaram a compor a vertente *new wave* na época.

O vídeo em análise foi o primeiro *single* da banda “você não soube me amar” – música responsável por disseminar o estilo *new wave* na juventude carioca e, posteriormente, do país inteiro. Caracterizado por um tom criativo mais alegre, divertido e colorido, o ritmo engloba manifestações comportamentais da “malandragem” carioca, da leveza da juventude na eminência do fim da ditadura e na redemocratização. Nesse cenário, a alegria e o “ser jovem” – caracterizadas pelas cores vibrantes e pelas gírias típicas da época – estavam em constante evidência. Além disso, o vídeo retrata de maneira icônica, o universo juvenil invadido pelo movimento da contracultura pela busca constante de uma identidade cultural cotidiana essencialmente jovem.

É possível observar ainda a estrutura corpórea dos artistas altamente despojados, utilizando temas do imaginário jovem como – bares, amizades, amores, sexo, motos e “fastfood”. Observa-se também a estrutura estética dos componentes do vídeo que, na maioria das vezes, usam vestimentas como o tênis “allstar” (símbolo da juventude), óculos escuros, jaquetas coloridas, calça jeans, óculos escuros e os cortes de cabelos aderidos na época (lisos e repletos de gel ou *Black Power*). O estilo representou durante toda a década de 1980 a conduta simbólica do que era ser jovem. Agrupando todas as estruturas comportamentais – linguagem e imagem – que contemplava essa juventude.

O vídeo começa com a fala do narrador “o sucesso da semana, um conflito jovem com muito ritmo e bom humor”, o que caracteriza inicialmente uma identificação pré-estabelecida da banda com os jovens da época. O cantor Evandro Mesquita aparece em seguida, iniciando seus versos de forma narrativa, como se estivesse conversando com o telespectador “sabe essas noites que você fica caminhando sozinho, de madrugada, com a mão no bolso?”, e dessa forma, esperando uma confirmação do telespectador. Essa proposta trouxe a blitz uma verossimilhança entre seus temas das canções e o

que o público jovem vivia na época. De certo modo, a narrativa do clipe, vai de encontro com o que Paulo Chacon definia como de suma importância para a cena, “o rock pressupões troca, ou melhor, a integração do conjunto ou do vocalista com o público, procurando estimulá-lo a sair de sua convencional passividade” (CHACON, 1982, p.5). Por isso, a banda e suas narrativas, como a apresentada no clipe, apresentou tamanho sucesso na época.

Em seguida, o personagem segue para o bar – um dos ambientes mais icônicos da juventude carioca. Dentro do recinto, elementos como o dardo e a mesa de sinuca trazem ao cenário uma confirmação identitária do ambiente costumeiro vivido por jovens na década de 1980. Além disso, o bar trás referências semióticas, à medida que, este símbolo permite um direcionamento e condicionamento do telespectador para o universo do rock. Com a introdução das duas meninas é possível fazer uma análise imagética de suas vestimentas, que trouxeram a calça legging e o vestido colorido como associação de garotas descoladas e independentes. Além disso, o diálogo iniciado entre elas e o personagem principal – o cantor – projeta uma conversa que poderia ser feita por qualquer jovem imposto aquela situação. Ao mesmo tempo, os elementos chope e batata frita simulam o costume da juventude em ambientes que frequentam, e expressões como “broto” e “na sua” contemplam o vocabulário usado pela juventude na década de 1980.

O diálogo caminha por entre a canção com expressões como “blá-blá-blá” e “ti-ti-ti”, simulando a passagem do tempo na narrativa até atingir o clímax, onde o personagem principal releva seus interesses reais na personagem. Com a entrada do refrão ou o gancho narrativo, “parte do videoclipe, que tem como propriedade marcar o momento em que a canção convoca o ouvinte a “cantar junto” de maneira mais evidente” (JANOTTY JR, 2003, p. 94), é possível identificar a banda, onde o comportamento de grupo e as funções de cada personagem do clipe se dão de maneira dinâmica. Há também as expressões corpóreas dos componentes, como por exemplo, as vocalistas dançando e o cantor interagindo com um violão acústico – instrumento utilizado para eventos da juventude na época como as tradicionais festas na praia.

O aparecimento da banda tocando no bar mostra a preocupação com a performance corpórea e a atitude de roqueiro determinada na época, o que foi se reconfigurando, chegando ao século XXI com a preocupação da estética em detrimento a canção performática. O clipe proporcionou ainda, a visualização estética e comportamental da juventude que estava dominando a cidade do Rio de Janeiro, grupo oposto ao movimento *punk rock* – obscuro e denso – que acontecia em São Paulo. Com a inauguração do *new wave* dada pela banda, a persona carioca passou a ser menos caricata – postura dada aos adeptos do movimento MPB – e mais heterogênea, onde o jovem carioca podia ouvir ambos o som e ter uma estética diferente de seus pais, que também ouviam MPB. Essa separação originou a priori, uma juventude carioca descontraída e aproximou símbolos como a praia, o chopp e a batata-frita, da identidade do que era viver no Rio de Janeiro.

6.2 Vídeo: Charlie Brown Jr. – Proibida pra mim

Álbum: Transpiração Contínua Prolongada

Ano: 1997

Compositores: Chorão

Uma das bandas mais irreverentes do rock nacional no início dos anos 1990, o Charlie Brown Jr., misturou vários ritmos como o rock, *hardcore*, o reggae e o rap criando um estilo próprio, o skate punk. Suas letras fizeram críticas à sociedade da perspectiva do universo jovem contemporâneo, utilizando linguagens das ruas e tipicamente jovial para dar voz à geração que surgia na época. Em 1999, a canção "Te Levar" foi tema do seriado Malhação, da Rede Globo, fazendo com que a banda expusesse seu trabalho às mais diferentes classes sociais. Com sua propagação na mídia, o grupo ganhou vários prêmios e chegou, por várias vezes, ao topo de grandes rádios espalhadas pelo país. No clipe em análise "Proibida para mim" é possível observar elementos imagéticos e comportamentais do estilo "skate punk" criado pela banda que perpetuou pela geração 1990 como um dos mais consagrados

estilos da época. O visual skatista – desleixado, despojado –, junto com o acessório esportivo – o skate –, trás elementos referenciais estéticos para uma juventude que passou a utilizar o esporte radical como um dos principais meios de comunicação e criação de identidade. Os gestos do vocalista trouxe leveza para essa geração, à medida que, o cantor não se mostrando intimidado pela padronização estética da época, utilizou de artifícios como gírias e palavrões para demonstrar um estilo de vida simples e divertido. A construção imagética se deu basicamente pelas tatuagens, bonés, roupas largas, correntes e os tênis de skate. Todos esses elementos fundiram-se com as letras sobre paqueras, drogas, angústias, dúvidas, bebida e diversão, conseguindo adentrar no modelo comportamental da época, espelhando na banda um movimento extremamente novo e estritamente jovem.

Ainda na introdução do vídeo é possível notar a interferência criada nos primeiros minutos do vídeo, onde garotos andando de skate e praticando manobras em pistas pichadas demonstram o estilo de vida da banda que será apresentada. Durante essa época, o movimento skatista e grafiteiro começaram a desenvolver principalmente pela vertente pós-punk do rock e por outros estilos como o hip-hop na cidade de São Paulo, o que verificou-se mais tarde, que este novo movimento – juntamente com o rap – ocupará a representação da juventude marginalizada no lugar do *punk*.

Com a introdução do clipe, é possível notar a perspectiva adotada para dar movimento aos personagens – fazendo uma alusão ao andamento do skate e dos patins. Tal habilidade proporciona ao telespectador uma simulação do comportamento radical vivido pelo artista. Ainda, o clipe retrata dois personagens principais – um homem e uma mulher – que trocam olhares de forma a induzir uma possível “paquera”. Essa atitude remete imediatamente o contexto cultural da juventude, impondo formatos de “sucesso” para obter a conquista: se vestir de forma despojada, andar de skate, falar palavrões, fazer gestos que implicam tempo vivido no gueto. Além disso, o quarto no apartamento do personagem principal mostra um desleixo e uma bagunça típica de homens solteiros que passam a morar sozinhos. Do mesmo modo, o

ambiente arrumado, a cor rosa e as roupas expostas no quarto remetem a um apartamento de uma jovem vaidosa e de classe média.

Os closes da câmera em tatuagens, colares, roupas, tênis e pranchas de surfe, evidência a importância visual e estética em detrimento da apresentação musical em si. A banda é colocada em segundo plano, onde o vocalista mantém o papel principal durante todo o clipe – fórmula criada a partir do início da década de 1990 – para aproximar o público a imagem de “ídolo” de apenas um personagem. Observa-se também uma apresentação distinta dos integrantes da banda (e não em conjunto como ocorreu no clipe da blitz), o que mostra a separação das personas do grupo. Dessa maneira, cada instrumento representa uma atitude específica, onde cada um dos integrantes tem estilo e personalidade própria – performance semelhante ao que acontece nos grupos denominados “boy bands”.

A personagem feminina passa a ser símbolo de desejo e não mais participante da narrativa (como era possível notar no clipe da banda blitz), closes nos seios constantemente demonstram um corpo idealizado. Os bichos de pelúcia reconhecidos no apartamento da personagem projetam uma personalidade dócil e frágil da menina, em oposição ao jeito grosseiro e “tosco” do personagem principal. Por fim, a troca de roupa dos personagens – reflexo da utilização do veículo para não só representar a música, mas o estilo de vida e os produtos que vêm associados a ele –, padronizou uma fórmula extremamente utilizada para grupos de rock, a partir dos anos 1990.

6.3 Vídeo: Fresno – Quebre As Correntes

Álbum: Transpiração Contínua Prolongada

Ano: 2006

Compositores: Lucas Silveira

Na virada do século, o rock não parecia se sustentar mais com o vício da “mistureba” criado na década anterior. Com a perda de vários representantes,

seja para outras vertentes ou com o desligamento das bandas, o rock chegou ao final da década com pouca popularidade e pouco investimento midiático. Mesmo com o nascimento da MTV Brasil, o ritmo não pareceu sustentar-se na corrente *mainstream*, perdendo características intrínsecas a sua construção (atitude) em detrimento a estética e imagem. A cena puramente imagética se tornou ainda mais evidente com o surgimento da corrente “emocore”, vinda do movimento pós-punk *hardcore* em 2005, ritmo que se manifestou invariavelmente de forma introspectiva e melancólica.

O vídeo em análise “quebre as correntes” faz parte do repertório da banda Fresno – uma das maiores representantes do movimento “emocore” – e trás a imagética aderida pelos participantes desse cenário, onde a estética – tatuagens, cabelos repicados, franjas no rosto, roupas descoladas e acessórios – se tornam mais importantes do que a música em si. Abordando o sentimento como temática central do movimento, a banda espelha claramente uma geração que fora criada com valores individualistas e estéticos, formulados no fim da década anterior por uma mídia que ministrava o rock como fórmula para vender produtos para jovens. Além disso, a corrente mantinha a temática cotidiana do universo juvenil, conseguindo envolver o público de forma associativa e arrastando jovens do país inteiro. Com o apoio da mídia, o movimento foi diluído ao mesmo tempo em que fora ridicularizado pela população. Dessa forma, o rock nos primeiros anos do século XXI perdia sua credibilidade quanto a movimento musical, se tornando incompreendido pela grande parte da população, voltando a ser “moda” da juventude inconsequente e vazia.

A temática do clipe gira em torno das angústias de uma persona adolescente, enredo típico do movimento “emocore”. A luta visualizada no clipe simboliza a força e a fraqueza, a dúvida e a certeza vividas durante a adolescência do ser humano. Obscura e sem cor, essa vertente trouxe de forma explícita uma configuração do que é ser jovem na virada do século. A diferença discrepante entre essa, e a visualizada no clipe da banda Charlie Brown Jr., mostra como o rock variou em pouco tempo. A configuração

esportiva cedeu espaço para um visual agressivo e, a temática das drogas, paqueras e diversão foi oprimida pelos sentimentos angustiados e tristes.

A possibilidade de acesso à internet possibilitou ainda que a banda, composta por garotos muito jovens, pudessem seguir a estética criada por bandas americanas – maquiagens, alisamento da franja, corpos andrógenos –, e reproduzisse no país uma vertente programada apenas para adolescentes. As bandas que seguiram o mesmo rumo do grupo Fresno, compartilharam da estética, do comportamento, da reprodução temática e de todos os outros fatores que traduziram o movimento “emocore” como dominante e, para muitos, responsável pelo empobrecimento da cena rock no mercado mainstream.

CONCLUSÃO

Desde seu surgimento no país, o rock sempre circulou pelo mainstream fonográfico, passando por grandes gravadoras, trilhas sonoras de filmes e novelas, entre outros elementos característicos desse mercado, ocasionando reflexos, nem sempre positivos, na própria performance da música e do movimento em questão. Todavia, a relação entre o ritmo e a cultura de mídia *mainstream*, proporcionou que o movimento adentrasse o imaginário jovem ao longo dos anos. Constantemente em disputa com gêneros como a MPB, o pop entre outros gêneros, o rock perseguiu seu caminho – ora dentro do *mainstream*, ora andando pelo submundo –, e se viu consolidado como movimento legítimo no país do samba.

A reflexão sobre a importância do rock como parte da formação de identidade nacional entre os jovens se deu, basicamente, pela pesquisa bibliográfica, com apoio de vídeos e documentários que demonstraram empiricamente o caminho virtuoso do rock nacional por décadas até o momento atual. O ponto de partida do trabalho se deu na proposta de analisar o rock por meio de pesquisas de mercado com jovens estudantes. Contudo, essa ótica se mostrou extensa e complexa para ser abordada em pouco tempo. Dessa forma, o rumo do trabalho seguiu pela ótica da análise de vídeos em diferentes épocas que simbolizavam a influência do gênero em suas respectivas gerações. Esta análise foi essencial para o estudo, pois foi através desse meio midiático que a música expôs o imaginário estético e comportamental do rock. Além disso, a ótica comportamental dos vídeos trouxe a este trabalho uma aproximação compreensiva desta produção artística como representação da identidade cultural do jovem.

Por associação icônica, artistas das mais diversas bandas juntamente com a indústria fonográfica diversificaram o antro do movimento *Rock and Roll* – roupas, acessórios, maquiagens, posturas, “apetrechos” etc. – e encontraram no audiovisual (videoclipe e cinema) a fusão perfeita entre a performance e a música. Por isso, acredita-se que a análise midiática dos três vídeos do rock brasileiro possa trazer uma nova perspectiva para o estudo do gênero ou

mesmo para o estudo da música popular massiva. Mas ainda existe um longo caminho pela frente. Dados sobre a indústria fonográfica brasileira ainda são de difícil acesso, sejam eles quantitativos ou qualitativos, e, da mesma forma, ainda é preciso um estudo mais aproximado de muitos dos principais grupos do rock brasileiro e suas contribuições para a cena. Há ainda, uma infinidade de abordagens e recortes que poderiam ser feitos sobre este tema, mas o que foi feito, tornou possível conhecer e explorar alguns espaços desta produção musical.

Inicialmente, o estudo visava analisar a importância do gênero na construção da identidade cultural e comportamental do jovem brasileiro, compreender a significância do rock ao longo de sua existência no país, discutir possíveis motivos para o abrandamento do ritmo no Brasil e apontar por meio dos estudos culturais como o videoclipe auxiliou na construção comportamental do jovem em períodos distintos. Como resultante, o estudo revelou-se mais complexo e extenso, onde foi possível observar as influências do rock nacional em constante transformação. O que se pode apreender do esforço analítico que resultou esse trabalho é que a multiplicidade de ideias, de sonoridades, de símbolos identitários e comportamentais do rock nacional, transformaram cenários e características da juventude no país ao longo dos anos, mas também, sofreu mudanças vindas desses mesmos cenários. Isso porque, o rock – assim como outros gêneros – está sobre constante influência do meio que o cerca e do público que o abraça. Tal constatação, percebida ao longo da pesquisa e da análise dos vídeos, pode apontar que o mote de todas essas transformações no rock foi a própria juventude, e não o contrário.

Contudo, tinha-se em mente que essa seria uma boa história a ser contada. E foi. Depois de uma longa jornada e tendo em vista o resultado alcançado, acreditamos que as informações contidas no trabalho, sirvam não apenas para pesquisadores ou simpatizantes do assunto, mas também como base de estudos para alunos, enriquecendo o conhecimento de todos, e principalmente valorizando a história do estilo Rock.

REFERÊNCIAS

ABRAMO, Bia. Rock made in Brasil. Revista Teoria e Debate número 32. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 1996.

ANSELMO SOBRINHO, Jorge Alexandre Fernandes. Entre a sanfona e a guitarra: hibridismos e identidades no rock'n'roll e heavy metal nacionais dos anos 90. Mestrado em História. PPGHIS, Universidade de Brasília, 2013.

ALEXANDRE, Ricardo. Dias de Luta. O rock e o Brasil dos anos 80. São Paulo: D&A Artes gráficas, 2002.

ALVES JR, Carlos. Rock Brasil – Um giro pelos últimos quinze anos do rock verde e amarelo. Preloprint, 1997.

BAHIANA, Ana Maria. Nada será como antes: MPB anos 70 - 30 anos depois Editora Senac Rio, 2006.

BARREIROS, Carlos Duarte. A hora e a vez do rock brasileiro. 2009. f. Trabalho de Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Presbiteriana Mackenzie. Disponível em: <
http://www.mackenzie.com.br/fileadmin/Pos_Graduacao/Doutorado/Letras/Cadernos/Volume_6/8-carlos.pdf > Acesso em: março/abril de 2014.

BANDEIRA, Messias. Underground digital no Brasil: a música nas tincheiras do ciberespaço. Dissertação de mestrado. Facom/UFBa, 1999.

BIVAR, Antônio. O que é punk. São Paulo, Editora Brasiliense, 1982.

BOURDIEU, Pierre. “A juventude é apenas uma palavra”. In: Questão de Sociologia. Rio de Janeiro: Marco Zero, 1983.

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

CALADO, Carlos. A divina comédia dos Mutantes. São Paulo: Editora 34, 1995.
_____. Tropicália: a história de uma revolução musical. São Paulo: Editora 34, 1997.

CARDOSO, Ruth e SAMPAIO, Helena. Bibliografia sobre juventude. São Paulo: EDUSP, 1995.

CARPEAUX, Otto Maria: História da música. Ed. Ediouro, 2001.

CAVALCANTE, Maria. “O mito da Rebelia da Juventude, uma abordagem sociológica” in: Educação em debate. Fort. 13(1) jan/jun, 1987. Pp 11-23

CHACON, Paulo. O que é rock. São Paulo: Nova Cultura. Brasiliense, 1985.

DAPIEVE, Arthur. Brock: O rock brasileiro dos anos 80. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DIAS, Márcia Tosta. Os donos da voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura. São Paulo: Boitempo Editorial, 2000.

DOLABELA, Marcelo. ABZ rock brasileiro dos anos 1980. Editora 34, 1995.

ESSINGER, Sílvio. Batidão: Uma História do Funk. Editora Record, 2005.

FRAGA, Danilo. Qualquer Bobagem (Sobre os Mutantes): uma análise do primeiro álbum dos Mutantes como ponto de conciliação entre o rock e a MPB. 2005. f. Trabalho de Conclusão de Curso (graduação de jornalismo) – Faculdade de Comunicação, Universidade Federal da Bahia, Salvador. Disponível em: < http://www.facom.ufba.br/pex/2004_2/DaniloFraga.pdf >. Acesso em: fevereiro de 2014.

FRANS, Elton. Raul Seixas: a história que não foi contada. Irmãos. São Paulo: Vitale Editores, 2000.

FRIENDLANDER, Paul. Rock and Roll: Uma história social. Tradução de A.Costa 4º Ed, RJ: Record, 2006

FRÓES, Marcelo. Jovem guarda em rimo de aventura. São Paulo: Editora 3, 2004.

GOES, Zico. "MTV, Bota Essa P#@% Pra Funcionar!" São Paulo. Panda Books, 2014.

GUERREIRO, Goli. Retratos de uma tribo urbana: rock brasileiro, Salvador, UFBA, 1994.

GUTMANN, J. F. Juliana. O contexto comunicativo como estratégia de mediação musical uma análise da situação discursiva criada pelos apresentadores do Jornal da MTV. In: Encontro Anual da Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em Comunicação - Compós, Niterói. XIV Encontro Anual da COMPÓS- CDROM. Compôs/ Niterói, 2005. In: XIV Encontro Anual da COMPÓS, 2005, Niterói. XIV Encontro Anual da COMPÓS-CDROM., 2005.

HALL, Stuart. A identidade cultural na pós-modernidade. Rio de Janeiro: DP&A. 2000.

_____. Da Diáspora: Identidades e mediações culturais. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2003.

JANOTTI JR, Jeder. Aumenta que isso aí é rock and roll: mídia, gênero musical e identidade. Rio de Janeiro: E-papers, 2003.

_____. À Procura da Batida Perfeita: a importância do gênero musical para a análise da música popular massiva. Revista Eco-Pós. Rio de Janeiro: Pós-Graduação em Comunicação e Cultura da Escola de Comunicação/ UFRJ, vol.6, n.2, 2003, p. 31 46.

_____. Heavy Metal com Dendê: música e mídia em tempos de globalização. Rio de Janeiro, E-papers, 2004.

MARCONDES, Marcos. Enciclopédia da música brasileira. Publifolha, 1998.

MARCHETTI, Paulo. O diário da turma 1976-1986 História do Rock de Brasília. Ed. Conrad, 2001.

MELLO, Luiz. A onda maldita – como nasceu e quem assassinou a Fluminense FM. Xamã, 1999.

MOTTA, Nelson. Noites tropicais: solos, improvisos e memórias musicais. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

NAPOLITANO, Marcos. Cultura Brasileira: utopia e massificação (1950-1980) 2ªed. São Paulo: Contexto, 2004.

NOVAIS, R. “Juventude, conflito e sociedade”. In: Comunicações do ISER, nº50, ano 17, 1998.

PASSOS, Sylvio. Raul Seixas por ele mesmo. São Paulo: Martin Claret, 1990.

PEREIRA, Carlos. O que é contracultura. 8 ed. São Paulo: Brasiliense, 1992.

ROCHEDO, Aline do Carmo. “Os filhos da revolução” A juventude urbana e o rock brasileiro dos anos 1970-1980. 156 f. Dissertação (Mestrado em História) –

Universidade Federal Fluminense, Programa de Pós Graduação em História Social, Rio de Janeiro. 2011. <http://www.historia.uff.br/stricto/td/1525.pdf>

SÁ, Simone. Quem media a cultura do shuffle? Cibercultura, gêneros e mídias. Sessões do imaginário, v. 15, p. 1-12, 2006.

_____. A nova ordem musical: notas sobre a noção de “crise” da indústria fonográfica e a reconfiguração dos padrões de consumo, gepicc, 2006.

SHUKER, Roy. Vocabulário de Música Pop. São Paulo: hedra, 1999.

TATIT, Luíz. Semiótica da canção: Melodia e letra. São Paulo: Editora Escuta, 1994.

_____. Musicando a semiótica: ensaios. São Paulo: Annablme, 1998.

_____. O século da canção. São Paulo: Ateliê Editorial, 2004.

TELES, José. Do frevo ao mangubeat. São Paulo: Editora 34, 2000.

TINHORÃO, José Ramos. Música Popular: um tema em debate. São Paulo: Ed.34, 1997.

_____. História social da música popular brasileira. São Paulo: Ed.34 1998.

THOMPSON, Paul. A voz do passado - história oral. Rio de Janeiro, Paz e Terra, 1998. 2ªed.

VALLADARES, Maurício. Os Paralamas do Sucesso. Editora: SENAC , 2006. 1ª ed.

VELHO, Gilberto. “Juventudes, projetos e trajetórias na sociedade”. In ALMEIDA, M e EUGENIO, F.(Orgs). Cultura jovens: Novos mapas do afeto. Rio de Janeiro: Zahar, 2006.

ANEXOS

