

UNIVERSIDADE ESTADUAL DE PONTA GROSSA
PRÓ-REITORIA DE PESQUISA E PÓS-GRADUAÇÃO
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM CIÊNCIAS SOCIAIS APLICADAS

MARÍLIA LUANA PINHEIRO DE PAIVA

A identidade do *Brock*: 1985-1990

PONTA GROSSA
2016

MARÍLIA LUANA PINHEIRO DE PAIVA

A identidade do *Brock* 1985-1990

Dissertação apresentada para a obtenção do título de Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Estadual de Ponta Grossa (UEPG).

Área de concentração: Cidadania e Políticas Públicas.

Linha de Pesquisa: História, Cultura e Cidadania.

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Maria Julieta Weber Cordova.

PONTA GROSSA
2016

Ficha Catalográfica
Elaborada pelo Setor de Tratamento da Informação BICEN/UEPG

Paiva, Marília Luana Pinheiro de
P142 A identidade do Brock 1985-1990/
Marília Luana Pinheiro de Paiva. Ponta
Grossa, 2016.
140f.

Dissertação (Mestrado em Ciências
Sociais Aplicadas - Área de Concentração:
Cidadania e Políticas Públicas),
Universidade Estadual de Ponta Grossa.
Orientadora: Profª Drª Maria Julieta
Weber Cordova.

1.Identidade. 2.Revista Bizz. 3.Brock.
4.Redemocratização. I.Cordova, Maria
Julieta Weber. II. Universidade Estadual
de Ponta Grossa. Mestrado em Ciências
Sociais Aplicadas. III. T.

CDD: 306.484.6

TERMO DE APROVAÇÃO

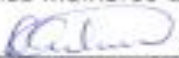
Marília Luana Pinheiro de Paiva

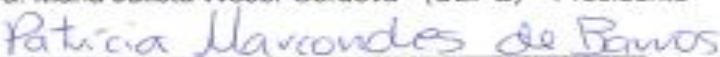
**REVISTA BIZZ E O BROCK: A IDENTIDADE DAS BANDAS DE ROCK
1985-1990**

Dissertação aprovada como requisito parcial para obtenção do grau de Mestre no Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais Aplicadas, Setor de Ciências Sociais Aplicadas da Universidade Estadual de Ponta Grossa, pela seguinte banca examinadora:

Ponta Grossa, 28 de março de 2016.

Assinatura pelos Membros da Banca:


Dra. Maria Julieta Weber Cordova - (UEPG) – Presidente


Dra. Patricia Marcondes de Barros – (UNISANTOS)


Dra. Danuta Estrufina Cantóia Luiz – (UEPG)


Dr. Antonio Paulo Benatte – (UEPG)

Dr. José Augusto Leandro – (UEPG) - Suplente

Dedico este trabalho a todos os que são apaixonados pelo rock brasileiro e que veem no rock muito mais do que um gênero musical, mas um estilo de vida, de se expressar e de amar.

AGRADECIMENTOS

Agradeço à minha orientadora, professora Doutora Maria Julieta Weber Cordova, por todos os ensinamentos no decorrer da pesquisa. Dedicada e sempre à disposição, indicando leituras e caminhos. Agradeço também por acreditar na execução deste projeto e pela confiança que depositou em mim, sem você meu sonho não teria decolado.

À professora Patrícia Marcondes de Barros pelas valiosas contribuições em minha pesquisa, pelas críticas construtivas e pelas indicações cuidadosas de leitura que auxiliaram no processo de aprofundamento da pesquisa. Agradeço também pelas palavras de incentivo e de carinho.

À professora Danuta Estrufika Cantóia Luiz que de forma serena me ajudou a enxergar algumas lacunas e a melhorá-las, apontando ricas contribuições e direções a seguir, da mesma forma com críticas construtivas e palavras de incentivo.

Agradeço ao meu professor e amigo e Antonio Paulo Benatte, sem o qual eu jamais chegaria onde estou, por toda a sua ajuda, ensinamentos, conselhos, incentivos, que me ajudaram e me auxiliaram diversas vezes. Agradeço por ter acreditado em mim desde o começo e por todo o apoio que recebi em diversos momentos. Além de um ótimo professor, um excelente amigo. Você sempre terá a minha gratidão.

À minha mãe Lucy, por todo o apoio que recebi desde o início da pesquisa, pela paciência, pelos conselhos e por nunca ter me deixado desistir. Da mesma forma, à minha família.

Agradeço ao meu namorado e amigo Flavio, por toda a paciência, incentivo, amor e carinho ao longo de toda a minha pesquisa. Sempre me ajudando e me apoiando, sou muito grata por tudo que significa em minha vida.

Aos meus amigos, que muitas vezes compartilharei comigo as inquietações e os turvos caminhos de uma pesquisa, assim como as alegrias. A todos os meus amigos que estiveram junto comigo nessa caminhada e que me auxiliaram de forma direta ou indireta na construção da pesquisa.

Agradeço ao meu pai que já não está mais entre nós, mas que me ensinou o que é amor e que sempre me disse que tinha orgulho de mim. Espero que aonde quer que esteja possa estar orgulhoso dessa nova etapa que concluí.

À CAPES, pela bolsa de mestrado.

E se um capitão do exército americano diz que o *rock and roll* contribuiu para o uso de drogas, bem como para a alta incidência de doenças venéreas entre os recrutas, existe também o jovem radical que afirma: “O rock não é apenas um hino de guerra, um fundo sonoro como a Marselhesa foi para a Revolução Francesa”. Para a nossa geração, o rock é a revolução.

(Roberto Muggiati)

RESUMO

A pesquisa procurou compreender os processos discursivos que permearam a identidade do rock brasileiro (1985-1990) a partir das letras das músicas presentes no “*hit parade* do leitor” da revista *Bizz*. A pesquisa teve como principal fonte de estudo a revista *Bizz*, que teve seu período de duração de agosto de 1985 até meados de 2007, sendo considerado um periódico de grande importância por ser um veículo de circulação do gênero rock no âmbito nacional e internacional e pela sua longa permanência em atividade. Assim, foram selecionadas 6 músicas para análise discursiva dentre os 66 exemplares da revista *Bizz* entre os anos de 1985 a 1990, período no qual ocorre a redemocratização do Brasil, escolhendo assim uma a cada ano. Nessa perspectiva, o eixo central da pesquisa foi procurar compreender qual a identidade presente no rock brasileiro, tendo em conta o contexto histórico e social em que essas músicas foram inseridas. Buscou-se interpretar e analisar historicamente o contexto musical brasileiro, percebendo que as bandas de rock analisadas construíram uma identidade em relação ao período político em que estavam inseridas (1985-1990). O trabalho abordou o início do rock no Brasil em meados de 1950, com o movimento da Jovem Guarda, passando pela Tropicália, a MPB, o *punk* rock e o rock nos anos 80. Percebeu-se, então, uma difusão maior do rock brasileiro na década de 1980 devido à abertura política e ao processo de redemocratização. Constatou-se que, com a censura amenizada, criou-se um espaço maior de socialização e de repercussão do rock junto ao advento do *Rock in Rio*. As músicas analisadas nesta pesquisa permitiram constatar uma identidade cultural em relação ao contexto imediato histórico. Foram utilizados os autores Stuart Hall (2011), Zygmunt Bauman (2005) e Sandra Jatahy Pesavento (1995) para compreender a identidade das bandas, seus aspectos conceituais, e também se utilizou os autores Michael Maffesoli (2000) e Bárbara Rosenwein (2011) para entender os conceitos de tribos e de comunidades que se constituíram na década de 1980. Na pesquisa, utilizou-se o referencial teórico da Análise do Discurso de linha francesa, que, segundo Eni Orlandi (2005), se refere à prática da linguagem enquanto produção de sentidos e visa compreender o lugar de interpretação do sujeito e a sua realidade. A Análise do Discurso auxilia, assim, na reflexão a respeito da prática social, dos aspectos políticos, ideológicos e históricos, possibilitando, então, uma abordagem aprofundada dos processos discursivos. Nesse sentido, a pesquisa abordou a letra das músicas como fonte para compreender os conjuntos sociais e ideológicos que permearam a história do Brasil no período de redemocratização. Compreendeu-se, assim, que as bandas aqui estudadas criaram uma identidade cultural própria, através das letras das músicas politizadas e seu caráter irreverente para a década de 1980.

Palavras-chave: Identidade. Revista *Bizz*. Brock. Redemocratização.

ABSTRACT

The research sought to understand the discursive processes that permeated the identity of the Brazilian rock (1985-1990) from the lyrics of these songs on the "hit parade reader" of Bizz magazine. The research had as main source of study the Bizz magazine, which had its August 1985 time period until mid-2007, is considered a major journal for being a rock genre movement of the vehicle in the national and international level and the his long stay in business. Thus, we selected 6 songs for discourse analysis from the 66 copies of the magazine Bizz between the years 1985-1990, during which happens the re-democratization of Brazil, so choosing one every year. In this perspective, the central axis of the research was to try to understand what identity present in the Brazilian rock, taking into account the historical and social context in which these songs were inserted. He attempted to interpret and analyze historically the Brazilian musical context, realizing that the analyzed rock bands built an identity in relation to the political period in which they were inserted (1985-1990). The work addressed the beginning of rock in Brazil in the mid 1950s, with the movement of the Young Guard, through Tropicália, MPB, punk rock and rock in the 80s he was noticed then the spread of the Brazilian rock in the 1980s due to political openness and the democratization process. It was found that with the softened censorship, created a larger space for socialization and impact of rock with the advent of Rock in Rio. The songs analyzed in this research have recognized a cultural identity in relation to the immediate historical context. the authors Stuart Hall were used (2011), Zygmunt Bauman (2005) and Sandra Jatahy Pesavento (1995) to understand the identity of the bands, its conceptual aspects, and also used the authors Michael Maffesoli (2000) and Barbara Rosenwein (2011) to understand the concepts of tribes and communities that formed in the 1980s in the survey, we used the theoretical analysis of the French Discourse, which, according to Eni Orlandi (2005), refers to the practice of language as production of meanings and aims to understand the place of interpretation of the subject and its reality. The Discourse Analysis assists thus in reflection on the social practice, political, ideological and historical aspects, allowing then a thorough approach to the discursive processes. In this sense, the study addressed the letter of the songs as a source for understanding social and ideological sets that permeated the history of Brazil in the democratization period. It was understood, so that the bands studied here created their own cultural identity, through the letters of politicized music and his irreverent character to the 1980s.

Keywords: Identity. Bizz Magazine. Brock. Redemocratization.

LISTA DE FIGURAS

FIGURA 1 –	1985 – “NÓS VAMOS INVADIR A SUA PRAIA” (ULTRAJE A RIGOR) – OUTUBRO – 1ª POSIÇÃO.....	31
FIGURA 2 –	1986 – “SELVAGEM” (OS PARALAMAS DO SUCESSO) – OUTUBRO – 2ª POSIÇÃO.....	31
FIGURA 3 –	1987 – “O CONCRETO JÁ RACHOU” (PLEBE RUDE) – FEVEREIRO – 10ª POSIÇÃO.....	32
FIGURA 4 –	1988 – “QUE PAÍS É ESSE?” (LEGIÃO URBANA) – MARÇO – 1ª POSIÇÃO.....	32
FIGURA 5 –	1989 – “IDEOLOGIA” (CAZUZA) – MARÇO – 7ª POSIÇÃO.....	33
FIGURA 6 –	1990 – “BIG BANG” (OS PARALAMAS DO SUCESSO) – MARÇO – 3ª POSIÇÃO.....	34

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO.....	10
CAPÍTULO 1 – ANÁLISE DO DISCURSO E A REVISTA <i>BIZZ</i>.....	18
1.1 DISCURSO COMO PRÁTICA SOCIAL.....	18
1.2 ALÉM DO SOM, A LETRA: SINGULARIDADES SOCIAIS.....	24
1.3 O PERIÓDICO COMO FONTE PARA PESQUISA.....	28
1.4 “ <i>HIT PARADE</i> DO LEITOR”: REVISTA <i>BIZZ</i> – 1985-1990.....	30
CAPÍTULO 2 – <i>ROCK AND ROLL</i> E O BRASIL.....	35
2.1 RITMOS E MUSICALIDADES NO BRASIL.....	35
2.2 TROPICÁLIA: ROCK & CONTRACULTURA.....	40
2.3 <i>HEY</i> ANOS 1970: A CONSTRUÇÃO DO ROCK NO BRASIL.....	44
2.4 BRASIL E O <i>BROCK</i> : 1985-1990: O ROCK CONQUISTA SEU ESPAÇO.....	50
CAPÍTULO 3 – REDEMOCRATIZAÇÃO, ROCK & IDENTIDADE: REVISTA <i>BIZZ</i> 1985-1990.....	61
3.1 REVISTA <i>BIZZ</i> E O CONTEXTO HISTÓRICO DE 1985.....	61
3.2 <i>ROCK IN RIO</i> : UM ESPAÇO DE MÚSICA E SOCIALIZAÇÃO – 1985... ..	72
3.3 REVISTA <i>BIZZ</i> E O PROCESSO DE REDEMOCRATIZAÇÃO NO BRASIL.....	75
3.4 NOVA REPÚBLICA, FIM DA CENSURA?.....	79
3.5 ANÁLISE DAS LETRAS DAS MÚSICAS: 1985 - 1990.....	83
3.6 ROCK BRASILEIRO: TRAÇOS DA IDENTIDADE JOVEM NO BRASIL EM 1980.....	104
CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	126
REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	129
ANEXO A – Os integrantes das bandas analisadas.....	140

INTRODUÇÃO

O presente trabalho teve como objetivo analisar o discurso presente na revista *Bizz*, a partir das letras das músicas das bandas do rock brasileiro dos anos 1985 a 1990 presentes no “*hit parade* do leitor” da revista. Nesse sentido, buscou-se compreender os processos discursivos que permearam a identidade do rock brasileiro – ou *Brock*, termo utilizado por Arthur Dapieve no livro *Brock: o rock brasileiro nos anos 80* (1995) – no período de 1985 a 1990, contexto marcado pelo processo de redemocratização do Brasil. Dapieve (1995) compreende o rock brasileiro criado na década de 1980 não como uma cópia passiva do rock internacional, mas como um movimento próprio que sustentava a identidade de um segmento da juventude, o *Brock*.

A revista *Bizz* foi utilizada como fonte desta pesquisa devido à sua grande abordagem no rock brasileiro e mundial. Tendo em conta que a revista *Bizz* possuiu publicação mensal entre agosto de 1985 a dezembro de 1990, foram pesquisadas 66 exemplares da revista, sendo que dentre elas selecionamos uma música presente no “*hit parade* do leitor” de cada ano, totalizando 6 músicas a serem analisadas. Assim, a pesquisa preocupou-se com o processo discursivo em relação à construção identitária também do público-leitor, consumidor e componente do processo de elaboração do “*hit parade* do leitor”. O leitor é integrante desse processo de constituição da identidade, uma vez que ele atuou na seleção das músicas das bandas que apareceram como reflexo de uma parcela da juventude do rock do Brasil da década de 1980.

A juventude do rock brasileiro dos anos 1980 teve muitas referências do *punk* inglês e norte-americano, assim como de outras vertentes da história do rock, mas criou um rock *sui generis*, com muitas letras politizadas que tematizaram problemas específicos do país e expressaram um comportamento subversivo, ou seja, uma revolta, uma insubordinação contra as autoridades, as instituições, as leis, as regras instituídas na sociedade pelo Estado. Essas músicas foram consideradas subversivas, de contestação, pois estavam na contramão dos anos anteriores e assumiam uma postura de ruptura e de vivacidade, uma maior liberdade de expressão, com temas e letras autênticos e críticos. Com a abertura política, o rock no Brasil encontrou um maior espaço de difusão e aceitação, inclusive mercadológica.

O ano de 1985 foi marcado por uma efervescência social, com grandes transformações no cenário econômico, político e cultural do país: “As opções políticas postas em uma determinada conjuntura resultaram de decisões precedentes.” (KINZO, 2001, p. 3). O Brasil estava saindo de uma ditadura plena, com profundos abalos econômicos no PIB, alta

inflação, o que acentuou as desigualdades sociais, tendo-se os direitos civis e políticos reprimidos e uma grande censura nos órgãos de comunicação e no campo cultural.

Durante o período da ditadura civil e militar, o país enfrentava conflitos internos na organização governamental entre oficiais moderados e radicais, o que gerou uma frequente instabilidade política. O Congresso e o Judiciário tiveram seus poderes reduzidos dentre tantos arranjos políticos e sociais pelo governo, configurando-se um regime militar autoritário e antidemocrático. (KINZO, 2001). Assim, o ano de 1985 foi resultado de uma gestação gradual de mudanças devido à grande fragilidade política, insatisfação popular com o regime militar e vulnerabilidade econômica que se direcionaram para um processo de reestruturação tanto no âmbito social, quanto no setor político. A abertura política marcou essa nova fase de desenvolvimento do país, que possibilitou novas estruturas e a transição para o regime democrático no Brasil. (ARTURI, 2001).

Com a instauração da chamada Nova República, - termo que Eleutério Rodriguez Neto (1987) utiliza para descrever o período após o fim da ditadura militar e os acordos políticos que possibilitaram a transição de um novo governo, um governo que previa medidas de natureza social e que pretendia uma nova estrutura nas relações entre sociedade e governo - cresceu, então, a parcela de uma nova juventude com sede de mudança e pretensões de uma nova reestruturação civil.

Segundo Ricardo Alexandre (2002), foi no ano de 1980 que ocorreu uma explosão e um prolongamento da juventude, a mídia percebeu na cultura jovem uma mina não explorada até então, e as gravadoras e a televisão preocuparam-se em atender esse público que crescia e que consumia. O primeiro *Rock in Rio* foi o momento catalisador dessa explosão da juventude que se utilizava da música como forma de expressão e de discussão de temas sociais, políticos e cotidianos.

O rock brasileiro emergiu articulado à construção de uma nova identidade, com muitas de suas letras de cunho transgressor, sintetizando contestações e insatisfações do país, bem como reivindicações contra o *status quo*. Eram letras críticas e identitárias de uma camada da juventude, produtores e receptores de música jovem. Uma fase do *Brock* influenciado pelo “faça você mesmo” do *punk* inglês simbolizava uma nova etapa do rock brasileiro: são os chamados “filhos da ditadura” ou “filhos da revolução”. São exemplos de canções com manifestações subjetivas e que representaram a sua camada social em um campo público através da arte.

O que de fato marcou o rock brasileiro dos anos 1980 foi, sobretudo, a quebra entre a repressão aos meios fonográficos e a maior manifestação de expressão de uma camada da juventude brasileira que se utilizava do rock, mais que um movimento ou uma música, um meio de difusão de reflexão política e social entre os jovens. (ROCHEDO, 2014). A juventude foi o grande foco de 1980, parte dela contribuiu para uma nova “fase” do rock brasileiro, com o surgimento de muitas novas bandas, configurando um novo “momento” da história do rock no país, especialmente no eixo Brasília-São Paulo-Rio de Janeiro.

Brasília foi um dos grandes cerne do rock, foi o palco das primeiras bandas de *punk* rock originadas a partir de grupos de amigos que utilizaram a música para se expressar socialmente. Aborto Elétrico e Blitz 64 foram duas bandas com fortes influências *punk* e que marcaram o final dos anos 70 e o início dos anos 1980. Lugares como o Colina reuniram grandes nomes de artistas que triunfariam em 1980, como: Renato Russo, Flávio Lemos, Fê Lemos, Herbert Vianna, Philippe Seabra, dentre outros. (ALEXANDRE, 2002).

Em São Paulo, o movimento *punk* repercutiu no segmento social originado do proletariado inglês com fortes características no comportamento e nas letras que se identificaram com a revolta anarco-politizada de Sex Pistols e de The Clash, bandas como AI-5, Condutores de Cadáver, Os Mutantes, Raul Seixas e Vímana, figuras dos anos 1970 que circularam no ano seguinte. Tanto os nomes das bandas como as vestimentas atribuíram a eles a fama de violentos e uma grande vigilância policial. (DAPIEVE, 1995).

O Circo Voador, casa de shows hoje localizada no bairro da Lapa e que teve seu primeiro endereço na praia do Arpoador, em Ipanema, tendo sido inaugurado no ano de 1982, é considerado um marco, pois foi o local que reuniu diversas bandas do Brasil, com o intuito de divulgar a arte, especialmente a música. Evandro Mesquita, Regina Casé e Luís Fernando Guimarães foram os iniciantes desse festival que acabou por reunir um grande público, abrigando shows de Legião Urbana, Barão Vermelho, Blitz, Os Paralamas do Sucesso, Capital Inicial, Lobão, Débora Colker, Engenheiros do Hawaii, Intrépida Trupe e muitos outros. Nomes consagrados também fizeram parte dos primórdios do Circo Voador, como: Luiz Gonzaga, Adoniran Barbosa e Cauby Peixoto. (LUCENA, 2015).

A maioria das bandas emergiu nos grandes centros urbanos e o que contribuiu para a consolidação destas foram os lugares abertos, como danceterias e festivais que se concentravam, na sua maioria, nos grandes centros e abriram espaço para o rock emergente dos anos de 1980, assim como as apostas das gravadoras e também as manifestações que eclodiram nesse eixo e que contribuíram para a formação ideológica da juventude do Brasil.

Cada centro tinha sua especificidade, o que marcou o contexto local e histórico do rock ao longo do contexto social, configurando-se um espaço para a difusão de uma cultura musical específica. (DAPIEVE, 1955).

Essa camada da juventude que, participante ao movimento do rock brasileiro, apresentou em comum a relação de pertencimento e de identificação que o movimento mantinha entre a juventude nesse processo emergente de redemocratização. No interior, o rock e grupos específicos de jovens tomaram conhecimento também pelas revistas e festivais de televisão que ajudaram na divulgação, tornando-se um dos veículos na construção da identidade desses grupos locais. Porém, é importante pontuar que nem toda a juventude esteve relacionada com o movimento do rock brasileiro.

Este trabalho trata, portanto, de um grupo específico de jovens e de bandas que compuseram o cenário dos anos de 1980, não se atendo em um todo, mas em especificidades e segmentos sociais.

A década de 1980 foi denominada de “década perdida” (SANTAGADA, 1990) em termos econômicos, sendo que se instalou, nesse período, uma profunda crise, com dificuldades de retomada de crescimento econômico herdadas do “milagre econômico brasileiro” (1968-1973), e também as desigualdades sociais, a estagnação do Produto Interno Bruto (PIB) seguida do aumento da inflação. Contudo, a história da geração de 1985, e especialmente da geração roqueira, permite desconstruir essa ideia de “década perdida”, pois, se no campo econômico não foi favorável, no âmbito social e cultural foi um período de grandes transformações da sociedade civil com o surgimento de vários movimentos sociais e políticos. (SANTAGADA, 1990).

Assim, a sociedade se organizou na construção de seus direitos, incluindo os anseios da juventude. O período foi marcado por várias greves, manifestações e reivindicações, incluindo “As diretas já”, um movimento civil que reuniu mais de 1,5 milhão de pessoas nas ruas nos anos de 1983 e 1984. E, também foi um momento em que o campo fonográfico apostou em bandas de rock, possibilitando uma maior expansão nesse segmento musical. Se por um lado o país enfrentava, no campo econômico, uma grave crise, por outro, nos campos social, político e cultural, emergiu-se uma nova fase da sociedade brasileira.

Bandas pós-ditadura que conquistaram grupos específicos de jovens, representando rupturas e a busca pela liberdade, construíram uma nova direção no mercado fonográfico. Existiu um público, um espaço e um mercado apostando em novas demandas do rock como sinônimo de lucro, pois houve um público proveniente das mudanças geradas no decorrer dos

anos 1970 que se afluorou nos anos 1980. As letras apresentam, de modo contundente, as dificuldades e as problemas vividos, herdados e emergentes, questionando a censura, a falta de liberdade de expressão, as injustiças sociais, os problemas econômicos que afetam diretamente a população, a manipulação governamental dos órgãos de comunicação e a imprensa, perseguições políticas, a alienação devido à propaganda, o nacionalismo exacerbado implantado durante o regime militar.

O estudo em questão opta pelo referencial teórico metodológico de análise do discurso da linha francesa. A análise do discurso preocupa-se com a produção de sentidos e a interpretação através da linguagem. Compreende-se que o discurso não é individual e que está atrelado ao contexto histórico e social, envolvendo-se em um processo de significações e símbolos em suas decodificações. As relações de linguagem se constituem em relações de sujeitos e sentidos, e seus efeitos são múltiplos e variados. (ORLANDI, 2005). Trata-se de uma pesquisa exploratória bibliográfica que consiste na coleta de dados de 66 exemplares da revista *Bizz* dentre os anos de 1985 a 1990.

A problemática que permeia o trabalho de pesquisa é buscar compreender qual a identidade dessas bandas do rock brasileiro de 1985 a 1990, seguindo a perspectiva de Stuart Hall (2011) e o conceito de identidade fragmentada em um mundo de grandes transformações sociais e culturais. Compreende-se o sujeito e a construção da sua identidade em relação com a interação com o outro e com o mundo em que este vive. É através da cultura que se compõe a identidade do sujeito em conexão com seu interior e exterior. O objetivo é compreender como as bandas aqui estudadas apresentam uma identidade de cunho social e cultural, de forma irreverente em relação ao contexto em que estão inseridas na década de 1980, período de profundas alterações no campo político. Objetiva-se, portanto, perceber de que maneira essas bandas construíram a sua identidade na relação com o leitor e o contexto de redemocratização do Brasil e como elas representaram uma classe da juventude e a si mesmas num espaço público de redemocratização.

Selecionamos a revista *Bizz* ¹ como fonte de pesquisa devido à sua grande repercussão e pela sua longa permanência nos anos 1980. Criada em 1985, tal revista possuiu grande circulação nacional, registrou e documentou os principais acontecimentos da cena do rock no país nesse período. Escolhemos 1985 como ponto de partida para a pesquisa, pois foi o ano de criação da revista e a década de explosão do rock brasileiro, com maior difusão

¹ Revista *Bizz* foi publicada pela editora Abril desde agosto de 1985 até meados de 2007. A revista foi relançada durante este período 3 vezes e após 2007 ela se transformou em uma marca de produtos especiais relacionados a música. Atualmente a editora Abril possui 18 títulos, com circulação de 188,5 milhões de exemplares.

devido à abertura política. O *corpus* é constituído não só de entrevistas, mas também dos discursos em torno do rock, com o objetivo de compreender a visão que os próprios artistas estabelecem nessa nova fase histórica e o que os críticos musicais e os próprios artistas vinculam nesse momento na revista. A pesquisa registra a relação indivíduo/sociedade, se atendo às letras dessas músicas e não se estendendo a questões de musicalidade.²

O rock nasceu de um grito, o grito negro em contato com as novas terras da América. A partir do momento em que o negro ia se inserindo em uma nova cultura local, representava-se no plano musical. Aos poucos, os gritos iam se alterando e ganhando novas formas. (MUGGIATI, 1973). A mistura do grito escravo com a harmonia europeia fez nascer o *blues*, o qual foi designado como rebelde, por serem notas consideradas “chocantes” aos ouvidos da classe média, sendo que alguns músicos as nomeavam como *dirty notes*, ou seja, “notas sujas”.

Com fortes características de tristeza e melancolia, era o grito de rebeldia e de infelicidade que se refletia no *blues*. Assim, o *blues* surgiu à medida que os gritos se tornaram complexos e vieram acompanhados de guitarras, gaita-de-boca, dentre outros instrumentos rudimentares.

Nas zonas rurais, acompanhados com as batidas e o ritmo dos pés, enquanto nas cidades com instrumentos, cornetas, trombones, piano, o *blues* caracterizou a individualidade do negro, a sua condição e a consciência de separação da sociedade americana. (MUGGIATI, 1973). Aos poucos, o *blues* passou a incorporar novos ritmos e novos instrumentos urbanos. Segundo Friendlander (2003), a mistura dos quatro estilos de música afro-americana (o *blues* rural, o *blues* urbano, o *gospel* e o *jump band jazz*) tornou-se a essência da música negra nos anos 50, o chamado *rhythm and blues*, a origem do *rock and roll*. Também o *folk* e a música *country*, estilos musicais brancos, contribuíram na formação do *rock and roll*.

Em 1950, o rock explodiu mundialmente com o som de Elvis Presley, Chuck Berry, Jimi Hendrix, Little Richard, Bob Dylan e The Beatles, sendo que no Brasil encontrou dificuldades para garantir de fato seu espaço. Antes da fase de grande repercussão do rock brasileiro nos anos de 1980, o rock passou por momentos distintos. Em 1950 foi marcado pelos irmãos Campello, a gênese do rock brasileiro. Em 1960 referiu-se à Jovem Guarda. E o terceiro momento, no final dos anos de 1960, foi marcado pela Tropicália, e, em 1970, com

² Fernanda Tomaz compreende musicalidade como uma característica ou um estado da música, peculiaridade presente na música, harmonia atrelada a ritmo. Aspecto que releva a consciência imediata das relações entre as notas.

Os Mutantes, Raul Seixas, Vímana, Secos e Molhados. Essas formações anteriores contribuíram para o fortalecimento do *Brock* de 1980. (ROCHEDO, 2014).

Esta pesquisa foi norteadada pelo autor Stuart Hall, na sua construção de identidade, sendo também subsidiada pelos autores Roberto Muggiati, Arthur Dapieve e Paulo Chacon, que discutem o rock no Brasil e no mundo. Foram abordados, ainda, Adriano Codato, Barbara Rosenwein, Michel Maffesoli, Marcos Napolitano, Michel Foucault, Eni Orlandi e todos que vieram ao encontro do fortalecimento dos agentes necessários para qualificar as questões pontuadas.

O primeiro capítulo da pesquisa pontua questões sobre o discurso como prática social e histórica no contexto de redemocratização do Brasil. É abordada a metodologia de análise do discurso da Escola Francesa, permeada pela construção de uma análise dos processos ideológicos. A AD³ atenta para as ideologias, o contexto histórico, as práticas sociais, no caso, a realidade em que essas músicas estão inseridas. Ela também descreve a língua como elemento que expõe significados e sentidos, assim, as letras foram analisadas conforme a história e a exterioridade. Como aponta Gil (1989), a pesquisa bibliográfica também é relatada nesse capítulo que descreve a importância da investigação em materiais já construídos, como livros, artigos, documentos e revistas. A revista *Bizz*, fonte principal desta pesquisa, enquadra-se nessa análise documental. Descrevemos também a importância do estudo em periódico como fonte de pesquisa, sendo que na sequência será apresentada a pesquisa em perspectiva: a revista *Bizz*, o seu surgimento, as suas características e as suas divisões. As músicas que serão analisadas no “*hit parade* do leitor” serão descritas na sequência.

O segundo capítulo apresenta o cenário do *rock and roll* e o Brasil, descreve a entrada desse gênero musical no Brasil, os primeiros cantores de rock do país, os grupos musicais que ganharam os jovens com características distintas e autênticas para a época. Também pontua os movimentos na música como a Tropicália, a Música Popular Brasileira (MPB), o *punk rock* em 1970 e suas marcas aqui no Brasil. Nesse capítulo também são descritos os eventos musicais na televisão e nas ruas, assim como a nova fase do rock em uma mescla no Brasil dos anos de 1980. Enfatizamos a década de 1980, e, especificamente, o ano de 1985, a abertura política que culminou com o surgimento de várias novas bandas nesse segmento, o contexto político e histórico do Brasil em meio ao processo de redemocratização.

O terceiro e último capítulo aborda o gênero rock na construção da identidade das bandas a partir dos discursos encontrados nas músicas do “*hit parade* do leitor” da revista

³ Doravante lê-se análise de discurso

Bizz. As letras das músicas foram observadas através da análise do discurso em uma relação com a exterioridade, os sujeitos e a historicidade em que as palavras estão inseridas. Nessa perspectiva, a pesquisa preocupou-se em analisar a identidade presente no rock brasileiro através das músicas e do contexto de redemocratização no Brasil. Conforme aponta Hall (2011), a identidade cultural é um processo sempre em transformação, em movimento, um processo de identificação.

A identidade é formada por elementos sociais, históricos, ideológicos, políticos e está diretamente relacionada com o meio. Assim, as músicas analisadas apresentam fragmentos e significações de um contexto em que foram inseridas, logo convergem para a construção de uma identificação e para a construção de uma identidade em relação com o contexto de redemocratização do Brasil de 1985 a 1990. Abordamos a conjuntura do rock brasileiro e da política do país, a juventude como um movimento de transformação e referência no processo de mudanças sociais e históricas no Brasil. Outro aspecto que aponta a pesquisa é a concepção de identidades compartilhadas no que se refere a fãs e consumidores do rock brasileiro que pertencem ao processo de formação de um gênero e de construção de um movimento tanto musical, como social. Esperamos, desta pesquisa, contribuições no campo sociológico e histórico, compreendendo vestígios da identidade através das letras das músicas e das ideologias presentes nos discursos, fragmentos e significações entre os ditos e não ditos.

CAPITULO 1

ANÁLISE DO DISCURSO E A REVISTA *BIZZ*

1.1 DISCURSO COMO PRÁTICA SOCIAL

Nas ciências exatas, os cientistas lidam com objetos externos que podem ser reconhecidos de maneira objetiva, diferente do cientista social que se atém às emoções, aos valores e às subjetividades. (GOLDENBERG, 2004). O pesquisador social visa compreender e interpretar as experiências vividas dos indivíduos dentro do contexto e da sociedade em que estão inseridos. Os cientistas sociais buscam compreender valores, sentimentos humanos, dentro da realidade social presente em um contexto de significações, valores e crenças.

Segundo Gil (1989), a pesquisa bibliográfica trata-se de uma investigação por materiais já elaborados, construídos por livros e documentos. Refere-se a uma discussão mais ampla sobre o indivíduo, sua singularidade e o contexto social e histórico que está inserido, pois cada indivíduo é universal e singular como expressão da história pessoal e social. No nosso caso, a análise das músicas compostas por determinadas bandas pode representar a identidade em si de acordo com o contexto e com o mundo social, a partir de letras singulares que representam o todo, o tempo e o espaço.

Assim como toda a questão discursiva de entrevistas e reportagens apresenta aspectos do cotidiano e do seu tempo, compreende-se que cada sujeito é individual e universal, pois está inserido em um lugar social. Segundo Miriam Goldenberg, “Se cada indivíduo singulariza em seus atos a universalidade de uma estrutura social, é possível ler uma sociedade através de uma biografia, conhecer o social partindo-se da especificidade irreduzível de uma vida individual.” (GOLDENBERG, 2004, p. 37).

Assim, tratamos as músicas, o discurso em geral, como representantes de uma identidade em um contexto político e histórico do Brasil, pois nesse campo de possibilidades podemos compreender, através das letras das músicas, a identidade dessas bandas que estão inseridas em um contexto social e que são consumidas por um determinado público. A análise documental é indicada quando nos debruçamos sob um determinado documento que não recebeu tratamento analítico como fonte de informação para a análise histórica e, assim, podemos explorá-lo para responder nossas perguntas. (GIL, 1989). A intenção da pesquisa enquadra-se no referencial teórico metodológico de análise do discurso a partir da revista *Bizz*, esta figurando como fonte para compreender a década de 80 devido a sua grande

abrangência do rock brasileiro e a sua longevidade no mercado fonográfico. Dentre as várias seções existentes na revista, optou-se por trechos de entrevistas e discursos pontuais que tratam do rock e da construção da identidade, e também buscamos enfatizar a análise da seção “*hit parade* do leitor” com a metodologia de análise do discurso. Assim, buscou-se compreender o contexto de redemocratização do país e a relação de identidade nesse período das bandas e do leitor que estava envolvido nesse processo de seleção, pois as bandas só se fortalecem, tanto na mídia como nas revistas, se tiverem uma demanda, um público. É nesse sentido que o leitor integra esse processo de construção da identidade, pois o “*hit parade* do leitor” foi elaborado conforme as cartas enviadas à revista pelos próprios leitores.

A análise do discurso, segundo Orlandi (2005, p. 138), é a análise da linguagem e a interação com o social, pois “[...] a linguagem é construída socialmente, os sujeitos da linguagem não são abstratos e ideais, mas sujeitos mergulhados no social que os envolve, de onde deriva a contradição que os define”. Assim, interlocutores (aqueles que fazem uma exposição verbal em nome de vários) constroem o texto, o discurso, estabelecendo-se, então, uma relação de interlocução e interação com o discurso, no caso, as letras das músicas, o contexto e os ouvintes. A palavra tem duas faces, está determinada por quem emite e para aquele que é emitido. Nesse sentido, as letras do rock foram produzidas por um segmento específico de jovens para jovens.

O discurso é constituído pela linguagem, que é o produto de uma relação recíproca. Há tensões entre interlocutores, o texto e o contexto social e histórico, pois fazer o uso da palavra é uma ação social que assume todas as suas dimensões. O discurso é o lugar da produção de sentidos e de processo de identificação de sujeitos. É através da análise do discurso que podemos compreender o lugar social, histórico e a interpretação da relação do homem com a sociedade, ou seja, a linguagem como prática social e histórica. A linguagem, de acordo com o que aponta Orlandi (2005), é um sistema de signos e também um sistema de regras formais. Assim, temos a linguística e, como normas, a gramática. Porém, a gramática e a linguagem podem significar coisas diferentes e tendências distintas. Tendo consciência dessa complexidade, deu-se origem à metodologia de análise do discurso que se pontua a estudar especificamente o discurso.

O discurso, segundo o *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*, é a exposição de uma ideia proferida em público, uma oração, uma fala. (FERREIRA, 2009). A análise do discurso é o estudo da palavra em movimento, que procura compreender a produção de sentidos, enquanto elemento simbólico, elemento integrante do social e que está diretamente

articulado com a construção do homem. A análise do discurso compreende a permanência como a continuidade e a transformação do homem e a realidade social. (ORLANDI, 2005). O discurso, segundo Regiane Robin (1973), é composto de relações extralinguísticas e formações discursivas que fazem parte da instância da ideologia que está diretamente ligada à superestrutura.

O discurso leva em conta o enunciado e a AD⁴ não se refere a normas gramaticais, mas sim à produção de sentidos e à interpretação. O discurso não é individual, “Ele é a manifestação atestada de uma sobredeterminação de toda a fala individual.” (MAZIÉRE, 2007, p. 14). A língua é um sistema abstrato, enquanto a fala é um ato linguístico material e concreto. Ambas se complementam, pois a fala é a realização concreta da língua. Alguns analistas estudam o discurso pelo viés linguístico de Ferdinand de Saussure, encarando a língua por ela mesma, levando em conta a base da materialidade da palavra. Porém, o enfoque da AD é a sua relação com o extralinguístico, o contexto e a ideologia.

Através do caminho aberto por Ferdinand de Saussure, Helena Brandão (2006) coloca a língua como um fator social, cuja função se funda na existência da comunicação, mas não enxerga a língua como fato concreto, fruto da manifestação individual de cada sujeito como colocado por Saussure. Assim, compreende a importância de seu estudo como pontapé para o campo da linguística, porém ressalta um desenvolvimento nesse campo com o discurso.

Bakhtin tem uma posição clara sobre o enunciado: “A matéria linguística é apenas uma parte do enunciado; existe também outra parte, não verbal, que corresponde ao contexto da enunciação.” (BRANDÃO, 2006, p. 7). Desta forma, ainda a mesma autora afirma:

Essa visão da linguagem como interação social, em que o outro desempenha papel fundamental na constituição do significado, integra todo ato de enunciação individual num contexto mais amplo, revelando as relações intrínsecas entre o linguístico e o social. O percurso que o indivíduo faz da elaboração mental do conteúdo, a ser expressa à objetivação externa — a enunciação — desse conteúdo, é orientado socialmente, buscando adaptar-se ao contexto imediato do ato da fala e, sobretudo, a interlocutores concretos. (BRANDÃO, 2006, p. 8).

Na significação de uma realidade, a língua está entre a representação e o signo, é nesse meio intrínseco que existe o ideológico. A linguagem não pode ser vista como mero elemento abstrato, mas sim um meio pelo qual a ideologia se manifesta concretamente. A linguagem como discurso é interação, uma maneira de produção social, ela não é neutra nem tampouco inocente, por isso é o lugar de manifestação de ideologias.

⁴ Doravante lê-se Análise do Discurso.

É a partir da linguagem que se defrontam agentes coletivos e individuais, estabelecendo um campo entre a realidade e o homem. Por ser agente de conflito e formações ideológicas, não pode ser analisada fora do corpo da sociedade, é necessário levar em conta as suas condições de produção. (BRANDÃO, 2006).

Cada signo ideológico é não apenas um reflexo, uma sobre a realidade, mas também um fragmento material dessa realidade. **Todo fenômeno que funciona como signo ideológico tem uma encarnação material, seja como som, como massa física, como cor, como movimento do corpo ou como outra coisa qualquer.** Nesse sentido, a realidade do signo é totalmente objetiva e, portanto, passível de um estudo metodologicamente unitário e objetivo. Um signo é um fenômeno do mundo exterior. O próprio signo e todos os seus efeitos (todas as ações, reações e novos signos que ele gera no meio social circundante) aparecem na experiência exterior. Este é um ponto de suma importância. No entanto, por mais elementar e evidente que ele possa parecer, o estudo das ideologias ainda não tirou todas as consequências que dele decorrem. (BAKHTIN; VOLOSHINOV, 1929, p. 19, grifo meu).

A análise do discurso da Escola Francesa é uma construção por uma abordagem discursiva dos processos ideológicos. A AD se ocupou de uma reflexão perante a escrita, tomando em conta a linguística, o marxismo e a psicanálise, com grandes contribuições da antiga filologia, mas com métodos e questões teóricas distintas. A filologia é considerada a difícil arte de ler, ou seja, se estende a compreender o conteúdo de um documento. O filólogo tem por objetivo investigar a significação ou a interação através da escrita, procurando capturar a cultura e o âmbito que originou esse documento e também as condições que possibilitaram a sua existência. (MANGUENEAU, 1989).

A análise do discurso se preocupa com o sentido como resultado de uma interpretação, incluindo o contexto e, ao situar a língua e o sujeito no núcleo da análise, a AD faz abordagens em torno do sentido. A relação entre a língua e a sociedade, o sujeito locutor e a interpretação, é trabalhada na AD da “Escola Francesa de Análise do Discurso”, construída a partir da linguística na Universidade de Paris X – Nanterre, com produções entre 1969 e 1971, estabelecendo métodos e objetos de análise. A escola teve seu fim em 1983, após o esgotamento de colaborações de linguistas e historiadores. (MAZIÉRE, 2007). Mangueneau (1989) aponta que a análise do discurso na França, desde 1965, é assunto de linguistas, mas também de historiadores e de alguns psicólogos, foi referência às questões filosóficas e políticas durante os anos de 1960.

Supõe-se que há, sobre o texto (discurso), um sentido oculto que deve ser captado, mas que necessita de métodos específicos para essa análise. Em suas palavras, Mangueneau discorre sobre o que venha a ser a análise do discurso:

Se, nos dias de hoje, “análise do discurso” praticamente pode designar qualquer coisa (toda produção de linguagem pode ser considerada “discurso”), isto provém da própria organização do campo da linguística. Este último, muito esquematicamente opõe de forma constante um núcleo que alguns consideram “rígido” a uma periferia cujos contornos instáveis estão em contato com as disciplinas vizinhas (sociologia, psicologia, história, filosofia, etc.). A primeira região é dedicada ao estudo da “língua”, no sentido saussuriano, a uma rede de propriedades formais, enquanto a segunda se refere à linguagem apenas à medida que faz sentido para sujeitos inscritos em estratégias de interlocução, em posições sociais ou em conjunturas históricas. O termo “discurso” e seu correlato “análise do discurso” remetem exatamente a este último modo de apreensão da linguagem. (MANGUENEAU, 1989, p. 12).

A AD, além de levar em conta conceitos e métodos linguísticos, de acordo com Mangueneau (1989), também considera outras dimensões, como a enunciação em conflitos históricos e sociais que cria e estabelece um espaço específico no exterior de um interdiscurso. Procurando articular o linguístico com o social, a AD busca analisar o corpo do texto “Isso significa que ele delimita, põe em correspondência, organiza fragmentos de enunciados mais ou menos longos e mais ou menos homogêneos, para submetê-los à análise.” (MAZIÉRE, 2007, p. 14).

Discurso e enunciado são dois termos que muitas vezes são confundidos na AD, um é dado e outro possibilita a apuração de estabelecer um *corpus*. Quando se estabelece um *corpus*, o analista se posiciona sobre a língua e seu funcionamento, sobre os interlocutores, posição imposta pelo gênero da fala, compreendendo um *corpus* homogêneo e heterogêneo. A constituição de um *corpus* determina a posição do pesquisador sobre a língua e seus desdobramentos inferem na escolha das formas da língua e a maneira de analisá-la, assim como a postura deste analista diante de configurações, de interlocuções de configurações de enunciados dos arquivos e ações diante da fala. (MAZIÉRE, 2007).

Ao construir um *corpus*, estamos criando um dispositivo de observação que possibilitará investigar categoricamente o objeto de discurso na tarefa de interpretá-lo. A técnica aplicada a esta pesquisa possui a necessidade de critérios para delimitar a análise da AD, com o objetivo de compreender a especificidade de cada discurso.

Segundo Orlandi (2005), o discurso constitui-se definindo o que é mensagem em um processo onde o emissor transmite uma mensagem ao receptor, uma mensagem formulada em um código que trata de algum recorte da realidade: o referente. Nesse esquema, a relação do discurso é complexa e não pode ser considerada apenas como transmissão de informação.

[...] no funcionamento da linguagem, que põe em relação sujeitos e sentidos afetados pela língua e pela história temos um complexo processo de constituição desses sujeitos e produção de sentidos e não meramente transmissão de informação. São

processos de identificação do sujeito, de argumentação, de subjetivação, de construção da realidade etc. (ORLANDI, 2005, p. 21).

Emissor e receptor estão realizando, simultaneamente, o processo de significação e decodificação. As relações de linguagem são relações de sujeitos e sentidos de efeitos múltiplos e distintos. A definição do discurso é, sobretudo, o efeito de sentido entre locutores. O discurso é diferente da hermenêutica, pois procura, através de objetos simbólicos, compreender o sentido. A AD não fica apenas no campo da interpretação, mas ela trabalha seus limites e mecanismos como integrante do processo de significação.

É importante pontuar que a AD não se pauta na busca de um sentido verdadeiro absoluto através da interpretação, não existe esse caminho, há método e construção de um dispositivo teórico. Não se restringe à busca de uma verdade oculta, mas sim a procurar gestos de interpretação que a formam, que o analista pode compreender. A AD está atrelada à interpretação e à compreensão dos sentidos, referindo-se ao co-texto (outras frases do texto) e ao contexto imediato, o contexto em que o objeto está inserido. (ORLANDI, 2005). Em outras palavras:

Compreender é saber como o objeto simbólico (enunciado, texto, pintura, música, etc.) produz sentidos. É saber como as interpretações funcionam. Quando se interpreta já está preso em um sentido. A compreensão procura a explicação dos processos de significação presentes no texto, compreendendo como eles se constituem. (ORLANDI, 2005, p. 26).

A técnica utilizada neste trabalho é, por meio de um dispositivo de interpretação, o que possibilita um caminho metodológico pela AD. Um dispositivo analítico que viabiliza a interpretação e a construção teórica, mediando o processo de análise.

Nesse sentido, a linguagem não foi estudada no campo linguístico, mas enquanto formação ideológica que se manifesta através da competência sócio ideológica. (BRANDÃO, 2006). Seguindo essa perspectiva, utilizando o referencial teórico metodológico de análise do discurso, percebeu-se que as letras das músicas do rock brasileiro estão relacionadas com o contexto imediato em que foram inseridas. Também se buscou compreender, dentre as letras, os ditos, assim como os não ditos, trabalhando na construção de um dispositivo de interpretação elaborado em um sistema de séries em que cada trecho de música foi classificado conforme a sua abordagem temática e histórica. Essa classificação permitiu a compreensão dos sentidos das palavras e a sua ideologia.

A seleção das músicas apresentadas na pesquisa foi feita através do “*hit parade* do leitor”, selecionou-se as que possuem uma crítica social, um cunho político e ideológico em

relação à situação do contexto do Brasil, não necessariamente as músicas classificadas nos primeiros lugares, mas as músicas que apresentaram uma ideologia ao contexto histórico e político. Dentre as músicas ouvidas do “*hit parade do leitor*” (formado por cartas enviadas de leitores da revista), das 66 revistas, optou-se por analisar uma de cada ano que apresentasse essas características em relação ao contexto imediato. Assim se define o caminho da escolha de cada música abordada.

O procedimento da coleta de dados da pesquisa teve início com a seleção dos 66 números da revista *Bizz* e a delimitação de um período histórico de agosto de 1985, sua primeira publicação, até dezembro de 1990, os primeiros anos de abertura política que marcaram o processo de redemocratização.

A investigação foi pautada em uma releitura interpretativa dessas músicas, selecionando letras e argumentos representativos com o contexto de redemocratização do Brasil e contestações sobre a ditadura vivida, consequências desse regime político, bem como questionamentos do sistema atual. Apontando o processo identitário presente nas letras das músicas, evidenciou-se que as mesmas são produtos capitalistas, mas elementos que constituem o processo histórico e social do contexto imediato. Ao interpretar e ao compreender uma música, é preciso mais que compactuar com ela e com a sua letra, é necessário que se desprenda de concepções já concebidas e que se compreenda concepções ligadas ao lugar social a que essa pertence, ou ao meio cultural. Assim, ao dialogar com a música, é preciso mergulhar no contexto social, político e emocional, pois a música, mais que as outras artes, requer muita sensibilidade ao retratá-la. A música é um documento, uma fonte de estudo, pois retrata em suas letras conotações e expressões, pode ser usada para se desvendar questões sociais e históricas.

1.2 ALÉM DO SOM, A LETRA: SINGULARIDADES SOCIAIS

A música é um produto cultural presente no nosso dia a dia. Ela está em diferentes lugares, tendo grande alcance e repercussão social. Podemos, portanto, a partir dela, compreender determinados aspectos sociais e políticos da história do Brasil contemporâneo.

Schafer (1992) aponta que música é arte, uma atividade cultural. Porém, para defini-la, é necessário englobar todos os seus elementos. Para ele, a música é um som organizado com ritmo e melodia, sendo o ritmo uma sequência de combinações e de apoios, e a melodia, uma série organizada de sons. Organização é o que diferencia a música de um ruído na rua,

por exemplo, mas também pode ser desorganizada. Para que exista a música, não precisa, necessariamente, que se apresentem melodia e ritmo juntos. O que a distingue e a determina como música é a intenção de ser música, esse é o fator que faz dela uma música: a sua intenção, o fato de ter sido composta para ser executada e ouvida. (SCHAFER, 1992).

A música, segundo Schafer, pode ser descritiva, reproduzindo sons da natureza e do nosso dia a dia, mas argumenta que nem toda música é escrita, como a música erudita e muito do *jazz*, por exemplo, onde não há letras. Porém, o compositor se utiliza de valores básicos em sua composição que assumem uma maneira peculiar na música, uma vez que esses valores têm o poder de afetar o ouvinte de variadas maneiras. A música apresenta acordes tanto agudos como fortes, o que expressa certa “agressividade”, e leves e graves, propagando talvez uma tristeza: “O papel do compositor é usar esses materiais para produzir algo com significado e movimento.” (SCHAFER, 1992, p. 51). Ainda na perspectiva de compreendermos a música, nos defrontamos com o ouvinte que assume uma função de integrante desse processo, pois é a partir do homem que a música se consolida como produto cultural.

Grande parte das pessoas que ouvem uma canção tem uma experiência intuitiva, emocional com a música, identificam-se com o ritmo, a melodia. Outro tratamento que pode se dar à música é uma abordagem analítica, sendo essa a forma como a trataremos nesta pesquisa. Dessa maneira, é preciso compreendê-la com a intenção de coletar uma gama vasta de informações sobre ela. Assim, permite que o analista tenha condições de realizar uma interpretação, aliada ao método e ao contexto social em que a música está inserida.

Descobrir, organizar e raciocinar sobre o significado de uma extensa gama de informações relevantes enriquece nosso entendimento da obra musical. Assim as duas formas de abordagem de uma peça de música — a intuitiva e a analítica — são valiosas e dignas de crédito. Elas potencializam a nossa capacidade de “saber”, sentir e entender, e fazer audição da música [...]. (FRIEDLANDER, 2003, p. 14).

Para compreender a música, bastava entender o que o artista cantava. Mas sociólogos e historiadores preocupados em analisar a música perceberam que as letras isoladas não eram suficientes para interpretá-la. Ela deveria ser compreendida no contexto pessoal do artista e da sua sociedade. (FRIEDLANDER, 2003). Esses dois elementos são aspectos que possibilitam uma análise mais ampla sobre as circunstâncias que o artista quer passar e o que a música representa. Segundo Paul Friedlander (2003), os teóricos da comunicação de massa apontam que cada ouvinte interpreta a música de forma diferente, conforme a sua experiência de vida.

Assim, cada ouvinte lhe infere um significado diferente devido à sua percepção e à sua visão de mundo.

Uma filha de 15 anos e sua mãe de 50 constroem uma interpretação distinta de uma mesma canção, levando-se em conta a experiência pessoal e o contexto social e histórico em que cada uma delas está inserida. Para alguns ouvintes, o jeito de se vestir do artista, ou seja, a apresentação em palco, é mais importante que a própria música, e outros consideram as músicas até mesmo superficiais e desinteressantes caso não apresentem letras que retratem fragmentos da sociedade. Há ouvintes que colocam a música rock como fundo enquanto realizam outras atividades, enquanto outros são ativos consumidores, frequentando shows, comprando CDs e outros produtos.

Também temos os “grupos culturais”, como Friedlander (2003, p. 17) esclarece:

Na outra ponta do espectro uso/envolvimento, nós achamos os grupos subculturais, como a contracultura de San Francisco dos anos 60, os punks dos anos 70, ou os metaleiros dos anos 80, os quais estão inseridos em um gênero musical particular e para quem a música oferece um conhecimento significativo e identidade.

Cada música, assim como cada banda, cria uma identidade própria, o que leva os seguidores, ou seja, consumidores, a estabelecerem uma identidade com essas bandas devido à sua performance e à temática abordada nas letras. O que não se pode desvincular da análise é que cada música e cada banda estão diretamente relacionadas com o tempo histórico e social em que estão inseridas. Nesse aspecto, aponta Alex Ross (2011, p. 12):

Então por que se arraigou a ideia de que há algo de peculiarmente inexprimível na música? A explicação pode não estar na música, mas em nós mesmos. A partir de meados do século XIX, as plateias se acostumaram a adotar a música como uma espécie de religião secular ou política espiritual, investindo-a com mensagens tão urgentes quantas vagas. As sinfonias de Beethoven prometem liberdade política e pessoal; as óperas de Wagner inflamam a imaginação de poetas e demagogos; os balés de Stravinsky liberam energias primais; os Beatles incitam uma revolta contra antigos costumes sociais. Em qualquer momento da história, existem alguns compositores e músicos criativos que parecem deter os segredos da época.

A relação subjetiva e social está, por vezes, entrelaçada à música, o que atribui uma conotação intelectual, mas também pessoal. E ambas se articulam na construção de uma identidade social. Neiva Maria Jung (2009) disserta sobre as identidades e chama a atenção para os aspectos simbólicos e representativos que fazem parte da construção da mesma. Assim, a identidade é uma construção cultural e social, mas também está em conexão estreita com as relações de poder. Como Bauman (2005) afirma, nossa identidade é frágil e fragmentada, ou seja, em suas palavras, a identidade é líquida. A identidade não é singular,

mas é construída por meio dos discursos (como é o caso das letras de músicas) e posições ideológicas:

[...] é precisamente porque as identidades são construídas dentro e não fora do discurso que nós precisamos compreendê-las como produzidas em locais históricos e institucionais específicos, no interior de formações e práticas discursivas específicas, por estratégias e iniciativas específicas. (HALL, 2000, p. 109).

Os discursos, a língua e as ideologias são fatores intrínsecos e constroem a identidade por meio de letras e recortes fragmentados da sociedade que desvelam, produzindo, então, a identidade. Tal identidade é produzida pelo discurso, nesse caso, a partir das letras das músicas, pudemos, então, traçar uma identidade das bandas dos anos 1980, a construção da identidade na sua relação com o contexto. Segundo Jung (2009), a sociolinguística interacional é um grande elemento para a explicação da produção da identidade social.

Quando nos referimos às bandas de 1980, procuramos compreender a identidade das mesmas através dos integrantes de uma dada interação que não só comunicaram palavras (discursos) a partir de suas músicas, mas que ao mesmo tempo atribuíram sentido a essas palavras e negociaram construções sociais de identidade. A situação de interação é crucial para a construção da identidade, é através dos significados sociais construídos na interação que se diferencia um grupo de outro e afirmam sua identidade.

Toda música (fala/discurso) e também o comportamento das bandas estavam dentro de normas sociais que atribuíram às mesmas papéis identitários e representativos dentro do contexto social de redemocratização de 1985. A identidade é o processo de interação e de identificação com determinadas comunidades de fala. Nesse sentido, as bandas desse período construíram sua identidade em conexão com o contexto imediato, conectado com aspectos culturais e sociais, que constituíram as distintas identidades sociais. Assim, compreende-se que “[...] o sentido do valor de uma produção linguística, (discursiva) tem relação com o sentido do lugar ocupado no espaço social.” (JUNG, 2009, p. 29).

A metodologia de AD auxiliou no processo da análise discursiva de tais bandas de rock de 1985 a partir das letras das músicas vinculadas ao “*hit parade* do leitor” da revista *Bizz* e a trechos encontrados na revista, classificando-se em temas distintos, como: social, político, subjetivo e econômico. A intenção foi analisar de maneira analítica cada canção.

Nessa abordagem, compreendeu-se que há muitas formas de como cada canção adquire significado. O significado pode vir do próprio cantor/compositor e também se construir a partir de elementos sociais exteriores. A música é apresentada para o público

dentro de um contexto com determinadas condições sociais que influenciam na percepção da música, o que poderíamos chamar, segundo Friedlander (2003), de filtro social. A música, então, atinge o ouvinte, o receptor, que adiciona um significado baseado em suas circunstâncias de vida. Segundo o mesmo autor, o processo por que a música passa seria o seguinte: Compositor (vida, experiência) — Produção (indústria tecnológica) — Texto — Filtro Social (condições sociais) — Receptor (vida experiência).

1.3 O PERIÓDICO COMO FONTE PARA PESQUISA

Recorrer à história e ao periódico como pesquisa nos permite contribuições interdisciplinares para compreender fragmentos sociais, políticos e ideologias através de um veículo de informação que também constrói interações e identidades.

A Escola Metódica⁵ aponta para a importância do documento enquanto fonte, com ênfase na questão central e heurístico-documental, classificando os documentos oficiais como principais fontes históricas. A Escola dos *Annales*⁶, no século XX, contribuiu para o alargamento da noção de fonte, ao determinar que o ofício do historiador e suas fontes seriam guiados por tudo que fosse humano. Marc Bloch demonstra que, ao mesmo tempo em que se ampliam as fontes, também se amplia a tipologia das fontes. (KARNAL; TATSCH, 2011).

O século XX ampliou a noção de objetos históricos e considerou tudo que tivesse a possibilidade de vislumbrar a atividade da ação humana como fonte de pesquisa, o que possibilitou o surgimento de novos campos de pesquisa histórica, como: a história oral, a história das mulheres, a história das imagens, etc. Esses diversos novos campos possibilitaram um diálogo maior com a Antropologia e a Sociologia do que a história tradicional estabelecia. Assim, novos temas ampliaram, consequentemente, a noção de documento histórico. A Escola

⁵ “A Escola Metódica quer impor uma investigação científica afastando qualquer especulação filosófica e visando objetividade absoluta no domínio da história; pensa atingir os seus fins aplicando técnicas rigorosas respeitantes ao inventário de fontes, à crítica dos documentos, à organização das tarefas na profissão.” (HISTÓRIA HISTORIOGRAFIA, 2015). “A Escola Metódica compreende a história a partir de documentos, oficiais. Evita-se a construção de hipóteses, procura-se a construção de uma neutralidade de axiológica e epistemológica, isto é, não julgará e não problematizará o real.” (REIS, J. C. 1996, p. 13).

⁶ “Na verdade a grande contribuição historiográfica dos *Annales* em sua primeira geração foi a possibilidade de um diálogo entre a história e as ciências sociais, rompendo uma barreira invisível e ao mesmo tempo sólida, legitimada por uma história tradicional, factual, excessivamente preocupada com os acontecimentos advinda do século XIX. (REIS: 2004). A ‘história nova’ empreendida por Febvre e Bloch com a *Escola dos Annales*, começa a tecer suas redes de conhecimento em contraposição a história tradicional ‘enraizada’ nos grandes homens e fatos, e que dessa forma, marginalizava muitos aspectos das experiências humanas, entretanto para a ‘história nova’, toda vivência humana é portadora de uma história.” (MARTINS, 2008).

de *Annales* elaborou essas novas formas de documentos e constituiu outras maneiras de se construir o conhecimento histórico. (REIS, 2000).

Seria uma grande ilusão imaginar que a cada problema histórico corresponde um tipo único de documentos, específico para tal emprego. Quanto mais a pesquisa, ao contrário, se esforça por atingir os fatos profundos, menos lhe é permitido esperar a luz a não ser dos raios convergentes de testemunhos muito diversos em sua natureza. (BLOCH, 2002, p. 80).

O documento histórico não é claro, necessita de um método que possibilite um meio de investigação e instrumentos para a sua prática. Cabe ao historiador extrair aspectos que aparecem sob o documento de forma indireta e historicizá-las.

Os documentos criam significações que muitas vezes “contaminam” outros documentos. Porém, é inerente ao historiador compreender que o documento pode trazer um dado que nenhum outro traz e criar uma nova visão já concebida anteriormente. O documento histórico é qualquer fonte sobre o passado que possa ser analisada no presente e com que o historiador estabeleça diálogos com a subjetividade atual e a subjetividade do passado. (KARNAL; TATSCH, 2011).

Na década de 1970, ainda eram pouco utilizados os jornais e as revistas como documentos para fim de conhecimento da História. As revistas, assim como os jornais, podem ser consideradas “enciclopédias do cotidiano” (LUCA, 2005). Devemos levar em conta que ambos têm interesses e recortes específicos que atraem um público particular. A utilização de periódicos na produção do saber histórico implica na renovação de temas, problemáticas e procedimentos metodológicos. A Escola dos *Annales* possibilitou novas abordagens, objetos e problemas em tal sentido. As temáticas em relação às pesquisas aumentaram gradativamente, pois, com o alargamento da noção de fonte, incluíam-se mentalidades, práticas culturais, festas, filmes, aspectos do cotidiano, dentre tantos outros temas que antes estavam ausentes no campo da História. (LUCA, 2005).

Os periódicos percorrem diferentes espaços, são importantes fontes de pesquisa, pois trazem discursos acerca de identidade, modos de vida, experiências, práticas cotidianas, depoimentos orais, dentre outros aspectos pertinentes ao pesquisador como fonte, fazendo dos periódicos um elemento para se estudar a história.

A análise da segmentação mais contemporânea do mercado de revistas, e sua relação com a construção das identidades a partir do consumo, são das mais instigantes. Indicação clara que os interesses pelas revistas extrapola o círculo de especialistas está no fato de a Editora Abril comemorar o seu quinquenário com o lançamento de uma publicação, vendidas em bancas de jornal, que esboçou a trajetória da revista no Brasil e foi elaborada “no estilo revista: variada, multifacetada e viva”, observação

que nos informa acerca do entendimento que os proprietários de um dos principais grupos editoriais do país têm acerca da natureza desse impresso. (LUCA, 2005, p. 122).

A Editora Abril⁷ foi a empresa criadora da revista *Bizz*, a revista utilizada nesta pesquisa como principal fonte para traçar uma identidade das bandas de rock de 1985- 1990. A revista se articulou com as novas demandas da vida urbana e ao contexto da explosão do “rock Brasil” no período de redemocratização. Torna-se, assim, pertinente para se estudar a história e a identidade de bandas da época construídas e reforçadas a partir dos discursos e músicas apresentadas.

1.4 “HIT PARADE DO LEITOR”: REVISTA *BIZZ* – 1985-1990

Dentre as 66 exemplares da revista *Bizz* pesquisadas, recortaram-se entrevistas, reportagens e uma música em cada ano (de 1985 a 1990) presente dentre as mais tocadas no “*hit parade* do leitor” para uma discussão sobre as suas letras, o embate ideológico e a relação com o contexto imediato, visto que estamos vivendo um processo de abertura política. Assim, tornou-se fundamental estudar quais as reivindicações e as colocações abordadas nas músicas de rock nesse contexto. Compreende-se que, desde o seu surgimento, o rock sempre teve um caráter de crítica e de forte expressão contestadora. (FRIENDLANDER, 2003).

Conforme elencadas abaixo, as imagens apresentam as músicas selecionadas para análise do trabalho. No “*hit parade* do leitor”, de 1985 a 1990, da revista *Bizz*, escolhemos 6 músicas dentre as mais tocadas, abordando as que possuem um cunho político, ideológico e social no processo de redemocratização do Brasil, para assim compreender a identidade dessas bandas nessa esfera política.

⁷ Editora brasileira criada em 1960 com sede na cidade de São Paulo, é integrante do Grupo Abril. Desde 2014, Alexandre Caldini é o seu presidente. Compreende-se que a Editora Abril possui uma postura conservadora, civita, porém a pesquisa atenta-se para a construção identitária a partir da história das músicas e ideologias críticas em relação ao contexto social e político.

FIGURA 1 – 1985 – “NÓS VAMOS INVADIR A SUA PRAIA” (ULTRAJE A RIGOR) – OUTUBRO – 1ª POSIÇÃO

22 (—) "Material Girl" - Madonna (WEA)
 23 (—) "The Heat is On" - Glenn Frey (RCA)
 24 (—) "We Don't Need Another Hero" - Tina Turner (EMI-Odeon)
 * "Chega de Mágua" - SOS Nordeste (Sindicato dos Músicos RJ)

Caixa Postal 2372, dizendo quais foram os últimos discos que você comprou. Escreva também seu nome, endereço e telefone para que possamos voltar a consultá-lo.

AS 10 MAIS VENDIDAS	AS 10 MAIS TOCADAS	PARADA DO LEITOR
"Sem Pecado e Sem Juízo" - Baby Consuelo (CBS)	"Nós Vamos Invadir Sua Praia" - Ultraje a Rigor (WEA)	"Nós Vamos Invadir Sua Praia" - Ultraje a Rigor (WEA)
"Louras Geladas" - RPM (CBS)	"Roque Santeiro" - Nacional-Vários (Som Livre)	"Born in the USA" - Bruce Springsteen (CBS)
"Cheia de Charme" - Guilherme Arantes (CBS)	"A Gata Comeu" - Internacional-Vários (Som Livre)	"The Unforgettable Fire" - U2 (WEA)
"Everytime You Go Away" - Paul Young (CBS)	"Trem da Alegria" - Clube da Criança (RCA)	"Like a Virgin" - Madonna (WEA)
"Fórmula do Amor" - Léo Jaime/Kid Abelha (CBS)	"Aprendizes da Esperança" - Fafá de Belém (Som Livre)	"Songs from the Big Chair" - Tears for Fears (Mercury-Polygram)
"Ciúme" - Ultraje a Rigor (WEA)	"Dominó" - Dominó (CBS)	"We are the World" - USA for Africa (CBS)
"I Was Born to Love You" - Freddie Mercury (CBS)	"Born in the USA" - Bruce Springsteen (CBS)	"Revoluções por Minuto" - RPM (CBS)
"A View to a Kill" - Duran Duran (EMI-Odeon)	"Greatest Hits" - Rod Stewart (WEA)	"O Passo do Lui" - Paralamas do Sucesso (EMI-Odeon)
"Everybody Wants to Rule the World" - Tears for Fears (Mercury-Polygram)	"Profana" - Gal Costa (RCA)	"Olhar" - Metrô (CBS)
"I Should Have Known Better" - Jim Diamond (CBS)	"Fogo e Paixão" - Wando (Arca)	"Brothers in Arms" - Dire Straits (Polygram)

Não é possível determinar a posição real de "Chega de Mágua", pois o disco não é comercializado em lojas.

FONTE: Bizz. São Paulo: Abril, n. 3, out. 1985, p. 14.

FIGURA 2 – 1986 – “SELVAGEM” (OS PARALAMAS DO SUCESSO) – OUTUBRO – 2ª POSIÇÃO

PARADA BIZZ

Parada do Leitor (LPs)

- (N) Radio Pirata Ao Vivo - RPM (CBS)
- (2) **Selvagem? - Paralamas do Sucesso (EMI-Odeon)**
- (R) O Concreto Já Rachou - Titãs (WEA)
- (N) Cabeça Dinossauro - Titãs (WEA)
- (N) True Blue - Madonna (WEA)
- (S) The Head On The Door - The Cure (Polygram)
- (N) Viva - Camisa de Vênus (RGE)
- (N) Dois - Legião Urbana - RPM (CBS)
- (1) Revoluções Por Minuto - Echo & the Bunnymen (WEA)
- (N) Songs to Learn and Sing - Smiths (WEA)
- (N) Meat is Murder - The Cult (RCA)
- (N) Love - The Cure (Polygram)
- (N) Standing on a Beach - Dire Straits (Polygram)
- (3) Brothers in Arms - Dire Straits (Polygram)
- (R) Humanos - Tokyo (CBS)

CONVENÇÕES
 () indica a posição na parada anterior
 (N) indica novidades na parada
 (R) indica retorno à parada

Leitor! Sua participação é importante na Parada BIZZ!
 Escreva para BIZZ, Caixa Postal 2372, dizendo quais foram os últimos discos que você comprou. Acrescente seu nome, endereço e telefone para que possamos voltar a consultá-lo.

FONTE: Bizz. São Paulo: Abril, n. 15, out. 1985, p. 14.

FIGURA 3 – 1987 – “O CONCRETO JÁ RACHOU” (PLEBE RUDE) – FEVEREIRO – 10ª POSIÇÃO

PARADA BIZZ

1 (1) Dois — Legião Urbana (EMI-Odeon)
 2 (3) Capital Inicial — Capital Inicial (Polygram)
 3 (2) Rádio Pirata ao Vivo — RPM (CBS)
 4 (8) Selvagem? — Paralamas do Sucesso (EMI-Odeon)
 (8) Vivendo e Não Aprendendo — Ira! (WEA)
 6 (4) True Blue — Madonna (WEA)
 7 (7) Cabeça Dinossauro — Titãs (WEA)
 (4) Standing on a Beach — Cure (Polygram)
 9 (4) The Queen Is Dead — Smiths (WEA)
 10 (10) **O Concreto já Rachou — Plebe Rude (EMI-Odeon)**
 11 (12) Viva — Camisa de Vênus (RGE)
 12 (R) The Head on the Door — Cure (Polygram)
 (N) Flaunt It — Sigue Sigue Sputnik (EMI-Odeon)
 14 (14) Bring on the Night — Sting (Polygram)
 (N) Todas ao Vivo — Marina (Polygram)

CONVENÇÕES
 () indica a posição na parada anterior
 (N) indica novidade na parada
 (R) indica retorno à parada

Leitor! Sua participação é importante na Parada BIZZ!
 Escreva para BIZZ, Caixa Postal 2372, dizendo quais foram os últimos discos que você comprou. Acrescente seu nome, endereço e telefone para que possamos voltar a consultá-lo.

FONTE: Bizz. São Paulo: Abril, n. 19, fev. 1987, p. 12.

FIGURA 4 – 1988 – “QUE PAÍS É ESSE?” (LEGIÃO URBANA) – MARÇO – 1ª POSIÇÃO

Parada do Leitor (LPs)

1 (N) **Que País É Este — 1978-1987 — Legião Urbana (EMI-Odeon)**
 2 (2) Jesus Não Tem Dentes no País dos Banguelas — Titãs (WEA)
 3 (9) ...Nothing Like the Sun — Sting (Polygram)
 4 (1) The Joshua Tree — U2 (WEA)
 5 (13) Kiss Me Kiss Me Kiss Me — Cure (Polygram)
 6 (2) Independência — Capital Inicial (Polygram)
 (N) D — Paralamas do Sucesso (EMI-Odeon)
 8 (4) Echo & the Bunnymen — Echo & the Bunnymen (WEA)
 (6) A Revolta dos Dândis — Engenheiros do Hawaii (Plug)
 10 (12) A Momentary Lapse of Reason — Pink Floyd (CBS)
 (15) Scoundrel Days — A-ha (WEA)
 12 (6) Nunca Fomos Tão Brasileiros — Plebe Rude (EMI-Odeon)
 (N) Who's That Girl? — Trilha Sonora — Vários (WEA)
 14 (N) Actually — Pet Shop Boys (EMI-Odeon)
 15 (N) Carne Humana — Zero (EMI-Odeon)

LPs (GB)

5 (R) Actually — Pet Shop Boys (Parlophone)
 6 (N) Popped in Souled Out — Wet Wet Wet (Precious)
 7 (8) Tango in the Night — Fleetwood Mac (Warner Bros.)
 8 (3) Bridge of Spies — T'Pau (Siren)
 9 (N) Introducing the Hardline — Terence Trent D'Arby (CBS)
 10 (4) All the Best — Paul McCartney (Parlophone)

Compados (GB)

1 (7) "Always on My Mind" — Pet Shop Boys (EMI)
 2 (N) "Heaven Is a Place on Earth" — Berlinda Carlisle (Virgin)
 3 (N) "House Arrest" — Krush (Club)
 4 (N) "Fairytale of New York" — Pogues (Pogue Mahone)
 5 (3) "The Way You Make Me Feel" — Michael Jackson (Epic)
 6 (N) "Love Letter" — Alison Moyet (CBS)
 7 (N) "I Found Someone" — Cher (Geffen)
 8 (4) "When I Fall in Love" — Rick Astley (RCA)
 9 (N) "All Day and All of the Night" — Stranglers (Epic)
 10 (N) "Stutter Rap" — Morris Minor and the Majors (10)

Independentes (GB)

1 (1) Strangeways. Here We Come — Smiths (Rough Trade)
 2 (4) Palace of Swords Reversed — Fall (Cog Sinister)
 3 (N) Jesus Meets the Stupids — Stupids (Vinyl Solution)
 4 (3) George Best — Wedding Present (Reception)
 5 (5) Heaven's End — Loop (Head)
 6 (6) The Circus — Erasure (Mute)
 7 (R) Substance — New Order (Factory)
 8 (2) Out of Our Idiot — Elvis Costello (Demon)
 9 (GB) Louder Than Bombs — Smiths (Rough Trade)

Legião (foto) e Titãs, a dobradinha nacional na Parada do Leitor

ress e Melody Maker (GB), de 2 a 30-01-87. Para a Parada do Leitor, foram consideradas as cartas recebidas.

FONTE: Bizz. São Paulo: Abril, n. 32, mar. 1988, p. 14.

FIGURA 5 – 1989 – “IDEOLOGIA” (CAZUZA) – MARÇO – 7ª POSIÇÃO

Money for Nothing: coletânea em terceiro lugar na Parada

Parada do Leitor (LPs)

- 1 (9) *Rattle and Hum* — U2 (WEA)
- 2 (1) *Go Back* — Titãs (WEA)
- 3 (N) *Money for Nothing* — Dire Straits (PolyGram)
- 4 (7) *Stay on These Roads* — A-ha (WEA)
- 5 (2) *Substance* — New Order (WEA)
- 6 (R) *Bora Bora* — Paralamas do Sucesso (EMI-Odeon)
- 7 **10** *Ideologia* — Cazuza (PolyGram)
- 8 (5) *Tracy Chapman* — Tracy Chapman (WEA)
- 9 (14) *Que País É Este?* — Legião Urbana (EMI-Odeon)
- 10 (11) *Psicoacústica* — Ira! (WEA)
- 11 (4) *Introspective* — Pet Shop Boys (EMI-Odeon)
- 12 (R) *OUB12* — Van Halen (WEA)
- 13 (13) *Faith* — George Michael (CBS)
- 14 (N) *New Jersey* — Bon Jovi (PolyGram)
- 15 (N) *Fairy Tales* — Harry (Wop Bop)

LPs (EUA)

- 4 (5) *New Jersey* — Bon Jovi (Mercury)
- 5 (3) *Appetite for Destruction* — Guns N' Roses (Geffen)
- 6 (N) *Traveling Wilburys* — Traveling Wilburys (Capricorn)
- 7 (7) *Hysteria* — Def Leppard (Mercury)
- 8 (6) *Don't Be Cruel* — Bobby Brown (A&M)
- 9 (R) *Open Up and Say... Ahh!* — The Waitresses (Capricorn)
- 10 (9) *Silhouette* — Kenny G. (Arista)

LPs (GB)

- 1 (5) *Private Collection* — Cliff Richard (PolyGram)
- 2 (4) *Now That's What I Call...* — Various (Capricorn)
- 3 (1) *Kylie* — Kylie Minogue (PolyGram)
- 4 (N) *The Hits Album* — Vários (Capricorn)
- 5 (2) *Money for Nothing* — Dire Straits (PolyGram)
- 6 (7) *Greatest Hits* — Fleetwood (PolyGram)
- 7 (N) *The Premiere Collection...* — Various (Capricorn)
- 8 (N) *The Greatest Hits Collection* — Various (Capricorn)
- 9 (N) *The Legendary Roy Orbison* — Various (Capricorn)
- 10 (N) *Push* — Bros (CBS)

GB)

- 1 (3) *Kylie* — Kylie Minogue (PolyGram)
- 2 (5) *Isn't Anything* — My Bloody Valentine (Capricorn)
- 3 (N) *Bummed* — Happy Mondays (Capricorn)
- 4 (N) *Two Nuns and a Pack Mule* — Various (Capricorn)

FONTE: Bizz. São Paulo: Abril, n. 44, mar. 1989, p. 14.

Em 1990, “Big Bang”, Os Paralamas do Sucesso, apareceu no “hit parade do leitor” como o álbum mais vendido, sendo assim, era um costume a revista colocar também os álbuns mais vendidos. Então, selecionamos a música “Perplexo” desse álbum para realizar a análise

FIGURA 6 – 1990 – “BIG BANG” (OS PARALAMAS DO SUCESSO) – MARÇO – 3ª POSIÇÃO



FONTE: Bizz. São Paulo: Abril, n. 56, mar. 1990, p. 14.

Através das músicas selecionadas, buscou-se compreender as significações e ressignificações de cada uma das letras em relação ao contexto histórico do processo de redemocratização do Brasil.

Seguindo a perspectiva de análise da identidade e do rock brasileiro, o segundo capítulo aborda o surgimento do rock no Brasil, as suas fases e o contexto histórico da década de 1980.

CAPITULO 2 ROCK AND ROLL E O BRASIL

2.1 RITMOS E MUSICALIDADES NO BRASIL

Arthur Dapieve (1995) aponta que o rock demorou quase três décadas até ganhar espaço no Brasil e ressaltar que o rock norte-americano chegou ao Brasil em meados dos anos 1950, através do cinema, com o filme *The black board jungle*, dirigido por Richard Brooks, em 1955, em que há a trilha sonora “Rock around the clock”, da banda Bill Haley and His Comets. No Brasil, a música ficou conhecida através da versão da cantora Nora Ney⁸, com o título “Sementes da violência”. Em 1957, foi consolidado o primeiro rock “in Brasil”, com a música “Rock and Roll and Copacabana” cantada por Cauby Peixoto.

No governo do general Gaspar Dutra, eleito após Getúlio Vargas, houve um investimento entre os anos de 1946 a 1948. O processo se deu com o intuito de atender as demandas de modernização. Com a abertura das importações, as camadas urbanas investiram no consumo com a compra de *Ray-Ban*, e o que marcou essa geração era o uso de calças jeans, o consumo de *whisky* e a busca do lazer nas noites de Copacabana, em que se dançavam as músicas como o *fox-blue*, o bolero e, em 1950, o *rock' n roll*. (DAPIEVE, 1995).

No final da década de 1950, as rádios começaram a abrir espaço para o *rock and roll*, e depois foi a vez das gravadoras e do cinema no Brasil. A Gravadora Odeon descobriu os irmãos Campello, os quais foram batizados artisticamente de Celly e Tony, que gravaram um compacto⁹ em inglês, compacto este que acabou sendo um fracasso por causa da concorrência, o que culminou com a decisão de cantar em português mesmo. Tony Campello cantava “Boogie do bebê” e “Pertinho do mar” e Celly Campello cantava “Banho de Lua”, “Lacinho cor de rosa” e o grande sucesso “Estúpido cupido”. Assim como eles, vieram outros nomes, como Sergio Murilo, o “Elvis brasileiro”, Ed Wilson, Demetrius e Ronaldo Cordovil, que representavam a “Juventude transviada”. (DAPIEVE, 1995).

Celly Campello deixou os palcos em 1962 para se dedicar aos filhos e ao casamento, porém, quando tentou retornar, sete anos depois, ela acabou não conseguindo mais se inserir no campo musical, pois sua geração havia sido substituída por outra, com menos influências inglesas. A segunda geração do rock brasileiro, segundo Dapieve (1995), foi gerada dentro da

⁸ Nora Ney, cantora de *jazz* e *samba-canção*. Gravou “Rock around the clock” em inglês, o primeiro registro de um rock gravado no Brasil, em 24 de outubro de 1955.

⁹ Disco fonográfico de pequena dimensão. O disco compacto (popularmente conhecido como CD, pelo acrônimo de disco compacto) é uma mídia óptica digital.

primeira, sucedeu vários grupos e grande parte deles com nomes em inglês, como: The Fevers, The Pops, Renato & Seus Blue Caps, The Clevers, a qual se tornaria, mais tarde, Os Incríveis, The Sputniks, que eram formados por Erasmo Carlos, Esteves e Sebastião (chamado de Tim Maia). Dentre eles, Roberto Carlos foi quem se destacou, cantando “Splish splash”, e junto com seu parceiro Erasmo Carlos cantava “Calhambeque” e “Festa de Arromba”.

Quando os clubes de futebol, em 1965, proibiram a transmissão direta de suas partidas nas tardes de domingo, Paulo Machado Carvalho, proprietário da TV Record, colocou no ar, no lugar desses jogos, o programa “Jovem Guarda”, composto por Roberto Carlos, Wanderlêia Salim, Erasmo Carlos, Renato & Seus Blue Caps, Martinha, Golden Boys e companhia. (DAPIEVE, 1995). O programa foi exibido pela Rede Record de 1965 a 1968, sendo que o seu nome deu origem ao movimento musical que marcou a juventude da década de 1960. Essa fase ficou conhecida como do Iê-Iê-Iê¹⁰, fazendo referência à música dos Beatles, “She loves you”. (ROCHEDO, 2014).

Gradualmente, o rock foi se diferenciando da primeira geração brasileira, dos irmãos Campello para a Jovem Guarda, conforme ressalta Dapieve:

A Jovem Guarda avançava em relação à geração dos Campello, tanto musicalmente quanto tematicamente. As músicas não eram mais um mero suporte para vocais; para desespero dos puristas, as guitarras ocupavam cada vez mais agressivamente o seu espaço. (DAPIEVE, 1995, p. 14).

As letras das músicas da Jovem Guarda estiveram mais próximas da realidade, retrataram o reflexo do comportamento juvenil, cantando versos sobre festas e carros, o que configurou o rock como supérfluo. As práticas se concretizaram através da difusão da TV. Nesse sentido, tanto a Bossa Nova¹¹ como a Jovem Guarda estiveram relacionadas com a juventude. Assim, a indústria cultural¹² percebeu a necessidade jovem da representação do

¹⁰ Iê-Iê-Iê origina-se da música dos Beatles denominada “She loves you”, em que o grupo cantava a seguinte frase: *She loves you/yeah, yeah, yeah* (...).

¹¹ Antônio Carlos Jobim e Vinícius de Moraes formaram uma grande dupla de compositores, não somente da Bossa Nova, mas da música popular brasileira no século XX. Juntos foram responsáveis pela modernização da música brasileira, sintetizando em sua obra um processo de modernização iniciado anos anteriores, o que acabou influenciando novas gerações. Destacam-se, pelas letras e pelo bom acabamento, suas canções “Se todos fossem iguais a você”, “Garota de Ipanema” e “Eu sei que vou te amar”. Outros grandes cantores também fizeram parte desse processo da Bossa Nova, como: Edu Lobo, Baden Powell, Francis Hime e Toquinho (Antônio Pecci Filho). Nesse contexto, também podemos destacar Nara Leão, que exerceu grande influência sobre a Bossa Nova. (SEVERIANO, 2013).

¹² Indústria Cultural, termo que foi criado pelos filósofos e sociólogos alemães Theodor Adorno e Max Horkheimer, que se refere à arte na situação da arte na sociedade capitalista industrial. “Segundo Adorno, na Indústria Cultural, tudo se torna negócio. Enquanto negócios, seus fins comerciais são realizados por meio de

estilo musical, tanto na moda como nos meios de comunicação, e resolveu, então, investir nesse campo.

A Jovem Guarda, nesse sentido, foi pioneira ao utilizar-se do *marketing* como meio de divulgação do produto musical. Foram lançadas revistinhas, roupas, papel de carta, que representavam o público jovem consumidor. (ROCHEDO, 2014). A Jovem Guarda era, por muitas vezes, associada a uma música fútil e sem credibilidade, pois suas letras não tinham nenhuma preocupação política ou qualquer conotação crítica, eram letras que falavam de amor e cotidiano, o que permite avaliá-la como sem uma ideologia própria, o que acontece de forma diferente no Tropicalismo, tratado especificamente mais adiante.

Além da Jovem Guarda, dois outros programas da Rede Record fizeram sucesso, “O fino da Bossa” e “Bossaudade”. A Jovem Guarda permaneceu até 1968, e, antes mesmo que a turma de Roberto Carlos, Wanderléia e Erasmo saísse de cena, a terceira leva do rock entrou no ar: o Tropicalismo. E, assim, no 3º Festival de Música Popular Brasileira, promovido pela TV Record, Gilberto Gil apresentou a música “Domingo no Parque”, acompanhado do grupo Os Mutantes. Simultaneamente à Jovem Guarda e ao Tropicalismo, a corrente principal se concentrava na MPB, através da Bossa Nova¹³, com João Gilberto, Tom Jobim, Carlos Lyra, Chico Buarque, Elis Regina e Jair Rodrigues, e ainda pelas canções de protesto de Geraldo Vandré. (DAPIEVE, 1995).

A canção “Chega de saudade”, de Antônio Carlos Jobim e de Vinícius de Moraes, marcou o início da Bossa Nova¹⁴, estilo musical que, segundo Severiano (2013), oferecia algo de inovador: a melodia moderna, algo até então não visto na MPB, com harmonia e simplicidade, repleta de acordes alterados, letra despojada, canto intimista. Marcou a composição da Bossa Nova o samba “Desafinado”, de Antônio Carlos Jobim e de Newton Mendonça: “Mas, além de nomear um gênero musical, ou melhor, um tipo de samba, a Bossa Nova é principalmente, como o choro, um estilo, uma maneira de tocar, harmonizar ou cantar qualquer composição.” (SEVERIANO, 2013, p. 330).

Com o cenário pós-guerra e a abertura das importações, as massas urbanas aumentaram suas compras, buscando a modernidade. Nesse sentido, o Brasil teve muitas influências norte-americanas, na moda, nos eletrodomésticos e também nas manifestações

sistemática e programada exploração de bens considerados culturais. Para Adorno, o homem, nessa Indústria Cultural, não passa de mero instrumento de trabalho e de consumo, ou seja, objeto.” (SILVA, 2002).

¹³ A abordagem sobre a Bossa Nova e a Jovem Guarda são elementos fundamentais para se compreender o processo histórico da música brasileira.

culturais, como na música. Com a volta de Getúlio Vargas ao governo, em 1951, houve uma busca do sentido nacionalista. Os anos de 1950 foram marcados por um grande crescimento industrial, conjuntamente com o fortalecimento de instituições financeiras. O sentimento de nacionalismo cresceu com o desenvolvimento do governo Juscelino Kubitschek e o progresso foi marcado pela entrada da indústria automobilística.

Napolitano (2002) e Terra e Calil (2013) convergem suas visões quando apontam a inserção da televisão como um novo veículo musical de massa, além do rádio, que propaga ideias e modismos. Severiano (2013) aponta que a era da televisão no Brasil começou por volta de 1950, com um estúdio montado na sede das rádios Difusora e Tupi. Surgiu o primeiro programa de televisão intitulado “TV na Taba”, em 20 de janeiro de 1951, inaugurado pela TV Tupi paulista.

O processo de implantação da TV, no Brasil, foi, de forma gradual, deslanchando no início dos anos 1950: “E uma das maiores atrações nas televisões eram apresentações dos cantores da época, ‘Noites de Gala’, na TV Rio, ‘Espetáculos Tonelux’, na TV Tupi, Rio, e ‘Grande Galã’, TV Tupi, São Paulo.” (NAPOLITANO, 2014, p. 55). Nessa época, surgiram os programas de TV de 1962 a 1972, os programas e festivais aumentaram e surgiu o programa “O Fino da Bossa”, que teve como destaques Elis Regina e Jair Rodrigues. Assim, também, outros programas, como “Bossaudade”, “Ensaio Geral”, “Jovem Guarda”, dentre outros. Foi a partir da televisão que houve o aumento do público da MPB engajada e nacionalista.

A televisão, ao longo dos anos 1950, predominou como produto da classe alta da população das grandes cidades brasileiras, aos poucos se tornando mais acessível. Em 1962, com a introdução do *videotape*, a televisão se modernizou e aprimorou a sua transmissão de programas. (NAPOLITANO, 2014). Nesse cenário, além dos festivais musicais, as telenovelas também marcam a era da televisão nos anos 1960, surgiram também programas de auditório como “Noite de Gala” e “Clube dos artistas”. Porém, foram os programas de festivais que lhe deram popularidade. (NAPOLITANO, 2014).

A articulação da Bossa Nova e do mercado musical, segundo Napolitano (2007), foi um processo que pode ser visto como um segmento de substituição de importações no campo do consumo cultural. Em 1959, 35% dos discos vendidos no Brasil eram de música brasileira e, em 1969, somavam 65%. A Bossa Nova se fortaleceu, trazendo mudanças culturais e debates estéticos e estabelecendo uma visão mais dinâmica, em uma fase que o Brasil discutia sua forma de inserção na modernidade. (TERRA; CALIL, 2013).

Rio de Janeiro e São Paulo foram o foco do movimento, e a Bahia também se destacou com grandes grupos de teatro. Além disso, houve o sucesso de “Noites de Bossa”, com nomes dessa época como Tom Zé, Gal Costa, Gilberto Gil, Caetano Veloso e sua irmã Maria Bethânia. (RIBEIRO, 2003). Os criadores da Bossa Nova invocaram, para justificar o seu movimento, a música anticontraste (*coll jazz*) e a articulação do cantor, da orquestra e da melodia. A fase em que a Bossa Nova esteve em seu auge foi em 1962, momento em que aconteceu o espetáculo “Encontro”, que reuniu Tom Jobim, Vinícius de Moraes e João Gilberto.

Nos anos seguintes, estes seguiram caminhos diferentes e se iniciou uma nova fase da música popular brasileira, dando lugar aos jovens dos festivais, devido aos grandes festivais que se estenderam pelo país nesse momento e continuaram à sua maneira o movimento da Bossa Nova. Nesse cenário, começaram a surgir os festivais, eventos engajados que traziam nomes, como: Caetano Veloso, Elis Regina, Rita Lee, Milton Nascimento, Chico Buarque de Holanda, dentre tantos outros.

O período de 1965 foi o começo da segunda geração da Bossa Nova, a gênese da MPB ocorreu entre 1965 e 1972, quando foram organizados eventos para se discutir letras, harmonias, ideologias políticas e utopias. (TERRA; CALIL, 2013). Para aqueles que estavam engajados com as músicas da MPB, a Jovem Guarda expressou um movimento sem comprometimento, alienado, que esvaziava a cabeça da juventude (ROCHEDO, 2013), vinculado a um tipo de “rock ingênuo”, um estilo aproximado às baladas norte-americanas. Roberto Carlos se tornou o grande astro da Jovem Guarda, cantando músicas com letras simples, falando de garotas e aventuras juvenis.

As roupas, o comportamento jovem e os cabelos extravagantes foram características próprias desse movimento. A Jovem Guarda não atentava para os questionamentos morais e expectativas de ascensão social da classe média, foi um movimento visto como inofensivo. Roberto Carlos já acalmava os conversadores com a música “Mexericos da Candinha”, com a letra “No fundo eu sou um bom rapaz”. (NAPOLITANO, 2014).

Se a Jovem Guarda era o reflexo da fase dos Beatles do Iê-Iê-Iê, a Tropicália foi a fase *Revolver* (1966),¹⁵ dos Beatles. Nesse contexto, o rock reforçou seu caráter irreverente, sendo visto como algo perigoso, especialmente por seu conteúdo crítico. Foram os jovens que viram, no início, a música como elemento de apoio para a complexidade do país, que se

¹⁵ *Revolver* é o sétimo álbum dos Beatles, lançado em 5 de agosto de 1966.

encontrava em plena ditadura militar. E os que não estivessem engajados em canções de protesto ou simpatizantes eram vistos como alienados, “jogando contra”. (DAPIEVE, 1995).

No final da década de 1960 surgiu o Tropicalismo, que foi uma mistura da música pop internacional (em especial dos Beatles) com a utilização de instrumentos eletrônicos, com várias vertentes da nossa música, como o brega-popularesco do cinema de Glauber Rocha da antropofagia literária de Oswald de Andrade. Tal movimento teve influência da poesia dos irmãos Augusto e Haroldo de Campos e de Décio Pignatari, intelectuais que se engajaram no movimento e foram responsáveis pelo suporte teórico da Tropicália, nome derivado do projeto de arte ambiental de Hélio Oiticica. A ideia era unir todas as influências da música brasileira, renovando-a e tornando-a mais universal. (SEVERIANO, 2013).

2.2 TROPICÁLIA: ROCK & CONTRACULTURA

Em meio ao cenário de crescimento da MPB e novos caminhos do Tropicalismo, os estudantes, em setembro de 1966, foram às ruas, realizando um conjunto de passeatas e protestos contra o regime militar, no que se estabelecia um clima de oposição no país, marcado pela ruptura do regime militar e alguns aliados como Carlos Lacerda.¹⁶ Nesse sentido, começou a pairar uma sensação de que a população estava reagindo aos efeitos do golpe e ao sistema militar. A MPB, em primeiro plano na cena cultural, foi uma fase que mostrava que a sociedade estava caminhando em outras direções. (NAPOLITANO, 2014).

O Tropicalismo¹⁷ foi considerado um movimento de ruptura que balançou a música popular moderna, mesclando características da vanguarda erudita com colaborações de arranjos dos maestros Rogério Duprat, Júlio Medaglia e Damiano Cozzela. O Tropicalismo misturou o rock, a Bossa Nova, o samba, a rumba, o bolero e o baião. Dapieve (1995) aponta que, por mais que a linguagem oficial não fosse o rock, a postura do movimento era roqueira. Nas palavras de Marcelo Ridenti (2000, p. 269), o Tropicalismo:

[...] traz marcas da formação político-cultural dos anos 50-60; isto é, o tropicalismo não foi uma ruptura radical com a cultura política forjada daqueles anos, apenas um de seus frutos diferenciados, modernizador e crítico do romantismo racionalista e

¹⁶ Carlos Lacerda foi um jornalista e político brasileiro. Considerado um opositor ao Regime Militar em (1964-1985), foi integrante da Frente Ampla, considerado um dos principais movimentos contra a ditadura militar que foi criado em 1966 com o apoio dos ex-presidentes exilados Juscelino Kubitschek e João Goulart, tinham o principal objetivo de restaurar a democracia no Brasil.

¹⁷ Cabe ressaltar aqui, que o movimento Tropicália e Jovem Guarda são movimentos antagônicos e cada um apresenta suas especificidades em seu tempo e espaço.

realista nacional-popular, porém dentro da cultura romântica da época, centrada na ruptura com o subdesenvolvimento nacional e na constituição de uma identidade do povo brasileiro, com o qual os artistas e intelectuais deveriam estar intimamente ligados.

Com a mistura da música popular, do pop e uma estética inédita para a época, o Tropicalismo contribuiu para a modernização da cultura brasileira. Considerada como a música pós-Bossa Nova, procurou-se universalizar a linguagem da MPB, incorporando elementos da música, como a psicodélica e a guitarra elétrica. (OLIVEIRA, 2015).

Com o Tropicalismo, houve a inserção das guitarras elétricas dentro da Música Moderna Popular Brasileira, o que culminou com a “Marcha contra as guitarras elétricas”, uma passeata que aconteceu em 17 de julho de 1967, em plena ditadura militar, reunindo cerca de 300 a 400 pessoas, tanto de direita como de esquerda, que acreditavam que a inserção das guitarras estava ligada ao símbolo imperialista. Outros acreditavam que, com a entrada da guitarra elétrica, viria “um monte de lixo americano”, já que as guitarras significavam o símbolo dessa invasão.

Caetano Veloso, que teve uma posição contrária à passeata, disse “[...] era também uma atitude política colocar uma guitarra elétrica nas músicas.” (TERRA; CALIL, 2013). Uma mudança de postura também aconteceu na “Marcha contra as guitarras elétricas”, pois Gilberto Gil participou da passeata ao lado de Elis Regina, segundo ele, a convite da amiga, e alguns meses depois o mesmo participou de um festival com Caetano utilizando a guitarra elétrica. (SERGIO MASSAGLI, 2015). A passeata foi liderada por Elis Regina, Jair Rodrigues e Geraldo Vandré, em São Paulo. (NAPOLITANO, 2014).

O Tropicalismo se destacou com grandes nomes, na década de 1960, como: Gilberto Gil, Caetano Veloso, Capinam e Torquato Neto, Tom Zé, Gal Costa, Nara Leão, Os Mutantes e Rogério Dup rat, formando o LP manifesto *Tropicália ou Panis et circenses*. (DAPIEVE, 1995). Outras composições que marcaram o início da Tropicália foram “Alegria, alegria”, de Caetano Veloso, e “Domingo no Parque”, de Gilberto Gil, bem como “Boa palavra” e “Bom dia”. Letristas e poetas, como Torquato Neto e Capinan compuseram com Gilberto Gil e Caetano Veloso e foram importantes para as próximas gerações. Também o diálogo com as obras de Oswald de Andrade e outros poetas elevaram algumas canções do Tropicalismo ao *status* de poesia. (OLIVEIRA, 2015).

O tropicalismo nasceu na Bahia, considerada a base central do movimento, e cresceu significativamente em grandes centros, dentre eles Rio de Janeiro e São Paulo. “Tropicália” é uma música que marca o movimento, pois apresenta uma visão crítica e sintetizada da

realidade brasileira, com uma mistura de melodia primária e representativa. Outra música, “Soy loco por ti América”, feita em homenagem ao guerrilheiro argentino Ernesto Che Guevara, fala de palmeiras e de guerrilhas. (SEVERIANO, 2013).

Outro aspecto interessante do Tropicalismo foram as performances, como a de Caetano Veloso no programa “Discoteca do Chacrinha”, em que o cantor se apresentou vestido com um camisolão estampado com bananas, cantando e se requebrando. Mas o auge da performance tropicalista aconteceu na Boate Sucata, no Rio de Janeiro, o qual foi anunciado como um espetáculo violento e diferente do convencional. Esse espetáculo foi aberto por Os Mutantes, e, em seguida, entrou Caetano Veloso, interpretando a canção “Saudosismo”, no que o show se tornou mais “violento”, pois Caetano emendava na música uma sucessão de gritos, assovios e sons distorcidos das guitarras, conjuntamente com Gilberto Gil, com improvisos vocais e gritos. No meio do espetáculo, Caetano cantou “É proibido proibir”. (SEVERIANO, 2013).

Irreverente, a Tropicália transformou os critérios de gosto vigentes, não só quanto a música e à política, mas também a moral e ao comportamento, ao corpo, ao sexo e ao vestuário. A contracultura hippie foi assimilada, com a adoção da moda dos cabelos longos encaracolados e das roupas escandalosamente coloridas. (OLIVEIRA, 2015).

O comportamento colorido e alternativo era símbolo do Tropicalismo, considerado um movimento com pensamento e comportamento libertário para a época. Tendo surgido na primeira fase do regime militar no Brasil, desagradou o grupo de conservadores e adeptos ao regime militar, que viram o grupo como uma ameaça ao governo. No cenário do governo civil e militar no Brasil, a situação aos poucos começou a ficar confusa, e as poucas pessoas que sabiam algo evitavam aparecer. O Teatro de Arena, no qual costumava haver shows e apresentações de teatro, estava vazio, somente o zelador e um eletricista estavam por lá. Augusto Boal, um grande diretor de peças de teatro da época, havia sido preso. Alguns artistas estavam de viagem e de outros não se ouvia falar. (RIBEIRO, 2003).

O Tropicalismo era visto como um ataque ao governo porque se preocupava com o comportamento subversivo, incitando os simpatizantes e as letras das músicas com uma melodia que era sinônimo de rebeldia. O movimento tornou-se, assim, o foco de repressões e de perseguições, o que culminou com a prisão, no natal de 1968, de Gilberto Gil e de Caetano Veloso, sendo ambos exilados, o que contribuiu para que a Tropicália aos poucos perdesse a sua força. Os anos de 1960 foram difíceis para o meio artístico e musical, pois, devido ao governo ditatorial, grandes nomes ligados às várias áreas de expressão cultural, política e

artística foram exilados, como o cantor e compositor Chico Buarque, o cineasta Glauber Rocha e os pesquisadores e educadores Paulo Freire e Darcy Ribeiro. (NAPOLITANO, 2008).

Paralelamente à conjuntura social e política, algumas bandas surgiram com influências da MPB, como é o caso de Os Abutres, em 1963, Os Lobos, em 1965, e Analfabíles, em 1966, esta última sendo uma das primeiras bandas de rock a agitar a juventude carioca. Além delas, apareceram também Equipe Mercado, em 1968, O Terço, a qual teve seu início em 1968, e Soma, em 1969. (DIAS, 2015).

Napolitano (2008) aponta que o país passava por uma crise política em 1969, quando o General Artur da Costa e Silva teve um problema de saúde e, nessa circunstância, o seu vice, Pedro Aleixo, foi impedido de exercer o cargo e acabou sendo substituído por uma junta militar. Depois de um ano fechado, o Congresso elegeu o General Emílio Garrastazu Médici, tendo início o período em que o regime militar entrou na sua fase mais violenta de repressão e censura. Esse foi um momento em que a prioridade era conquistar a classe média e em que houve um grande estímulo ao consumo.

Nesse contexto, a conquista do tricampeonato brasileiro de futebol, que teve lugar na Copa do Mundo do México, em 1970, foi o evento que serviu de propaganda para o Brasil. “Eu te amo, meu Brasil”, “Brasil: ame-o ou deixe-o” e “Pra frente, Brasil” tornaram-se os *slogans* oficiais do governo. O nacionalismo era pregado, enquanto o país vivia em uma repressão no âmbito civil. (NAPOLITANO, 2002)

2.3 HEY ANOS 1970: A CONSTRUÇÃO DO ROCK NO BRASIL

No final dos anos 60 e começo dos 70, quando o Tropicalismo estava se fragmentando, Os Mutantes, com sua vertente voltada para o rock, se consolidavam no cenário brasileiro. Segundo Dapieve (1995), na fase de desintegração do Tropicalismo, foi cada um para um canto manter vivo o espírito do som e do movimento que surgira com tantas características peculiares e inovadoras para a época: “Quem era da MPB nela se mimetizou, quem era do rock (ou seja, Mutantes) foi expandir consciência entre os alienados.” (DAPIEVE, 1995, p. 15).

Beatriz Silva, jornalista, em uma entrevista para a autora Aline Rochedo, no livro *Derrubando Reis: a juventude urbana e o rock brasileiro nos anos de 1980*, que acompanhou as fases do rock brasileiro, aponta que não houve uma ruptura concreta entre a MPB e o *Brock*.

Mas há controvérsias, Arthur Dapieve, na entrevista sobre o mesmo assunto, apresenta outra concepção:

É um dos mitos da música brasileira, uma queda de pressão meio evolutiva da MPB, como se a música andasse em linha reta. Há rupturas o tempo todo dentro das décadas. Há ruptura sim porque houve uma ruptura da música lá fora e uma cisão muito clara no começo dos anos 70 quando John Lennon declara que o sonho acabou, aí passou a ser outro tipo de música, um outro astral digamos assim. No Brasil é a mesma coisa, os anos 60 estavam imbuídos com uma ideia libertária e nos anos 70 todo mundo ficou totalmente baixo astral e o rock brigava com isso. (ROCHEDO, 2014, p. 54).

Aqui no Brasil, Rita Lee e os dois irmãos Dias Baptista, Arnaldo e Sérgio, formavam a banda Os Mutantes, um grupo formado paralelamente ao Tropicalismo, que seguiu nos anos 1970 com características psicodélicas, influenciados pelo som dos Beatles e pela mistura de temas brasileiros, da cultura local. Iniciaram suas atividades em 1966, quando se apresentaram no programa de TV “O Pequeno Mundo de Ronnie Von”, da TV Record. O grupo ganhou esse nome do próprio apresentador Ronnie Von antes da estreia na TV, pois antes eram denominados de Os Bruxos. Ronnie Von sugeriu o nome Os Mutantes devido ao livro que estava lendo na época, chamado *O Império dos Mutantes*, de Stefan Wul. Eles gravaram seu primeiro LP em 1968 intitulado *Os Mutantes*, considerando a linha evolutiva da MPB.

Em 1969 a formação ganha mais integrantes: Arnaldo Batista e Rita Lee se casam e entra o baixista Arnolpho Lima Filho, o Liminha. Os álbuns *A divina comédia* ou *ando meio*

desligado (1970), *Jardim elétrico* (1971) e *Mutantes e seus cometas no país dos Baurets* (1972) constituíram a expressão do primeiro grupo de rock brasileiro, segundo Arthur Dapieve (1995). O grupo se tornou um dos principais personagens da geração dos anos de 1970, ano que ganhou mais destaque, sendo considerada uma nova fase da nova MPB, com grandes influências do Tropicalismo. (NAPOLITANO, 2014).

Nas palavras de Lobão (2010, p. 74):

Foi no Festival da Canção de 1968 que descobri o grupo musical que faria parte do meu imaginário: Os Mutantes. Eles entravam no palco e parecia que a gente era levado para um outro planeta... Antes dos Mutantes, o Brasil era monoural! Os Mutantes esterofonizaram a Música Popular Brasileira!

Outro grupo que fez parte da geração dos anos 1970 foi o Secos & Molhados, que chocava a sociedade conservadora e convencional com o rebolado e a performance de Ney Matogrosso no vocal e João Ricardo e Gerson Conrad no vocal e no violão. João Ricardo foi quem criou o nome da banda, e, no início da carreira, eles ganharam um grande destaque devido à performance nos palcos e às caras pintadas com maquiagens fortes e extravagantes. (SECOS & MOLHADOS, 2015). Por apresentar essas características, podem ser associados à banda estadunidense *Kiss*, que apresentou características parecidas nesse período, com roupas e maquiagens ousadas.

O grupo Secos & Molhados destacou-se pelas músicas “O vira”, “Assim Assado”, “Sangue Latino” e “Rosa de Hiroshima”, e possuiu uma característica peculiar, uma mescla de danças e músicas do folclore português e também críticas à ditadura militar. Também havia influências das poesias de Oswald de Andrade, Fernando Pessoa, Vinícius de Moraes e Cassiano Ricardo no trabalho dessa banda. Eles foram considerados pela crítica como tendo um rock pesado, original no Brasil em 1970. (PICCOLI, 2008).

A década de 1970 também foi marcada pelos seguintes artistas: Luiz Maurício Pragana dos Santos, popularmente chamado de Lulu Santos; João Luiz Woerdenbag Filho, o Lobão; Richard David Court, vulgo Ritchie; Luiz Simas e Fernando Gama. Eles formavam os cabeludos da banda *Vimana*, que, como um grupo, durou pouco tempo, de 1974 a 1978. Considerado um rock progressivo, a banda lançou o *single* “Zebra”. O nome da banda foi dado por Lulu Santos e significava, em sânscrito¹⁸, “carruagem dos deuses”. O primeiro a deixar a banda foi o próprio Lulu Santos por desavenças com o grupo. (BARBIERI, 2015). E aos poucos cada um dos integrantes seguiu carreira solo, estourando nas paradas de sucesso

¹⁸ O Sânscrito é uma língua clássica da Índia antiga que influenciou praticamente todos os idiomas ocidentais.

solitariamente. Ritchie ficou conhecido pela música “Menina veneno” e Lobão é, até hoje, considerado uma figura polêmica e irreverente, sem “papas na língua”.

No mesmo cenário, o grupo de mulheres As Frenéticas também fez sucesso nos anos 70, quando colocaram o público para dançar. O momento era este: danceterias lotadas eram as grandes sensações entre os jovens na vida urbana, cantavam e dançavam no ritmo da música “Dancin’ days”, com a letra “Abra suas asas/ Solte sua feras/ Caia na gandaia/ Entre nessa festa!” (PICCOLI, 2008, p. 41).

O grupo de rock The Bubbles teve início em 1965, no Rio de Janeiro, e participou de programas de TV, tendo, no começo, os covers como suas principais canções. Com um repertório típico de conjunto da época, participaram de grandes festivais e bailes, cantando Rolling Stones e Beatles. Com um contrato com a Musidisc, lançaram o compacto *Não vou cortar o cabelo*, que foi uma versão em português de “Break It All”, do The Shakers. Também uma versão de “Get Off Of My Cloud”, dos Rolling Stones, chamado “Porque Sou Tão Feio”, fez grande sucesso na voz da banda. Em 1970, a banda começou a se dedicar com autorias próprias. Com sua formação inicial, Renato Ladeira na guitarra, nos teclados e também nos vocais, César Ladeira na guitarra, Lincoln Bittencourt no baixo e Ricardo Roriz (Ricardo Reis) na bateria, a banda, mais tarde, mudou seu nome para A Bolha. (A BOLHA, 2015).

A banda Made in Brazil marcou a época dos anos 70 quando gravaram seu primeiro LP, *Made in Brasil*, em 1971, e, posteriormente, *Jack, o estripador*, em 1977, e o álbum mais famoso, *Minha vida é o rock ‘n’ roll*, em 1981. (DAPIEVE, 1995).

A década de 70 foi um período conturbado para a cultura brasileira, em que se vivia um momento difícil e a cena cultural mostrava-se complexa e tensa, com o silêncio imposto, em 1968, pelo AI-5, os exílios e a censura aos grandes intelectuais e artistas brasileiros. Em contrapartida, a televisão e a comunicação de massa cresceram, gradativamente, seguidas da propaganda ufanista do regime militar. Simultaneamente, jovens e artistas buscaram expressar-se através da música, da arte, “clandestinamente”, ou seja, na marginalização. (NAPOLITANO, 2014).

Paralelamente, nesse cenário é realizado um festival no Palácio de Convenções do Anhembi, nos dias 11 e 13 de maio de 1973. O principal objetivo desse festival era divulgar a diversidade da música feita pelos contratados do selo Phonogram. Entre eles estavam nomes da MPB, como Elis Regina, Jorge Mautner, Jair Rodrigues e Chico Buarque, o qual, ao cantar a música “Cálice”, teve o microfone cortado. (PICCOLI, 2008).

Nos anos 70, a MPB manteve-se presente, com menos força, porém não se pode dizer que ela morreu ou que ficou no meio do caminho. Ela ia se encontrando em novas fases e em novos ritmos.

Esse período foi marcado pelo consumismo e os bens de consumo em escala, as novelas, noticiários, fascículos sobre diversos temas, e revistas apresentaram a nova esfera massiva do consumo cultural, devido à euforia do “milagre econômico”. E em meio ao exílio, à censura e à repressão, fez-se presente um segmento de formação de opiniões pelas indústrias de comunicação. E em meio a toda essa esfera de manipulação de opiniões e de informações, surgiu um movimento de contracultura, ligado a uma lógica artesanal de produção, ao contrário das empresas de comunicação que dominavam o mercado cultural. O movimento alternativo se firmou com o teatro e com o cinema “marginal”, formado, em grande parte, pelos jovens universitários e que consolidou uma onda crescente de aversões ao regime e a toda cultura industrial instaurada. (NAPOLITANO, 2002).

Durante esse período, o cantor Raul Seixas foi uma grande referência no movimento de contracultura, movimento no qual os jovens politizados e insatisfeitos diante do rumo político e social que o Brasil estava seguindo mantiveram-se externos a todo o sistema, buscando novas maneiras de se relacionar e de viver, não sendo coniventes e passivos às telenovelas, aos noticiários e ao consumismo desenfreado. (NAPOLITANO, 2008).

Dessa forma, o movimento de contracultura utilizou-se também da música como parte do processo de contestação e de união de ideologias. Nesse sentido, Raul Seixas, considerado o pai do rock brasileiro pelos seus seguidores, foi um grande disseminador de críticas sociais e políticas em suas letras. Apesar da censura, Raul Seixas permaneceu no âmbito do rock brasileiro, com grupos que se reuniram no circuito universitário, em meio à imprensa alternativa e aos cinemas marginais, construíram um mercado cultural. (NAPOLITANO, 2008).

Para o jovem com mentalidade crítica que vivia no início dos anos de 1970 restavam três opções: a resistência democrática em pequenas ações no seu cotidiano; a clandestinidade da guerrilha ou o chamado desbunde e a busca de uma vida “fora da sociedade estabelecida. A cultura e as artes direcionadas a juventude refletiam e configuravam três opções. Havia também uma cultura mais voltada para o “lazer” da juventude que não pode ser desconsiderada, que na época era tida como alienada pelos jovens mais críticos. O que importa destacar que os segmentos da juventude (entre 16 e 26 anos, em média) eram o principal público consumidor da cultura, ao menos nas áreas da música, cinema e teatro. (NAPOLITANO, 2008, p. 84).

Nos anos de 1970, emergiu uma corrente de contracultura, porém a censura estava no seu auge, o que dificultava a difusão dessa cultura que vinha na “contramão” do regime e do

sistema. A contracultura não teve um espaço propriamente dito, circulava e vivia na marginalização, diferente do que podemos relacionar em 1980, que após a abertura política pode se ter uma maior visibilidade do rock brasileiro e suas questões. Porém, ainda foi um processo a passos lentos, que aos poucos caminhou em direção a uma maior liberdade de comunicação e crítica social.

Ao mesmo tempo, o *punk rock* americano surgiu para reverter valores e criticar o sistema e o cenário político e cultural. Esse estilo começou a ganhar mais força nos meios universitários e de uma camada jovem específica, e despertou o interesse de grupos revolucionários que utilizavam suas letras como panos de fundo de reivindicações e meio de protesto contra insatisfações sociais. As bandas que marcaram o surgimento do *punk* foram: Sex Pistols, The Jam e The Clash. Além disso, houve o artista Iggy Pop e a banda nova iorquina Ramones, que adotaram um tom agressivo nas letras, assim como roupas e calçados com estilo próprio: os coturnos e as jaquetas de couro eram características principais, seguidos de coletes e cabelos no estilo moicano, o que influenciaria as bandas aqui no Brasil. O *punk rock* se caracterizou pelo uso de poucos e fáceis acordes, desprezando a virtuosidade antes apreciada na música. Uma arte crua, simples e que mexesse com as emoções dos receptores e cantores, enfim todos que estivessem envolvidos no meio musical. (ESTILO PUNK, 2015).

O *punk rock* surgiu com força na Inglaterra e nos Estados Unidos, sendo considerado um movimento musical heterogêneo e crítico, polêmico tanto pelas músicas, acordes e letras, como pelas vestimentas e pela performance. O *punk rock* surgiu com a intenção de “chocar” e de escancarar os problemas sociais. Isso foi observado na letra da música da banda Sex Pistols, “God Save the Queen”, a qual, na sua tradução para o português, significa “Deus salve a rainha”. Lançada em 1977, quando comemorava os 25 anos de ascensão da Rainha Elisabeth II, a canção, já nas suas primeiras estrofes, traz as seguintes críticas:

Deus salve a rainha/ O regime fascista/ Fez de você um retardado Nós somos as flores no chiqueiro/ Nós somos o veneno em seu sistema/ Nós somos o futuro/ Seu futuro/ Deus salve a Rainha da Inglaterra/ Nós queremos dizer isso, cara/ Não há futuro. (SEX PISTOLS, 1977, Faixa 5).

Essa música é considerada um ícone do *punk rock* inglês, pela ousadia, sátira e contestação direta à monarquia instituída. (FRIEDLANDER, 2003).

A particularidade do *punk rock* é que ele está em grande parte relacionado a conflitos sociais e econômicos. A palavra *punk* em inglês significa “lixo”, ou também “estopim”. Esse foi o movimento das camadas suburbanas da sociedade, surgindo aqui no Brasil nas periferias

de São Paulo e, posteriormente, no Rio de Janeiro, seguindo, assim, no mesmo segmento social, com letras que tematizavam críticas ao governo da época e aos problemas sociais. Desta forma, teve como representantes no Brasil as bandas Restos de Nada, considerada a primeira banda brasileira de *punk*, em 1978, AI-5, Condutores de Cadáver, Cólera, Aborto Elétrico, dentre tantas outras que vieram a surgir nesse mesmo campo. (ROCHEDO, 2014).

O *punk rock* foi um grande movimento que contribuiu para a formação do *Brock* — o rock brasileiro de 1980, aos poucos, com formações das bandas influenciadas pelo estilo de “fora” e também pelos meios de comunicação, revistas que eram grandes referências do que acontecia no mundo da música no meio internacional. Edgard Scandurra¹⁹ conta que seu primeiro contato com o *punk rock* foi por meio do *Jornal Hoje* da Rede Globo de Televisão, em que se traziam notícias em grande escala. Foi em uma dessas edições que Edgard viu um trecho da banda Sex Pistols e também da The Jam. E, certa vez, em uma loja de discos, em 1977, encontrou um disco chamado *A Revista Pop Apresenta o Punk Rock*, o qual foi o primeiro disco de uma banda de *punk* no Brasil e que se tratava de uma coletânea com Sex Pistols, The Jam e Ultravox (esta última também uma banda de *punk rock*). (PICCOLI, 2008).

Antônio Felipe Villar de Lemos, popularmente conhecido como Fê Lemos, ex-integrante da banda Aborto Elétrico e, posteriormente, Capital Inicial, relata que quando esteve na Inglaterra, nos anos de 1970, teve contato com as bandas *punk* e vivenciou o comportamento, o estilo e as roupas. Segundo Fê Lemos, era uma experiência visceral. Ele comenta sobre quando começou a seguir o movimento aqui no Brasil e encontrou Renato Russo:²⁰

Na minha escola, eu fui um dos primeiros punks, eu me lembro, que eu comecei de repente de uma hora pra outra no segundo semestre de 1977, eu comecei a ir com a calça toda remendada e comecei a usar alfinete, aí eu ganhei de presente de uma amiga minha uma coleira de cachorro mesmo e eu adorava a minha cólera, eu usava ela direto [...]. Eu conheci o Renato em meados de 1978, conheci ele em uma festa, que eu fui e ele tinha levado uns discos, e lá tinha uns discos de punk também Sex Pistols, The Clash e eu fiquei surpreso de encontrar, um jovem em Brasília que conhecesse punk rock. (ROCK BRASÍLIA, 2011).

Fê Lemos e Renato Russo tinham um interesse em comum, gostavam de rock inglês, das bandas *punk* que estavam surgindo no âmbito internacional. Esse interesse em comum pela música e pelo movimento proporcionou que os dois se tornassem mais ligados e isso acabou resultando na formação da banda Aborto Elétrico. A banda era formada por Fê Lemos

¹⁹ Edgard José Scandurra Pereira é um cantor, compositor, guitarrista e baterista brasileiro, integrante da banda de rock *Ira!*.

²⁰ Renato Russo era cantor e compósito da banda *Aborto Elétrico* e, posteriormente, do *Legião Urbana*.

junto com Flávio Lemos, irmão de Fê, assim formaram a banda, com algumas alterações posteriores, que permaneceu até 1982. A Colina era uma região que concentrava um grupo de jovens em um condomínio de Brasília, onde se originou um grande contato com o rock inglês e possibilitou o encontro e a formação do Aborto Elétrico. Considerada uma banda brasileira significativa no processo da inserção do *punk rock* no Brasil, conjuntamente com diversas outras bandas que foram influenciadas e começaram a seguir o mesmo estilo.

2.4 O BRASIL E O *BROCK*: 1985- 1990: O ROCK CONQUISTA SEU ESPAÇO

Aos poucos, o Brasil tornou-se um grande palco de novas bandas emergentes na década de 1980. A entrada da nova década iniciou-se com novas características culturais e também políticas, apresentando uma identidade própria que particularizou o rock brasileiro, e também inserindo temas urbanos e modernos nas letras das músicas, como dilemas juvenis, questionamentos sociais e políticos que antes permaneciam à margem. O *punk rock* contribuiu para a formação de novas críticas e apontamentos políticos, mas em 1980 que esses temas ganharam uma maior visibilidade e se fortaleceram também nas mídias, devido ao processo de redemocratização do Brasil, que caminhava, gradativamente, para a formação de uma nova estrutura governamental e conjuntural política no país, o que possibilitou uma abertura também cultural.

O ano de 1980 tornou-se significativo no rock brasileiro com o surgimento de diversas bandas, festivais e eventos, que fizeram desse um ano expressivo na cena do rock. Um exemplo é o Circo Voador, evento que aconteceu no Rio de Janeiro, em 1982, com uma lona improvisada e com jovens estudantes que tiveram a primeira conferência, de forma singela, do rock brasileiro.

Como já cantava Rita Lee: “Roqueiro brasileiro sempre teve cara de bandido.” (LEE, 1980, Faixa 8) e essa marginalidade era tratada como uma febre passageira, mas não foi bem assim, pois, como aponta Dapieve (1995), o rock, depois de décadas, conseguiu a sua identidade brasileira, uma identidade pautada nos moldes brasileiros, um rock desenvolvido junto ao contexto de redemocratização.

Esta lona foi erguida aqui, na Praia do Arpoador, algumas semanas atrás, em janeiro. Fizeram uma passeata por Ipanema para anunciar a sua chegada e deram-lhe o nome de Circo Voador. Para cá convergiam pencas de grupos de teatro amador, alguns artistas consagrados...muitos curiosos atraídos pela música [...] O show termina, foi legal a bandinha ganha os aplausos do público, cento e poucas pessoas, por aí, o circo não estava muito cheio hoje. No caminho pra casa, o refrão de uma

musiquinha fica martelando na cabeça, ô coisa pegajosa. “Você não soube me amar, você não soube me amar, você não soube me amar”. (DAPIEVE, 1995, p. 9).

E foi com a música “Você não soube me amar” (de Evandro Mesquita, Ricardo Barreto, Zeca Mendigo e Guto), na voz da banda Blitz, que ocorreu o marco do início da geração do rock dos anos de 1980. O Circo Voador contribuiu para a ascensão do rock brasileiro, reunindo cerca de 258 bandas e comunicações do eixo Rio de Janeiro-São Paulo-Brasília. O evento contou com a presença das bandas *punk* Ratos de Porão, Cólera e Inocentes, que se apresentaram no evento, assim como Titãs, Ultraje a Rigor, RPM, Legião Urbana, Engenheiros do Hawaii, Plebe Rude, Biquíni Cavadão, Ira!, Nenhum de Nós, dentre tantas outras que contribuíram para a concretização do *Brock* – o rock brasileiro nos anos 1980. (SEVERIANO, 2013).

Assim se afirmou que 1982 foi o início de uma nova geração musical não mais restrita à MPB, mas aberta ao contexto da música mundial daquela época, como o ideal do movimento *punk, do-it-yourself* (já defasado na Inglaterra, mas no Brasil ainda era um fomento de inspiração artística e na atitude) e nas bandas coloridas e divertidas da chamada *new wave*. O favorecimento para a realização desse novo cenário musical que surgia e tentava se afirmar no Brasil, caracterizando o ano de 1982. (GUSHIKEN, 2012).

O *Brock* teve seu início no Rio de Janeiro, no dia 23 de outubro de 1982, quando foi instalado, na praia do Arpoador, o Circo Voador, espaço destinado a apresentações artísticas de forma geral e também a vários shows, e que consagrou várias bandas nos anos 1980, sendo onde se deu o início de uma nova geração. Com novas bandas, novas músicas e a emergências de uma época, era o *Brock* que estava invadindo a cena do rock brasileiro. (SEVERIANO, 2013).

Na década de 80, houve um crescimento de bandas que incitavam argumentos de crítica social em suas letras, lançando frases e questionamentos políticos, bem como contestando o governo e a estrutura da organização social do país. Porém, não se pode generalizar, pois existe um grupo específico de bandas que caminhava nessa direção politizada, assim como existiam algumas bandas que não debatiam assuntos políticos ou sociais e que não apresentavam em suas músicas um tom crítico, como no caso das bandas João Penca e Seus Miquinhos Amestrados, Kid Abelha, Metrô e Dr. Silvana & Cia, as quais não apresentavam essas preocupações em suas músicas.

Nasceu o *Brock* com diversas bandas de rock no eixo Brasília-São Paulo-Rio de Janeiro, com influências do *punk rock* britânico. Destacou-se, principalmente, Brasília, o grande palco de contestação juvenil, onde surgiram bandas como Aborto Elétrico, Blitz 64 e Plebe Rude, que marcaram o cenário musical do início de 1980, seguindo influências do punk, com uma melodia mais pesada e expressiva, assim como politizada, principalmente Aborto Elétrico e Plebe Rude, que enfatizaram problemas sociais e críticas nas letras de suas músicas. (ALEXANDRE, 2002).

Nessa época, o país vivia grandes turbulências econômicas desde a instituição do regime militar, tendo sido agravado ainda mais no governo do General Emílio Garrastazu Médici (1970-1974), com o “milagre econômico”, um conjunto de medidas adotadas pelo presidente na intenção de desenvolver o país e expandir a economia, tendo como ideia a de “Fazer o bolo crescer para depois dividi-lo.” (KERECKI; SANTOS, 2009, p. 185). Segundo Delfim Netto, encarregado da economia do país, essa política era necessária para que o país pudesse expandir.

Assim, nesse período, a camada elitista brasileira viveu um momento próspero, aumentou os investimentos nas empresas e nas indústrias, e, então, ocorreu o crescimento das indústrias automobilísticas e de eletrodomésticos, o que gerou um grande consumo na época, inclusive do carro Corcel do ano de 1973, tema discutido na música “Ouro de Tolo”, do cantor Raul Seixas. Nessa letra, ele faz uma crítica ao carro Corcel que era o carro almejado pela classe média em 1973, ou seja, a crítica era sobre a camada da população que visava adquirir bens e não se preocupava com as questões políticas e sociais do país, uma camada alienada com toda a questão política que ocorria no Brasil.

As medidas econômicas se basearam em investimentos de capitais estrangeiros e empréstimos no exterior, mas para a manutenção dessas medidas foi necessário um arrocho salarial aos trabalhadores. Essa medida econômica durou pouco, pois era uma política frágil voltada, em sua grande parte, para o exterior, no qual o Brasil dependia de 80% do petróleo importado, com o aumento do petróleo devido a uma crise econômica gerada em consequência da guerra entre árabes e judeus. E, assim, por conta dos salários baixos, os trabalhadores não conseguiam comprar os produtos brasileiros, pois houve um aumento elevado dos preços, como a inflação seguida de um declínio do PIB.

A população e a economia caminhavam mal no governo do sucessor de Médici, o General Ernesto Geisel (1974-1979). As coisas não melhoraram, houve o aumento da dívida externa do Brasil e as construções das hidrelétricas de Tucurí e de Itaipú com a intenção de

aliviar o consumo externo de energia, o que acabou contribuindo para um endividamento maior do país e também o aumento do número de adeptos da redemocratização do Brasil.

A partir de 1974, a ditadura mandava ao exterior agentes infiltrados dentro da própria esquerda que iam em busca de militantes que tinham estratégias de continuar a luta e retornar ao Brasil. Dessa maneira, com infiltrações e traições de agentes no próprio âmbito dos movimentos, muitos acabaram sendo eliminados. Havia vários grupos e movimentos sociais opositores ao governo, dentre eles destacando-se a Vanguarda Popular Revolucionária, que adentrou no Brasil em julho de 1974, com o intuito de fortalecer suas ações contra a ditadura. (ASSUNÇÃO, 2004)

Com o governo do General João Figueiredo (1979-1985), partidos políticos, a igreja católica, grupos empresariais, associações artísticas e organizações estaduais e científicas, universidades, sindicatos dos trabalhadores e a classe estudantil formaram os grandes grupos que impulsionaram as manifestações e os movimentos sociais que levantaram as suas bandeiras pela luta por dignidade, liberdade e justiça social. Cresceram, então, os militantes e guerrilheiros associados a partidos e sindicatos insatisfeitos com o quadro político que a ditadura impunha, o que os unia a favor da redemocratização.

Os movimentos estudantil e sindical, junto à militância partidária e comunitária, contribuíram com a luta a favor do fim da ditadura militar no Brasil. Movimentos sociais, paralisações e passeatas, assim como greves, marcaram o cenário dos anos 70 e 80, resultando na campanha das “Diretas Já”, que reuniu milhões de pessoas em todo o Brasil para reivindicar eleições diretas para presidente, com destaque para a grande concentração de pessoas na Praça da Sé, em São Paulo. (ASSUNÇÃO, 2004).

Em 1983, a Proposta de Emenda Constitucional (PEC) nº 5/1983, que recebeu o nome de emenda Dante de Oliveira, reivindicava as eleições diretas ao Congresso, porém não foi implantada, pois muitos dos políticos de oposição votaram contra a emenda. Isso mostra que ainda persistia um grupo forte de políticos de direita apoiando o sistema militar no Brasil. Com a negação da emenda, a frustração se alastrou ainda mais pela população brasileira, o cenário era de grandes agitações políticas, com várias tensões sociais acontecendo ao mesmo tempo. A eleição indireta de um novo presidente, escolhendo entre Paulo Maluf e Tancredo Neves, em meio a uma difusão de cultura musical do rock brasileiro e uma conjuntura social e política em 1985, caracterizou os anos de 1980.

O clima político no Brasil era inédito. Com o sonho das eleições diretas adiado para um distante 1989, o país se consolava com o fato de que pela primeira vez desde João Goulart, ao menos teríamos um presidente civil. A situação escolhera Paulo

Maluf como candidato no pleito indireto. O PMDB era representado pela estranha aliança entre Tancredo Neves (o mesmo primeiro ministro do governo parlamentarista de Jango) e o ex-presidente do PDS, José Sarney. Tanto Sarney quanto outros egressos da Arena (como Antônio Carlos Magalhães, Marco Maciel e Aureliano Chaves) haviam se enfurecido com a escolha de Maluf para candidato; então, deixaram o PDS e formaram o Partido da Frente Liberal. O PFL se aliou ao PMDB e lançou José Sarney como vice de Tancredo. Este, por conta de sua engajada participação nas “Diretas já”, era visto com enorme simpatia pela população. Maluf, por outro lado era lembrado como prefeito biônico de São Paulo (que, com dinheiro público, distribuía carros aos jogadores da seleção brasileira em 1970), como o governador paulista eleito pelos militares, como homem que não queria o fim do AI-5. “Malufista” era dos mais ofensivos xingamentos de 1985. Com os candidatos definidos, a eleição foi programada para a manhã da terça feira, dia 15 de janeiro – ao mesmo tempo em que se desenrolava o Rock in Rio. (ALEXANDRE, 2002, p. 191).

A esperança cresceu quando Tancredo Neves, um político com grandes influências do partido democrático brasileiro, ganhou as votações no Colégio Eleitoral e assim garantiu medidas de redemocratização no Brasil com uma nova República. Porém, em meio ao palco político de 1985, também houve um processo de socialização, no qual, pela primeira vez no Brasil, foi realizado o *Rock in Rio*, um evento que reuniu grandes músicos internacionais e nacionais, milhares de pessoas do mundo inteiro, em razão de um elemento unificador: a música rock.

No entanto, no meio do caminho, Tancredo Neves acaba falecendo antes mesmo da sua posse, e seu vice, José Sarney, assumiu a presidência da República. José Sarney assumiu a mesma perspectiva prometida por Tancredo, concretizando-se um processo de redemocratização do país com a adoção de um pacote de medidas democratizantes, como: as eleições diretas, uma maior liberdade para a criação de partidos políticos com o pluripartidarismo e o direito ao voto dos analfabetos. Também houve a nomeação de representantes para a elaboração de uma nova constituição brasileira, pois estava em vigor a Constituição de 1969. (FAUSTO, 1995).

A Constituição de 1988 foi também chamada de Constituição Cidadã, pois ampliava os direitos políticos e sociais, também estando reservados os direitos dos índios, uma vez que os mesmos eram antes excluídos do governo. Assim, instituiu-se a democracia no país devido a grandes lutas sociais da população e aos movimentos sociais em todo o Brasil.

E os jovens tiveram grande peso nesse contexto, pois formaram, então, uma das classes que mais saíram às ruas e se colocaram contra o sistema, buscando maneiras de propagar suas ideias contra o regime militar com grupos de teatro, reuniões, músicas. Enfim, nesta última, ganhou grande difusão o rock, que estava então marginalizado, banalizado. Ele começou, com pequenos passos, a ocupar um novo lugar, desde a anistia e a nova República,

ganhando mais espaço, e, adjunto ao evento do *Rock in Rio*, o rock tomou grande proporção, e o que antes era de difícil acesso e limitado aos grandes centros urbanos e às cidades de Brasília, São Paulo e Rio de Janeiro, começou a ter um grande público, nas cidades menores através da proporção e da abertura política.

Em 1986 José Sarney anunciou o plano econômico denominado Plano Cruzado, o qual tinha como objetivo controlar a inflação que havia chegado ao índice de 255,16% no ano anterior, e a moeda, antes Cruzado, foi substituída pelo Cruzeiro. Também, através do congelamento dos preços e do câmbio, houve o recálculo dos salários à medida do último trimestre, com o crescimento de um bônus de 8%, também se extinguiu a correção monetária, criou-se o seguro desemprego e o gatilho salarial que sofria um ajuste toda vez que a inflação atingia 20%.

Assim, com a inflação aparentemente controlada, o poder de compra, ou seja, o consumismo aumentou, e houve a expansão do mercado fonográfico nesse período, pois, como aponta Alexandre (2002), ocorreu, em 1986, um aumento na indústria de discos no Brasil, que cresceu 30% a mais do que em 1985.

E com o grande surgimento de bandas e a expansão do rock, o consumo de discos vendidos no Brasil aumentou, chegando à casa dos 9 milhões em setembro e em outubro de 1986. Nesse período, o mercado industrial fonográfico cresceu significativamente, chegando, em 1986, a 43% em relação ao ano anterior. (ALEXANDRE, 2002).

Seria o rock o som da Nova República? Se depender da programação das rádios e das grandes gravadoras, a resposta é afirmativa. Num processo que vem se acelerando, a indústria fonográfica brasileira tem aumentado seus investimentos na área e, de maldito, o rock brasileiro parece ter se transformado na saída para uma das piores crises que já registradas no setor discográfico, avaliava Antônio Carlos Miguel no Jornal do Brasil de 3 junho de 1985. Graças à atuação das multinacionais CBS, RCA, PolyGram e EMI-Odeon (as duas últimas com setores de distribuição unidos no país) e da brasileira Som Livre, que mandavam em mais de 90% do mercado nacional [...]. (BRYAN, 2004, p. 269).

O rock brasileiro dos anos 80 esteve associado a um lugar social (ALEXANDRE, 2002) e a uma realidade histórica. Nesse sentido, buscamos, no “*hit parade* do leitor” e também em trechos da revista *Bizz*, traçar uma identidade das bandas através das letras de suas músicas, de cunho político. Essas músicas traziam as insatisfações e os descontentamentos do seu tempo e de uma época vivida, no caso o período ditatorial, no qual, pela repressão, diversos segmentos culturais foram censurados.

Então, apenas no período pós-ditadura, no momento da abertura política, foi quando se formou, de forma mais visível, essa nova geração dos anos 1980, a mesma geração que foi

às ruas pelas “Diretas Já”, em luta pela democracia. E é essa geração urbana jovem de 80 que caracterizou uma nova fase, uma transformação cultural, social e política, na qual as músicas puderam ser expressas como tal, com menos repressão. Nesse sentido, a música compreende, no contexto da própria crítica, como aponta Pedrada (2013, p. 8):

A função do crítico sempre foi de avaliar de forma fundamentada a produção artística, de uma maneira que contextualize a obra em relação a sua época, atuando como um mediador que trabalha, por sua vez, entre o artista e o público. Interessante perceber que a própria crítica não é um ato isolado, uma vez que ela indica quais obras devem ser consumidas ou não, localizando-se assim em uma lógica de mercado maior que ela própria.

A música depende do consumo e da aceitação do meio inserido, assim como depende de meios de divulgação. A partir do seu consumo, percebemos a sua aprovação, bem como o seu espaço conquistado.

A música crítica é a música que nega e questiona um sistema social, político, econômico e cultural, é a música que possui letras com um cunho político e que passa uma mensagem, inquietações, e faz com que, muitas vezes, o ouvinte passe a refletir aquilo que está sendo cantado. Entendemos música crítica como aquela com letras estruturadas e politizadas, e que, mais que apenas divertir, surge com a intenção de refletir. Como Napolitano (2002) aponta, referindo-se à música popular, a música não é apenas boa para se ouvir, mas para se pensar.

No período ditatorial, a crítica se pautou, em grande parte, na falta de liberdade de expressão, na repressão e na ausência de direitos políticos e de desenvolvimento do país. Esse período foi marcado pela crise, pela desvalorização dos salários, pelo declínio da qualidade de vida da população, pela autoridade extrema, pelo estado de sítio e pelo toque de recolher. Os cidadãos lutavam e se manifestavam nas ruas em favor do fim da ditadura e do retorno da democracia. (ROCHA, 2000). Os Atos Institucionais, como o AI-5 que com o advento do governo militar infligia os direitos dos cidadãos, foram caçados, assim como mandatos políticos e as artes, música e poesia, censuradas, resultando em artistas exilados. (FAUSTO, 1995).

Paralelamente, nos anos de 1980 houve uma difusão maior de letras de rock com críticas diretas ao governo, à sociedade, à burguesia, ao estado, à violência e aos anos de ditadura, ou seja, são os “filhos da revolução”, como já cantava Renato Russo de forma irônica. A geração dos anos 80, que em 1985 vivia a abertura política e a democracia em transição, apresentou em suas músicas críticas mais objetivas, não mais nas entrelinhas, e utilizando, como nos anos 60 e 70, de forma incisiva, sem metáforas. Essa nova geração do

Brock, como o autor Dapieve (1995) se refere ao rock brasileiro, singularizou um novo tempo de mudança social no Brasil. Chacon (1985) classifica o *Rock and Roll* em sua essência, apontando como uma música crítica de protesto. Além de interação, ela está se voltando para as letras como o seu principal foco, trazendo à tona o seu objetivo de pontuar a crítica e a politização em suas canções.

O rock não é, portanto, apenas um tipo especial de música, de compasso ou de ritmo. Restringi-lo a isso é não reconhecer sua profunda penetração numa parcela (cada vez mais) significativa das sociedades ocidentais. Talvez o músico possa ouvir estas palavras com estranheza, mas não o historiador engajado na compreensão da realidade presente através de suas raízes no passado.

Desculpem a digressão. Sa' cu' mé'... fica engasgado... a gente quer falar... O rock é muito mais do que um tipo de música: ele se tornou uma maneira de ser, uma ótica da realidade, uma forma de comportamento. O rock é e se define pelo seu público. Que, por não ser uniforme, por variar individual e coletivamente, exige do rock a mesma polimorfia, para que se adapte no tempo e no espaço em função do processo de fusão (ou choque) com a cultura local e com as mudanças que os anos provocam de geração a geração. (CHACON, 1985, p. 17).

Como aponta McLuhan (1969), o meio é a mensagem, assim compreendemos que a articulação social com o meio e os resultados sociais e pessoais estão diretamente ligados com a sua construção da realidade. Isso está vinculado com o meio e com as estruturas culturais de uma época, no caso a que está em estudo é a da pós-ditadura, isto é, os filhos da ditadura, uma geração que viveu essa época e que expressou em suas músicas as insatisfações causadas pelo sistema ditatorial.

Em um meio de efervescência política e de transformação social, as manifestações culturais, principalmente a música, ganharam uma entonação diferente. Santagada (1990) questiona se a década de 80 foi uma “década perdida”, pois, conforme analistas econômicos, foi uma década que sofreu uma grande crise econômica que afetou toda a estrutura da sociedade em termos de crescimento. Esse abalo negativo na economia aconteceu por diversos fatores políticos e estruturais, como o “milagre econômico” (1968-1973) que gerou grandes desigualdades sociais, aumentando a dívida externa e excluindo a grande parcela da população do meio social e político.

O governo de Médici aproveitou o quadro externo favorável para somar investimentos e empréstimos bancários, o que trouxe um cenário de grande modernização, novas tecnologias no setor agrícola, com instrumentos mecânicos. Porém, a situação foi a de um país rico com uma sociedade pobre, pois beneficiava apenas a camada da classe média alta que pode desfrutar desse crescimento econômico, que consumia em grande escala produtos de bens duráveis (automóveis, eletrodomésticos), enquanto a maior parte dos

trabalhadores foi lesada, pois a política de Médici consistia na política de arrocho salarial. (SANTAGADA, 1990).

Devido ao aumento do preço do petróleo no exterior (1973-1979) e às crescentes taxas de juros sobre os produtos, começou a crescer a inflação, que aumentava cada vez mais, o mesmo acontecendo com a dívida externa. Pode-se dizer que as heranças deixadas dos anos 70 aos 80 foram: um grande endividamento externo; um avanço significativo no capital multinacional no país, mas uma grande desigualdade social; má distribuição de renda; e declínio nos investimentos. (SANTAGADA, 1990).

Nesse sentido, descontrói-se a concepção de “década perdida” rotulada em 1980 ao defender-se que foi uma época que cresceu muito no âmbito cultural, com diversos movimentos sociais. Viveu-se um período de engajamento, principalmente nos campos artístico, cultural e musical. Assim, compreende-se aqui que os anos 80 não foram perdidos, mas sim um período de inovação e de criatividade no campo cultural, pois foi a partir da geração dessa década que a música se fortaleceu no cenário político e social, como apontam Bakhtin e Voloshinov (1992).

O sentido da palavra é totalmente determinado por seu contexto. “De fato, há tantas significações possíveis quantos contextos possíveis” v. A partir desse aspecto de unicidade-singularidade do uso das palavras, as indicações são de que o contexto diz respeito à fugacidade do *aqui-agora*, ou seja, às condições e fatores temporais, espaciais e sociais que envolvem os interlocutores. Assim, o contexto – da ditadura ou pós-ditadura – é o espaço das ruas, dos espetáculos artísticos, da redação e da leitura jornalística, é o controle da polícia e dos censores, o temor dos brasileiros, a ação e a não-ação da população, é a aura que paira e que “agride” sobretudo quem se opõem ao governo militar, é a sensação provocada pela anistia no final da década de 1970, é a liberdade de se expressar contra o governo. Podemos, então, afirmar que o contexto são aspectos gerais da sociedade brasileira das décadas 1960-70-80 concernentes à política e à cultura. (MILTON, 2012).

No final dos anos 70 e início dos 80, com a Campanha pela anistia, os líderes exilados começaram a retornar ao Brasil. E em meados de 1984, aconteceu o advento das “Diretas Já”, em que milhares de pessoas foram às ruas, pedindo o fim da ditadura brasileira, e expressavam, sobretudo, a força do povo, a vitalidade da manifestação popular. Foi um momento de grandes reivindicações em que a população formada, em grande parte, por jovens, depositava as suas esperanças na mudança do quadro do país, bem como reivindicava os descontentamentos com os salários baixos, a inflação e a segurança, considerando que apenas as eleições diretas para a República não bastariam e que era preciso uma mudança no quadro econômico e social. (FAUSTO, 1995).

Frente às diversas mobilizações, manifestações e protestos, formados, principalmente, pela camada jovem da população, o governo respondeu com repressão policial e ia, desde o primeiro momento, em oposição à massa estudantil universitária. Mas a campanha das “Diretas Já” aconteceu em uma nova fase, na qual a transição política estava se configurando rumo à democracia, de forma lenta e gradual, como aponta Codato (2005).

No ano de 1985 nasceu uma nova República. Após a morte de Tancredo Neves às vésperas da sua posse, José Sarney, seu vice, assumiu o governo com a tarefa de conduzir a transição para a democracia. Iniciou-se, então, uma nova fase de transição política, a fase da redemocratização. Dois problemas apontavam para a preocupação com a estabilidade da economia e a adequação da Constituição. A inflação estava alta, ultrapassando os 160% anuais, e havia uma dívida externa de mais de 100 bilhões de dólares. (ROCHA, 2000).

A baixa qualidade de vida, decorrente do crescimento econômico dependente e das políticas públicas ineficientes, impedem que crianças e jovens de classes menos privilegiadas possam romper com a cadeia de reprodução da pobreza [...], onde vive-se, portanto o conflito entre uma sociedade moderna na aparência e nas leis, e antiga na condução política. Os políticos e os grupos sociais dominantes tratam a maioria dos brasileiros como não cidadãos. (PRADO, 1992 apud RODRIGUES, 2013, p. 56-66).

De forma geral, nos anos 80, muitos jovens tiveram um descrédito muito grande em relação à estrutura da política instituída. Mas também houve um crescente grupo de jovens e bandas que se destacavam pelo comportamento irreverente no que se refere aos assuntos políticos e criticavam a conjuntura tanto política como social também de forma inovadora. Não se está afirmando, nesse trabalho, acerca do universo dos movimentos organizados estudantis de cunho *rocker* na época, mas sim que havia uma necessidade de individualização e diferenciação de grupos entre a juventude e as bandas roqueiras na década de 1980.

Com o fim da censura, o comportamento e a influência do *punk* contribuíram para essa roupagem do rock de protesto, adjunto a um grupo de jovens politizados insatisfeitos com o rumo do país. (PRADO, 2011).

O rock se caracteriza pelo som mais pesado, por suas críticas e pelo cunho político que traz nas suas músicas, as quais trazem, quase sempre, uma mensagem, uma insatisfação, um desejo de mudança. A música é vista como veículo social e manifestação da cultura e do descontentamento com os diversos segmentos da sociedade. É nessa perspectiva da música com uma mensagem intrínseca que esta pesquisa recai, indagando sobre o seu contexto e sobre as suas reivindicações.

No terceiro capítulo abordaremos a revista *Bizz* e suas dimensões, as letras das músicas e a identidade guiada pelos autores Stuart Hall, Zygmunt Bauman e Sandra Jatahy Pesavento. Também se destaca a juventude como um elemento importante na constituição do rock brasileiro em 1980.

No próximo capítulo, a pesquisa apresenta discussões a respeito do processo de redemocratização do Brasil e também discussões sobre a identidade das bandas e a relação da juventude com o gênero rock na década de 1980. Trazem-se fragmentos da revista *Bizz* e a construção da identidade com o contexto inserido.

CAPÍTULO 3

REDEMOCRATIZAÇÃO, ROCK & IDENTIDADE: REVISTA *BIZZ* 1985-1990

3.1 REVISTA *BIZZ* E O CONTEXTO HISTÓRICO DE 1985

O período que compreende os anos 1978 a 1985 pode ser caracterizado, conforme Codato (2005), como a fase de desagregação do regime militar do presidente Ernesto Geisel, em 1978, quando deu um passo significativo para a abertura política que se iniciava com a eliminação do Ato Institucional 5 (AI-5). Esse decreto de 1978 possibilitou o fechamento do Congresso, eliminou os direitos políticos dos cidadãos, cassou os mandatos políticos e censurou a imprensa, as artes e os meios de comunicação, convergindo-se a um novo rumo.

A abertura política se deu também por uma oposição ao regime vinda de dentro do próprio governo: os ditos militares moderados defendiam um governo menos repressor, eram favoráveis a uma democracia liberal, enquanto enfrentavam outro grupo instituído, os chamados “linhas dura”, os quais defendiam o governo civil-militar de forma autoritária e repressora. Os presidentes Ernesto Geisel e João Batista de Oliveira Figueiredo fizeram parte do grupo dos moderados e tiveram uma postura mais liberal frente à abertura democrática. (CODATO, 2005).

Figueiredo, em 1979, deu continuidade ao processo de abertura política, direcionando ao Congresso Nacional um projeto de anistia, em seguida aprovado. Assim, muitos exilados retornaram ao país e a anistia perdoou também os torturadores. Com o fim do bipartidarismo, em 1980, iniciou-se uma fase de transição do regime militar para um regime liberal democrático. (CODATO, 2005).

A década de 1980 foi um período de transformações no âmbito político, com um processo de redemocratização ou transição política. Depois de conflitos entre oficiais militares e radicais que se configuraram por 21 anos, o regime começou a se deteriorar. Porém, tratou-se de um processo longo, lento e gradual de liberalização.

O período estudado compreende os anos de 1985 a 1990 e comporta também uma série de transformações políticas e sociais. Após a dramática morte do presidente Tancredo Neves, assumiu o seu vice, José Sarney. Em meio a frustrações políticas e tensões sociais de todo o tipo, o país caminhava para uma transição à democracia. Porém, essa transição estava fadada a obstáculos.

A década de 1980 foi a prova desta dificuldade, sendo uma época que apresentou a ausência de perspectivas políticas no Brasil. Houve no ar o desapontamento com o resultado da campanha das “Diretas Já” que ocorreu em meados de março de 1984: a não aprovação da Ementa Dante de Oliveira no Congresso Nacional, a qual implantava as eleições diretas no Brasil e que causou uma insatisfação na população.

Figueiredo tomou, então, medidas de contrapressão: apresentou um projeto de redução do mandato presidencial de seis para quatro anos e eleições diretas previstas para novembro de 1988. (SOARES; D’ARAÚJO, 1994). O momento pedia urgência e medidas adequadas: a inflação estava nas alturas, os salários corroídos e o crescimento estagnado. Considerado pelos economistas como “a década perdida” devido aos grandes avanços inflacionários e ao pouco crescimento da economia, os anos 1980 foram também um período de grandes mudanças sociais. (AGUIAR, 2011).

Com o fim da censura e a volta dos artistas, jornalistas e cantores exilados, assim como dos políticos cassados, a transição rumo à redemocratização se concretizou após a campanha das “Diretas Já” ²¹. (KINZO, 2001). Durante os anos do governo e os seguintes, o Brasil viveu grandes mudanças geracionais, se expandiu uma juventude politizada com perspectivas e visões de mundo, hábitos e comportamentos diferentes da geração anterior. Era uma nova geração, a juventude embalada ao som do rock brasileiro e de suas letras.

O país vivia a explosão do chamado “Rock Brasil” com jovens bandas alcançando o estrelato a bordo de sucessos massivos nas FM e de um bem-azeitado circuito de shows (nas danceterias). Pela primeira vez, se falava em “público jovem” no Brasil, cultura abafada por 20 anos de ditadura militar. (BIZZ, 2015).

Nos anos de 1980, após o surgimento do *Rock in Rio*, que reuniu vários nomes do rock brasileiro e internacional, culminou um espaço para o surgimento dos demais eventos em diversos lugares do Brasil, como: nas regiões Sul e Sudeste, os eventos *Claro que é Rock* e *Nokia Trends*; o *Porão do Rock*, em Brasília; *Abril pro Rock*, no Recife; e *Calango*, em Cuiabá. Esses eventos reuniram bandas de grande sucesso, como: U2, Pearl Jam, The Strokes, Rolling Stones, Sonic Youth, Franz Ferdinand, dentre outros. Todos ocorrendo nos anos 80, ajudaram a fortalecer o cenário do rock no país. (MAGI, 2008).

Na consolidação da nova juventude e no desenvolvimento do rock brasileiro, a revista *Bizz* foi criada em agosto de 1985, com a direção de Carlos Arruda e com José

²¹ “Diretas já” foi um dos movimentos de maior participação popular da história do Brasil, um ato político e democrático que teve início em 1983. Esse movimento apoiava a emenda de Dante de Oliveira que propunha eleições diretas para o cargo de presidente da República, tendo apoio dos partidos PMDB e PDS, e uma grande representação da população que foi às ruas. (SUA PESQUISA.COM, 2016a).

Eduardo Mendonça, chefe de redação da revista. O projeto de criação da revista, a princípio, foi pautado em entrevistas feitas junto ao público participante do primeiro *Rock in Rio*. A característica visual da revista foi inspirada em uma revista inglesa chamada *Smash Hits*. (BIZZ, 2015).

A revista *Bizz* se caracterizou por atender e manter uma fidelidade ao público jovem, contendo um visual gráfico moderno e despojado, visando diretamente o seu leitor jovem, que até anos posteriores não teria sido o foco principal das revistas. Voltada para a música nacional e internacional – MPB, rock e pop –, o cenário musical que a Revista *Bizz* focalizava é especificamente o do rock. Foi criada nos anos 1980, especificamente em 1985, ano de reestruturação e articulação política, em meio ao processo de redemocratização do Brasil, após viver 21 anos de ditadura civil e militar. (GUERRA, 2011).

No documentário *Bizz: Jornalismo, causos e Rock and Roll*, Alex Antunes, editor da revista *Bizz* nos anos de 1987, 1988, 1991 e 1992, aponta que:

Uma coisa que tem que ser levada em conta é que o contexto musical e o consumo de música em 1985 eram completamente diferentes, as pessoas não tinham acesso a essa informação, e o que marca o que pontua essa mudança é a realização do Rock In Rio. (BIZZ, 2012).

Alex Antunes chama a atenção para a juventude dos anos 80, um público diferente dos anos anteriores, de 60 e 70, em que se tinha uma maior dificuldade de difusão da informação e da cultura diante da censura e da repressão, bem como o seu entretenimento e o meio musical, eram setores que se encontravam em locais alternativos e “escondidos” devido ao regime de repressão do momento. O governo tinha uma postura controladora mediante os jovens e seus espaços de socialização, bem como ante a mídia e a vinculação de informação.

Mas com a abertura política e o fim do Ato Institucional 5 (AI-5), as estruturas sociais e artísticas começaram a mudar e apresentar uma organização um pouco mais livre na comunicação. Nos anos de 1980, após o *Rock in Rio*, abriram-se mais espaços para a divulgação tanto do meio musical como do rock brasileiro. Ou seja, nesse cenário musical, o *Rock in Rio* abriu espaço para uma maior visibilidade e para uma ampliação do rock no Brasil, pois, a partir desse evento, se ganhou um novo olhar e novas concepções também na estrutura política com o processo de redemocratização do país. Bia Abramo, editora-assistente da revista *Bizz* nos anos de 1985 e 1986, declarou: “A gente tinha uma inquietação muito grande, cultural, ali nesse período, né... coincidiu não só com o *Rock in Rio*, mas com o período da abertura política.” (BIZZ, 2012). Marcelo Costa, crítico musical, comentou o seguinte: “Tínhamos uma República surgindo depois de anos de ditadura, tínhamos bandas muito legais

lançando discos. Tivemos o primeiro *Rock in Rio*, um monte de coisa junto, um movimento catalisador que culminou com o lançamento da revista *Bizz*.” (BIZZ, 2012).

A revista *Bizz* surgiu intitulada como *Bizz nº 0*, baseada nas revistas internacionais como *Rolling Stone* e *New Music Express (NME)*, tendo uma grande aprovação e indo para as bancas em agosto de 1985, quando trouxe Bruce Springsteen na capa da sua primeira edição. (GUERRA, 2011).

A revista *Bizz* surgiu nesse cenário de agitação política e cultural, especialmente da música jovem. Em sua linha editorial, abrangia questões ligadas à música, ao cinema, à moda, a instrumentos musicais, a letras de canções com traduções, a notícias do mundo artístico musical, a vídeos e à tecnologia. Para os padrões editoriais da época, foi um sucesso logo na estreia, a sua primeira edição vendeu aproximadamente 100 mil exemplares, afirmando uma estabilidade nos meses posteriores, entre 60 e 70 mil exemplares. A sua principal característica era a linha musical jovem urbana em um cenário político, social e cultural propício. Como afirma Alex Antunes, editor chefe da revista:

O que determinou a importância da *Bizz* nos anos 80 foi a combinação entre determinadas condições político-sociais e de mercado, que permitiram que a revista apresentasse, por assim dizer, o Brasil urbano carente de uma expressão musical condizente com a juventude da época a uma onda emergente de rock (nacional e internacional) pós-punk.

A circulação de informação era precária. Não havia internet; nem todos os discos supostamente importantes eram lançados no país e a importação de vinis era cara; não havia tecnologia de reprodução doméstica de discos sem perda considerável de qualidade da cópia (fita K7, no caso); as próprias bandas brasileiras emergentes precisavam de um interlocutor na imprensa [...] o formato da revista era importante inclusive na divulgação da imagem das bandas. Ao mesmo tempo, o impacto ainda recente do punk permitia uma discussão histórica das conexões entre a sonoridade da época e as raízes do rock e, em termos de Brasil, a relação entre as bandas de pop urbano e a música brasileira (questão colocada pela Tropicália e muito carente de respostas nos anos 80). (GUERRA, 2001).

Tratava-se de um novo contexto histórico, a emergência de uma nova fase da juventude em um espaço carente de musicalidade que expressasse seus pensamentos, dilemas urbanos, sentimentos, questionamentos sociais e políticos. O rock foi (e é) um grande símbolo dessas críticas.

O que nos interessa nesta pesquisa é problematizar, historicizar e, assim, compreender qual a identidade das bandas de rock na década de 80, buscando compreender, através das letras, as críticas políticas, sociais e históricas, observando tais músicas em seu tempo e espaço, ao cenário social, político, econômico e cultural da sociedade.

A *Bizz* surgiu na metade da década de 1980. Aquele período foi crucial para a cultura, política e economia brasileira por dois motivos: consolidação do fim da

ditadura militar e consequente abertura cultural – que culminou em uma pluralidade de manifestações no país, entre elas o rock’n’roll, e na criação de impressos voltados para este gênero musical. O Conselho Nacional de Telecomunicações (CONTEL) havia encerrado as suas atividades em 1983. A função da CONTEL era impor restrições ao conteúdo de programas televisivos e de rádio. A ditadura chegava ao fim, e os meios de comunicação estavam livres da fiscalização de conteúdo de um órgão oficial. Possivelmente o grande marco histórico desse período seja uma das últimas manifestações do movimento Diretas-já, realizada na Praça da Sé (1984), que reuniu 1.500.000 pessoas em São Paulo. Vale notar, a passeata não pôde ser abafada pelo controle midiático. (RODRIGUES, 2013).

O ano de 1985 foi o ano de criação da revista *Bizz* e no qual houve o governo de José Sarney e a sua política econômica do Plano Cruzado²², implantada pelo ministro da fazenda Dilson Funaro, medidas tomadas para combater a inflação e que se configuraram em ações econômicas: estacionamento de preços de bens e de serviços; reforma monetária, com a intenção de frear a crise econômica; extinção do cruzeiro e criação de uma nova moeda, o cruzado; fim da correção monetária; congelamento dos salários. Foi instituída, em 1985, uma nova fase em direção à democracia, com governo de José Sarney e a sua postura em favor da democracia, com a transição de um governo militar para um civil em 1990. Também foi elaborando uma nova Constituição, em 1988, garantindo os direitos políticos, civis e sociais à população.

Nesse processo de ajuste, provocava-se um desequilíbrio interno ao se corrigir o desequilíbrio externo. Com a alta dos juros e a deterioração das contas públicas, o investimento produtivo diminuiu dramaticamente. A inflação era outro aspecto relevante da crise dos anos 1980. Em geral, políticas que reduziam o consumo interno se mostravam eficazes para conter as pressões inflacionárias. Contudo, o exemplo brasileiro parecia indicar que havia um componente de inércia inflacionária, e que os métodos convencionais não funcionavam numa economia com alto grau de indexação. Na primeira metade da década de 1980, surgiram propostas de política anti-inflacionária alternativa que seriam a base teórica do Plano Cruzado, lançado em 1986. (REIS; RIDENTI; MOTTA, 2014, p. 68).

Devido ao quadro econômico em que se encontrava o Brasil – altos índices de inflação, elevada dívida externa, recessão e desemprego – algumas medidas foram tomadas com base no método tradicional de redução do consumo interno como modo de resolver a crise na balança de pagamentos. O Brasil estava inserido na crise que a década de 1980 enfrentava. A redução da economia no mercado internacional e a diminuição do crédito no âmbito internacional afetavam, sobretudo, os países endividados. O governo, então, adotou

²² O Plano Cruzado foi um conjunto de medidas econômicas lançadas pelo presidente José Sarney e criado em 1986 pelo na época ministro da fazenda, Dilson Funaro. O plano teve o principal objetivo de controlar a inflação que o país atravessava. A moeda brasileira, que era o cruzeiro, foi transformada em cruzado, que valia aproximadamente 100 vezes mais. Houve o congelamento dos preços em varejo e a correção automática do salário a fim de acompanhar a inflação. (SUA PESQUISA.COM, 2016b).

medidas para tentar ajustar a economia, diminuindo a demanda interna e ajustando as demandas externas para conter a inflação. Houve uma redução do crédito bancário, bem como a imposição de taxas de juro e a delimitação dos investimentos. (REIS; RIDENTI; MOTTA, 2014).

Os trabalhadores foram os mais prejudicados, pois os preços das mercadorias foram congelados no seu pico e os salários congelados na média dos últimos seis meses. Assim, muitos empresários afirmavam que o congelamento era contra as leis de mercado e que a principal causa da inflação eram os gastos abusivos do governo. (PADRÓS; BARBOSA; LOPEZ; FERNANDEZ, 2009).

O Plano Cruzado tinha a função de combater os altos índices de inflação herdada dos governos militares em conjunto com outras insatisfações, como a dívida externa e dívidas internas superiores às receitas do governo, gerando um déficit público. A crise econômica foi um componente importante na insatisfação popular, sendo um dos principais motivos de impulso do movimento das “Diretas Já”, em 1983 e 1984, quando milhares de pessoas foram às ruas para exigir o fim da ditadura, pois acreditavam que o Brasil estava como tal por conta da má direção presidencial e política da época, ou seja, a ditadura, e lutavam pelas eleições diretas no país, assim como pela democracia e pela maior liberdade de expressão. (KINZO, 2001).

Em meio a um cenário político e econômico de crise, o âmbito cultural cresceu e se transformou, havendo um significativo aumento do consumo de bens culturais no Brasil dos anos de 1980, o que também contribuiu para uma melhor condição de venda e de mercado para as indústrias de entretenimento e fonográfica no país. Devido ao sucesso e à repercussão da revista, seus editores investiram em edições especiais, como: *Top Hits*, conhecida também como *Letras Traduzidas*; *Ídolos do Rock*, a qual trazia pôsteres de ídolos do rock nacional e internacional. E, devido ao aumento do consumo e ao grande alcance de vendas, criaram-se variados serviços e produtos para esse emergente público consumidor, ou seja, o “público jovem”. Assim, a Editora Abril criou a Editora Azul, que começou a publicar a *Bizz* em meados de outubro de 1986. (BIZZ, 2015).

Para Regis Tadeu, crítico musical, produtor e blogueiro do site *Yahoo!*, a revista *Bizz* foi importante na formação de opinião na sua época e, principalmente, foi um grande veículo de informação na esfera musical dos anos de 1980, período em que o rock estava em alta nas principais cidades do Brasil e nos grandes centros urbanos.

A importância da *Bizz* pro mercado geral, ela residiu principalmente no fato dela ter sido uma formadora de opinião, durante grande parte da sua existência, inclusive eu acho que ela fomentou entre os leitores uma curiosidade em relação a novos sons que eu geralmente não via nenhuma outra publicação aqui no Brasil fazer. Na verdade, eu acho que essa foi a grande contribuição, além de ter um caráter informativo muito interessante, ela fez também com que a gente, pelo menos no meu caso, passasse a gostar de música também por outros aspectos. Não que a coisa não ficasse restrita apenas à coisa da música boa e da música ruim. Você está me entendendo? Acho que uma grande vantagem da *Bizz* em relação às outras publicações similares é que ela estimulava a gente a pensar e tomar uma posição mesmo que contra aquilo que a gente lia na revista. (BIZZ, 2012).

Em sua primeira edição, em agosto de 1985, a revista trouxe o seu perfil editorial aos leitores em suas linhas de abordagem jornalística.

O aumento de público nos shows e nas danceterias, a proliferação dos programas de videoclipes e a recuperação da indústria de discos deixaram clara a necessidade da criação de uma nova publicação. Uma publicação que andasse junto com a música e a imagem em suas mais diversas manifestações.

Para isto nós fizemos *Bizz*. Para acompanhar todos os movimentos ligados à música jovem, aqui e lá fora. Com informação séria e detalhada, em coberturas de shows e reportagens, e opinião equilibrada, em colunas e seções que vão manter você em sintonia.

BIZZ, como você vai ver nas páginas seguintes, é vitalidade, garra e antenas ligadas. É uma revista feita para você divertir-se muito e estar sempre bem informado a respeito da música popular mundial. (BIZZ, n. 1, ago. 1985, p. 2).

Apresenta-se a seguir, de forma descritiva, a formação da revista e suas seções, de forma a possibilitar o entendimento de seu formato e sua composição.

A revista *Bizz* era dividida e diagramada em diversas seções. Uma delas era intitulada “Show Bizz” e trazia as notícias do meio musical, dos shows e dos festivais, livros, filmes e trilhas sonoras em evidência no momento.

Outro quadro da revista convergia apenas às músicas, dentre elas estavam as mais tocadas do mês relacionadas a partir de um *hit parade*, o “*hit parade* do leitor”, com as 10 mais vendidas, as 10 mais tocadas e também as 25 mais da “parada Bizz”. Selecionamos o “*hit parade* do leitor” como fonte desta pesquisa para compreender as quais músicas estavam sendo ouvidas e selecionadas pelo público, bem como para investigar o leitor, o público específico consumidor da revista *Bizz* durante o período de 1985 a 1990.

Não necessariamente os *hit parade* classificavam os dez primeiros, muitas vezes essa listagem ultrapassava essa contagem. Esse era o espaço denominado “parada”, nome que indicava quais eram as músicas em termos de audiência e de vendagem, as mais tocadas nas rádios FM nesse período. A sua tabulação de vendas dos discos era feita pela GEM Comunicação. Um aspecto interessante da *Bizz* era a abertura de uma caixa de diálogo com o

leitor. Ao lado da publicação do *hit parade* das 25 mais, vinha uma chamada à colaboração dos leitores:

Leitor: a sua participação é muito importante para a parada *Bizz*, escreva para a *Bizz*, caixa postal 2372, dizendo quais foram os últimos discos que você comprou. Escreva também seu nome, endereço e telefone para que possamos voltar a consultá-lo. (BIZZ, n. 1, ago. 1985, p. 16)

A *Bizz* mantinha uma relação com o público leitor também por cartas, bem como um diálogo a partir do momento em que o endereço era armazenado e a revista poderia consultá-lo. Esse público alvo que se correspondia com a revista era, em grande parte, de jovens, os quais mantinham uma relação concreta com a revista. Nas últimas páginas também havia um espaço para a comunicação, pedindo para que escrevessem para a revista, solicitando que contassem quais discos os leitores estavam comprando, para que contribuíssem para compor o *hit parade*, seção que listava as músicas mais vendidas e as selecionadas pelo público, assim como as mais tocadas baseadas nas rádios de sucesso.

O diálogo ainda permanecia quando a revista também solicitava que os leitores escrevessem para escolher qual banda ou cantor queriam ver na revista, assim como a letra que deveria ser traduzida e as cifras. Era um espaço também destinado para que os leitores pudessem anunciar ou procurar integrantes para as suas bandas e afins. A carta, nesse momento, era a correspondência de grande uso, pois a internet ainda era de uso restrito.

“Lançamentos” era o nome da seção seguinte, onde a revista trazia os novos lançamentos do mercado fonográfico, as músicas de sucesso, as trilhas sonoras, incluindo as mais tocadas e os discos mais comprados dos últimos tempos.

“Vídeo” era uma seção na qual se divulgavam os principais filmes, suas direções, anos, filmes em cartaz e videoclipes. A criação do videoclipe estimulou a aceitação da *Bizz*, e, com a estreia da emissora de televisão norte-americana MTV²³, agora não mais se ouvia música, mas se assistia música. A maioria dos artistas passava pela MTV nos anos de 1980. Assim, a *Bizz* participou como um elo entre fãs e as produções da MTV. (GUERRA, 2011).

²³ A MTV foi inaugurada em 1 de agosto de 1981 e pertence ao grupo Viacom, do qual também fazem parte a Nickelodeon, a Paramount Pictures, a DreamWorks, o CMT, a UIP e a CBS. E a MTV Brasil pertence ao Grupo Abril. As primeiras imagens transmitidas pela MTV mostram o pouso na Lua da nave Apollo 11 e uma montagem de um astronauta fincando a bandeira da emissora no satélite. Esse astronauta inspiraria a criação da estatueta do prêmio VMB MTV. A MTV brasileira surgiu em 20 de outubro de 1990, com sede em São Paulo. Pouca gente sabe, mas os estúdios da MTV Brasil funcionam onde ficava a sede da antiga TV Tupi. O primeiro slogan da MTV foi *I Want my MTV* (“Eu quero minha MTV”). O primeiro clipe exibido na MTV dos Estados Unidos foi “Video Killed the Radio Star”, do grupo britânico The Buggles. O primeiro clipe a ir ao ar na MTV brasileira foi “Garota de Ipanema”, na interpretação da cantora Marina Lima. (MAIS QUE CURIOSIDADE, 2015).

Surgiu uma nova fase, a do videoclipe, na qual a música era incrementada e colocada como cenário de uma trama e de uma história. O videoclipe representa a cultura narrativa sendo de certa forma substituída pela cultura do movimento. É construído no mar da imagem, buscando a emoção e a sensação imediata. No final da década de 1980 e começo de 1990 o formato de audiovisual (videoclipe) começou a tomar proporções maiores por conta do contexto social e econômico que estava inserido. Os *clips* ganharam grande reconhecimento como uma das mais importantes formas culturais da época, com o impacto da imagem, som, moda, cultura jovem e signos, estilos e representações de uma época através da imagem, da performance. Não se ouvia apenas a música, mas agora ela também era vista e representada. Não se pode deixar de destacar o seu lado promocional, no qual indústrias da música e da mídia viram um meio de investimento. Porém, o seu caráter irreverente e cultural foi notável à música, que trouxe a música associada à imagem e ao movimento.

A MTV se tornou sinônimo de videoclipe, embora não tenha sido ela a criadora do gênero, contribuiu para a influência do comportamento do público jovem. A MTV nasceu nos EUA, um canal de 24 horas de música direcionado ao público jovem, com a faixa etária entre 12 a 34 anos. Apresenta, desde seu surgimento, um caráter mercadológico e que conquistou diversos territórios e variados públicos. O canal surgiu na Europa em 1987 e em 1990 chegou ao Brasil. Atualmente, a MTV está presente em 160 países. É importante o seu caráter mercadológico em “vender a música” que significou um novo horizonte a ser explorada, a TV voltada para a música despertou e fortaleceu assim um público jovem, como lucros a gravadoras. Significou uma revolução na indústria musical de forma mundial e associação de imagem, música, rock e juventude, marca da era da tribalização do rock, através estilos, unidos de uma libertação sexual e cultural da época. (TREVISAN, 2011)

Na sequência das páginas, a revista apresentava a sua matéria principal sobre um músico em evidência na esfera do rock nacional ou internacional. Na primeira edição da revista, o músico que ganhou a capa e também a matéria de destaque foi o cantor Bruce Springsteen (fato já mencionado anteriormente), influente no cenário do *rock and roll*.

A seção seguinte da revista é intitulada “Heavy Metal”. A primeira edição enunciava a linha editorial em torno de um gênero ou subgênero do rock.

O que é black e o que white metal? Como é que pintou esta adoração de bandas pauleira por legiões de figuras de roupas negras e munhequeiras de tachinhas? Depois do Rock in Rio a palavra metaleiro virou moda. E se instalou, apesar de ser renegada por muitos grupos que dizem que o rock pauleira sempre existiu e sempre existirá. Vamos inaugurar esta seção falando do pessoal que sempre pegou no pesado. (BIZZ, n. 1, ago. 1985, p. 56).

Essa seção trazia uma matéria em torno do *heavy metal*, das influentes bandas nesse meio, das suas formações e da sua discografia, das suas músicas e das suas articulações no cenário fonográfico. Dentre as citadas na primeira edição da revista, estão Black Sabbath, Led Zeppelin, Kiss, Deep Purple.

A próxima seção, “Ao vivo”, era um espaço onde a revista cobria os shows de bandas de sucesso. Na sequência, continha matérias sobre essa banda, notícias e a crítica da revista.

A próxima seção, “Visual Cinema”, escrita por Alex Antunes²⁴, trazia notícias sobre livros e filmes e uma sinopse destes. Na primeira edição, Antunes descreve o filme *Brazil*, de Terry Gilliam, dentre outros. O editor descrevia os atores, o enredo e o conteúdo dos filmes.

A seção “Clip” era associada diretamente à MTV (*Music Television*), que se transformou em um canal de TV bem-sucedido nesse período de 1990 no Brasil (ano da sua estreia no país). A MTV vinculava, na maior parte de sua programação, músicas a imagens, ou seja, os famosos videoclipes, além de entrevistas exclusivas com grandes astros da música em evidência no momento, assim como versões de shows e paradas semanais com os vinte vídeos de sucesso no cenário fonográfico.

A MTV se tornou parâmetro de sucesso, se uma banda não tocasse na emissora, ela não era sucesso. Os próprios editores da *Bizz* reconheceram que se não existisse a MTV talvez a repercussão de tais bandas e artistas, assim como videoclipes, teria sido menor, não teriam alcançado na mesma proporção o grande público. (BIZZ, n. 1, ago. 1985, p. 52-53). Assim, a televisão, a imprensa escrita e a música formaram uma rede típica da indústria cultural. A geração jovem era o seu grande público, tratando-se de uma juventude formada na era da televisão, com ilustrações, imagens e uma vasta tecnologia nesse setor que crescia cada vez mais. As músicas mais tocadas, sem exceção, estavam na programação da MTV.

A seção “FM rádio *Bizz*” contava sempre com uma crítica especializada, um integrante do meio musical, um crítico da indústria fonográfica, geralmente ligado ao rádio, para discutir questões ligadas à música. A seção discutia também o processo que o rádio estava desenvolvendo nesse período, pois as rádios ganhavam uma maior visibilidade nos anos de 1980 por conta de um meio de difusão das músicas da época e também do rock.

O espaço “Porão” era de grande interesse para o leitor e para as bandas, pois divulgava as bandas e cantores novos, tanto nacionais como internacionais, sendo a seção na qual o público leitor conhecia as bandas que surgiam mês a mês. A revista trazia um breve

²⁴ Alex Antunes foi editor-chefe da *Bizz* nos períodos de 1987 a 1988 e de 1991 a 1992.

histórico sobre tais bandas e cantores e também comentava sobre as suas músicas iniciais que estavam em destaque.

Percebe-se que esse espaço era de grande valia, pois trazia a possibilidade de o público tomar conhecimento daquilo que ficava, muitas vezes, longe da televisão e dos grandes sucessos, ou seja, o público a partir da revista teve um universo mais amplo do que apenas o sucesso e os grandes *hits* da moda.

“Cifras” era o lugar no qual eram trazidas cifras para violão, guitarra, baixo, teclado e bateria. A seguir, a seção “Letras traduzidas” trazia o ambiente das letras traduzidas e pedia para que os leitores enviassem as letras que queriam que fossem traduzidas e publicadas.

“Equipamentos” era o próximo espaço, que reportava notícias sobre os instrumentos musicais e o cenário do mercado do áudio, comentários a respeito, etc. Também fixavam um glossário no qual os leitores que não eram acostumados com as nomenclaturas dos instrumentos e equipamentos musicais pudessem compreender na íntegra a matéria. Nessa mesma linha, como um apêndice, a próxima seção era nomeada “Meu instrumento”, onde um músico contava sobre o seu instrumento preferido, seus truques, os meios que utilizava, a história ligada a eles. Citavam modelos, preferências, aparências. Ainda nessa mesma linha, a próxima seção, “Bits Bizz”, trazia notícias sobre tecnologias e novos aparelhos eletrônicos do futuro, avançados, da era digital, aparelhos sonoros, audiovisuais, entre outros.

O penúltimo segmento da revista era a “Discoteca Básica”, uma matéria sobre um determinado álbum de época considerado um clássico do rock e intitulado como obra-prima, com músicas significativas para a época. Trazia também uma breve matéria a respeito do cantor ou da banda escolhido. Para a abertura da primeira seção, a revista selecionou o álbum *Sargent Pepper's Lonely Hearts Club Band* (1967), dos Beatles.

E, por último, a seção “Opinião”, que abriu a sua primeira tribuna com Roberto Medina, responsável pela produção e organização do *Rock in Rio*, fazendo uma crítica construtiva ao evento que marcou uma época.

A criação da *Bizz*, da mesma forma que o *Rock in Rio*, esteve associada a uma necessidade sentida naquele momento de criar um espaço “para a música”, e em especial para o rock, seja através da elaboração de um evento musical, seja através de um espaço de discussão sobre a temática. No caso, a revista *Bizz* pretendia preencher essa lacuna que se apresentava em meio à explosão do *Rock* no Brasil, tendo um público e uma necessidade.

Nesse circuito de bandas, a revista *Bizz* esteve entre os impressos alternativos especializados em música e que muitas vezes se tornava a ferramenta principal no sistema

capitalista dos “jabaculê” ou “jabás”, que funcionava como um suborno, uma espécie de cobrança para a veiculação das músicas nas rádios. A *Bizz* foi peça essencial nessa articulação que resultava muitas vezes na aceitação do público devido à inserção musical nas rádios. (LOBÃO, 2010).

3.2 *ROCK IN RIO*: UM ESPAÇO DE MÚSICA E SOCIALIZAÇÃO – 1985

Roberto Medina foi o grande produtor e diretor do *Rock in Rio*, e, juntamente com alguns sócios, organizou o evento. O principal patrocinador do evento foi a Brahma, que criou uma cerveja para o público jovem intitulada Malt 90. A Nestlé promoveu, no evento, a sua nova bebida láctea *Bliss* e a lanchonete Bob’s investiu cerca de 80 mil dólares para atender uma clientela de 700 mil pessoas. Também foram selecionadas 11 empresas para venderem produtos com os logotipos do evento. Além disso, a Rede Globo de Televisão teve exclusividade na transmissão do festival. O marketing esteve associado na construção do evento. (ALEXANDRE, 2001).

Roberto Medina²⁵ fez uma crítica a respeito do investimento na questão cultural, sobretudo o investimento na música em ambientes de socialização e de concentração de arte e cultura, bem como o entretenimento destinado principalmente à camada jovem. Assim como difunde o seu ponto de vista mediante a questão da globalização e avanços tecnológicos que acabaram por romper com estruturas sólidas e concretas, o mundo da internet, da era digital, afastou as pessoas e isolou mundos. E é nesse ponto que Medina chama a atenção para a importância da música, da socialização e do compartilhamento de emoções e sentimentos que ela suscita. Refere-se ao *Rock in Rio*, um ambiente que fortaleceu a ação coletiva, uma fraternização de pessoas reunidas em uma real sensibilidade.

Um show que não foi só de música, mas também de paz, organização, profissionalismo. Construída em apenas cinco meses, sem um centavo pedido aos cofres públicos, a Cidade do Rock ergueu-se do nada para se tornar atração comentada no mundo inteiro. E depois ser destruída da maneira que se sabe. Mas uma coisa nenhuma prepotência ou mesquinha pode destruir: o exemplo. Durante dez dias de música e magia, quase um milhão e meio de jovens vindos de toda a parte tiveram ali sua assembleia, sua praça, seu templo, seu lugar. E ali deram sua resposta à intolerância, ao preconceito e à incompreensão. Ao invés da baderna temida, uma inesquecível demonstração de ordem e paz. Em lugar da alucinação coletiva, uma comovente fraternização de pessoas unidas pela sensibilidade. [...]. Veio a explosão populacional, a concentração urbana, a megalópole. Veio a revolução da eletrônica. Estamos menos ingênuos mais sofisticados, mas não

²⁵ Publicitário e empresário brasileiro, responsável pela produção do festival *Rock in Rio*.

ficamos mais sábios. Desaprendemos muito em matéria de convivência, de solidariedade, de comunhão em torno das mesmas emoções. Ficamos mais solitários. E é a solidão que traz à insegurança, a tristeza, a vontade de se atordoar por qualquer meio.

Construir um espaço para a música é criar um ponto de convergência para a juventude. E criar uma ponte sobre a solidão e afastar os fantasmas que sempre a acompanham. Um novo Brasil está começando agora [...]. (BIZZ, n. 1, ago. 1985, p. 71, grifo meu).

Medina refletiu sobre o festival e enfatizou a importância da socialização da convergência em torno das emoções e da fraternização em torno da música. Também apontou para um espaço de vínculos que os meios eletrônicos afastam e deterioram com a vasta tecnologia, nos tornando menos humanos e mais digitais e nos fazendo viver afastados e sem contato concreto. Medina priorizou o evento, sobretudo como um ponto de emoções e compartilhamento delas que o rock suscita.

O ano de 1985 foi o ano internacional da juventude, o ano em que se realizou o *Rock in Rio*, um lugar montado com equipamentos que chegariam ao alcance de 250 mil metros. Essa grande quantidade de equipamentos permitiu uma altíssima qualidade de iluminação, a qual possibilitava à plateia ser iluminada no festival com um jogo de luzes avançado e montado para evento que acontecera no Rio de Janeiro. Assim, o grande evento e a sua proporção difundiram uma promoção industrial/comercial da indústria fonográfica, o cenário musical se dividiu em duas fases no Brasil nos anos 1980: o pré *Rock in Rio* e o pós *Rock in Rio*. Depois do memorável festival, constatou-se que, na terra do samba, o rock também tinha sua vez. (ROCK IN RIO, 2015).

O *Rock in Rio* teve e foi um marco significativo dentro do cenário cultural brasileiro nos anos de 1980. Junto com o evento, vieram significações, uma abertura para o rock, que até a década passada estava em uma localização mais à margem da sociedade, tanto devido à repressão política imposta pelo regime militar, quanto por o estilo ainda não ter se consolidado como cultura presente no país.

O primeiro *Rock in Rio* aconteceu no Rio de Janeiro, no bairro de Jacarepaguá, tendo sido construída uma “Cidade do Rock” com área de aproximadamente 250 mil metros quadrados, a qual reuniu cerca de 1.380.000 pessoas. O equipamento de iluminação permitiu que, pela primeira vez, a plateia também fosse iluminada e fizesse parte do show, configurando um marco dos anos 80 ao trazer várias apresentações do cenário internacional, como: Queen, AC/DC, James Taylor, George Benson, Rod Stewart, Yes, Ozzy Osbourne, Whitesnake e Iron Maiden. E no cenário nacional contou com a presença de grandes nomes, como: Gilberto Gil, Elba Ramalho e Rita Lee. Assim como toda uma nova geração do rock

nacional, como: Paralamas do Sucesso, Ney Matogrosso, Erasmo Carlos, Pepeu/Baby, Ivan Lins, Lulu Santos, Blitz, Kid Abelha e Barão Vermelho. Essa mistura toda de bons músicos e de boa música resultou no maior e melhor festival de todos os tempos.²⁶

Abrem-se as cortinas e começa o espetáculo. Hoje, às seis da tarde, Ney Matogrosso, estarão finalmente inaugurando o evento musical mais badalado do ano no Brasil. Mas a hora H vai ser mesmo às onze da noite. Aquele garoto heavy metal, de negro jeans surrado e tachinhas, não podem nem imaginar o que espera. Uma coisa é sonhar, ver na TV, na parede do quarto, ouvir falar. Outra é sentir sob o peso de 3.200 refletores, 30 canhões e 70 mil watts, tão cristalinos quanto o melhor digital - a porrada interestelar da surpresa da performance do Iron Maiden – o popular donzela de ferro. (HOJE É DIA DE ROCK, 1985, p. 43).

Entretanto, o contexto político era transformador, pois estava se iniciando um novo momento histórico, com uma nova República em transição e o movimento das “Diretas Já”. E em meio a esse contexto, a revista *Bizz* se instalou no Brasil, durante o processo de redemocratização no país e quando acontecia ainda o *Rock in Rio*.

Com esta nova fase da história brasileira e com o grande sucesso do Rock por aqui, foi criado o maior festival para o gênero no país e que foi a mensagem final da vitória da juventude e do Brasil sobre as amarras da ditadura militar que durou mais de vinte anos: o **Rock in Rio** em 1985. Reunindo as principais bandas do Rock Nacional da época, o evento também trouxe bandas internacionais que nunca haviam desembarcado por aqui por conta do “fechamento” do país pelos militares. **O festival foi o símbolo maior e o grito de liberdade de toda uma geração que acabava de reconquistar seus direitos políticos e sua cidadania reprimida durante muitos anos.** (PINHEIRO, 2011, grifo meu).

O conteúdo intitulado no jornal como “A grande bomba” reforçava o interesse e a excitação do público em relação aos músicos internacionais.

Mas a garotada só quer saber das estrelas. Centenas ficam de plantão na frente do Copa, esperando que saia algum Iron Maiden. Bruce Dickinson, o vocalista, veio com seu equipamento de esgrima, e já tiveram que achar uma academia para ele treinar. John Sykes, o guitarrista do Whitesnake, teve acessos de prima-donismo. Freddie Mercury, anteontem, encerrou a noite no Sótão, popular antro da desmunhecação carioca. Mas o melhor mesmo é quem vem por aí. Está chegando o grupo Spandau Ballet, para assistir aos shows. Gary Kemp, o vocalista, já está aqui e descascando ao pôr do sol que apanhou. Ontem estava prevista a chegada de nada menos do que dois ídolos juvenis, John Taylor e Andy Taylor, do Duran Duran. Também só para ver (HOJE É DIA DE ROCK, 1985, p. 43).

Porém, em controvérsia ao *Rock in Rio* que reuniu uma série de bandas internacionais e intensificou a invasão de músicas estrangeiras no Brasil, saiu uma nota no jornal *O Estado de S. Paulo* de 1 de dezembro de 1984, na página 18, em que os artistas nacionais se mobilizaram a fim de tentar organizar um festival chamado “Desperto Brasil”,

²⁶ Em 1985, nascem os primeiros grandes festivais do Brasil. (ROCK IN RIO, 2015).

que seria um evento de resposta ao *Rock in Rio*, devido à invasão da música estrangeira e com a intenção de produzir as músicas nacionais. Porém, o evento acabou não sendo realizado devido à falta de financiamentos e de recurso. (ACERVO, 2015).

O *Rock in Rio*, sobretudo, marcou uma época e contribuiu para uma nova fase do rock no Brasil, ressaltando a sensibilidade do campo da música, seguido de uma dilatação dos interesses políticos dos jovens do país. Acredita-se, então, que os anos 80 não foram apenas um período da abertura política, mas um período de transições tanto políticas quanto culturais, principalmente na música, nas artes e para o público jovem.

3.3 REVISTA *BIZZ* E O PROCESSO DE REDEMOCRATIZAÇÃO NO BRASIL

Apesar da importância da revista no cenário nacional, sua existência esteve ameaçada principalmente por fatores econômicos. Cabe lembrar que nesse momento o país passava por crises financeiras, a dívida externa havia saltado abusivamente. E em virtude de resolver essa situação, José Sarney lança o Plano Cruzado (já explicado anteriormente), que consistia em um pacote de medidas, no congelamento dos preços e na alteração de uma nova moeda do cruzeiro para o cruzado e o ajuste salarial. (REIS; RIDENTI; MOTTA, 2014).

Na primeira metade da década de 1980, surgiram propostas de política anti-inflacionária alternativa que seriam a base teórica do Plano Cruzado, lançado em 1986. O novo governo democrático que assumiu em março de 1985 encontraria um país endividado, enfrentando problemas externos e assolado por uma inflação galopante [...]. (REIS; RIDENTI; MOTTA, 2014, p. 68).

O Plano Cruzado iniciou-se com o objetivo de acrescentar à média salarial um adicional de 8% nos salários, de modo geral. Esses acréscimos eram vendidos ao público como bônus e funcionavam como uma garantia para não enfrentar uma rejeição do público. O Plano Cruzado congelou os salários e tentou ajustar a inflação. (SOARES; D'ARAÚJO, 1994).

Com essas medidas, a inflação caiu a 3,4% ao mês, num período que estimulou o consumo e a revista *Bizz* se manteve em alta. Como aponta Fausto (1995, p. 523): “Como os preços estavam congelados houve uma verdadeira corrida ao consumo, desde a carne e o leite, até os automóveis e as viagens ao exterior”.

Porém, alguns pontos fracos começaram a surgir afetando esse consumo e essa estabilidade econômica. No andamento dos anos de 1986, o cenário econômico e político

intervêm de forma direta nas vendas e na indústria fonográfica após o lançamento do Plano Cruzado II, com a intenção de corrigir os problemas da gestão anterior, não sendo possível controlar a inflação e evitar a crise. O país enfrentou um desequilíbrio econômico nas contas externas provocadas pelas importações. (FAUSTO, 1995).

No período de 1987 houve o fim do Plano Cruzado, ocorreram mudanças no cenário econômico do Brasil. O Plano Cruzado, apesar de oposições e críticas, teve o apoio da maioria das pessoas, fiscalizando preços e combatendo as remarcações. Porém, esse congelamento dos preços foi derrubado por comerciantes e produtores, pois os produtos sumiam do mercado e só apareciam mediante o pagamento do ágio, que era basicamente uma taxa de juros em cima do valor do produto, ou seja, se pagava um valor a mais por um produto, sobre o preço tabelado, quando a procura superava a oferta. Nesse sentido, o Plano Cruzado não obteve sucesso. (REIS; RIDENTI; MOTTA, 2014).

O aumento adiado das tarifas públicas e dos impostos indiretos contribuíram para a grande crise: a explosão da inflação. A crise e as contas externas culminaram fazendo com que o Brasil declarasse uma moratória em fevereiro de 1987, ou seja, o adiamento do prazo estipulado para o pagamento da uma dívida externa. (FAUSTO, 1995).

Chegando ao fim, em 1987, o Plano Cruzado e a alta da inflação, saques e manifestações populares se tornaram frequentes. A *Bizz*, nesse contexto, se manteve de pé, enquanto as suas concorrentes *Somtrês*²⁷ e *Roll* acabaram fechando mais tarde, portanto, ficou nesse cenário apenas a *Bizz*, permanecendo no cenário cultural e acabando por apoiar a revista *Set*, que também era apoiada pela editora Azul. A revista *Set*, porém, tinha um foco diferencial direcionado para o cinema. E, nesse mesmo ano, assumiu a direção José Augusto Lemos e Alex Antunes como editor, o que fez com que a revista ganhasse um caráter mais alternativo e específico na música, permanecendo, no entanto, o seu cunho pop. Uma peculiaridade interessante da revista *Bizz*, nesse período, era que os jornalistas assinavam as reportagens, não só as resenhas, mas todas as matérias. (GUERRA, 2011).

Em meados dos anos 1980, o Brasil presenciou um processo de mudança política, a criação de instituições representativas e multipartidárias e a realização, nos anos de 1987 e 1988, da nova Constituição da República. Com um embate entre agentes que trilhavam a abertura política e os agentes de apoio ao regime autoritário, esse período foi marcado pela

²⁷ A revista *Somtrês* teve seu primeiro número publicado pela Editora 3, em janeiro de 1979, e a última edição, número 121, foi a de janeiro de 1989, quando a revista completou 10 anos de sua existência. Tratava de equipamentos e de áudio e música em geral, a *Somtrês* foi a primeira revista do gênero no Brasil. (AUDIORAMA, 2015).

transição, o que Moraes (2005) chamou de “transição pela transação” devido às negociações e aos embates dessa época.

A Constituição foi um grande marco no sentido institucional e legal, pois, a partir dela, destacaram-se os direitos sociais, em primazia o direito à educação: “A educação, direito de todos e dever do estado e da família.” (OLIVEIRA, 1999, p. 65). A nova Constituição tem um papel importante na nova constitucionalidade, instituiu-se o sistema eleitoral, partidário, e as regras que regulam o país e os poderes, executivo, legislativo e judiciário. Essa nova Constituição foi, de fato, o concreto da mudança, a visibilidade de forma constitucional que definiu voto direto, segredo, direitos e garantias individuais. Porém, a Constituição é formada por uma série de questões, ressignificações, de forma que está ligada com o meio social e político, e depende de diversas instâncias institucionais para a sua concretude e realização, como Moraes aponta:

A feitura de uma constituição é tarefa múltipla. Em primeiro lugar, porque as constituições são, principalmente no Brasil, frutos de acontecimentos. Assim, o advento da República exigiu a elaboração da segunda constituição brasileira (de 1891), e a independência, a Revolução de 30, o Estado Novo, a redemocratização pós-45, o golpe de 64, o reforço autoritário de 1968-69 e a passagem do governo militar para o civil também exigiram, cada fato a seu tempo, as constituições de 1824, 1934, 1937, 1946, 1967, 1969 e 1988. Em segundo lugar, a compreensão eficiente do texto constitucional depende da sua inscrição no jogo político das linguagens em disputa naqueles momentos, a definição dos seus personagens, seus interesses e pontos privilegiados, e, principalmente, suas intenções— *a mens legislatoris*. Em terceiro lugar, uma constituição assenta-se numa tradição (haja vista uma tradição rica como a brasileira), que se renova por meio de sucessivas reinterpretações, ressignificações e recepções, e, se é um texto eminentemente prescritivo, é também a interpretação e ordenação de uma realidade concreta. (MORAES, 2005, p. 5).

Em 1989, a revista *Bizz* mudou de face e a evidência não era mais o rock em si, e bandas de sucesso não eram mais apenas as bandas de rock brasileiro. Nas paradas de sucesso estabilizam-se, nesse período, as músicas sertanejas também. Assim, nesse contexto, e entrando também numa nova fase cultural, a indústria fonográfica modificou-se, as gravadoras começaram a apostar em outro segmento musical, os artistas sertanejos, como: Chitãozinho & Xororó, Beto Barbosa, Rosana, Leandro & Leonardo, a lambada de Reflexus da Mãe África. (BIZZ, 2015). Mas, em 1990, aconteceu uma mudança com a criação da MTV Brasil, a difusão do rock internacional se expandiu, junto com a segunda edição do *Rock in Rio*. (GUERRA, 2011).

O cenário musical, histórico e político se modificou, questões ligadas ao consumo, à economia e ao meio social no final dos anos 80 também. Em razão de um modernismo, a revista *Bizz* se transformou com outra característica estética, ganhando um novo projeto

gráfico e novo logotipo, em 1989. O cenário musical caminhava a passos lentos, pois se enfrentava uma grave queda das vendas e apenas algumas bandas ainda conseguiam continuar com linearidade nas vendas, como: Legião Urbana, Paralamas do Sucesso e Titãs. (BIZZ, 2015).

O governo de José Sarney, período que se caracterizou pelo processo de redemocratização do país, de transição da democracia brasileira, adotou medidas democráticas, começando pela instauração do voto direto e a Constituição de 1988 que se estabeleceu nesse processo durante aquele momento. (CODATO, 2005).

O cenário se modifica conforme os movimentos característicos do governo e da sociedade. As inter-relações tanto econômicas, quanto cultural, política, social e histórica formam um conjunto de múltiplas determinações que transformam a sociedade e a realidade. Ou seja, a partir dessa análise de conjuntos, compreendemos que a sociedade se transforma conforme esses conjuntos mudam e se relacionam. Uma mudança estrutural requer diversas mudanças conjunturais. (ALVES, 2015).

Em 1995 a revista mudou seu nome para *ShowBizz*, com caráter juvenil, mudando sua linguagem e seu visual, priorizando imagens em detrimento do texto, em um formato maior. Assim, houve uma subida nas vendas nos primeiros meses devido à novidade, porém a diferença era a sua ligação e submissão às publicidades, o que não acontecia nos anos 1980. A onda de se olhar para os artistas estrangeiros e ressaltá-los continuava intensa e ganhava as capas da *Bizz*. Em 1996 grandes nomes do rock estiveram na primeira página da revista, como: U2, The Doors e Jimi Hendrix. (BIZZ, 2015).

Com a compra da editora Azul pela editora Abril, em 1998, a revista *ShowBizz* voltou a apostar no texto jornalístico, abrindo e retratando também o samba, o forró e reformulando a linha editorial. Nessa época, Pedro Só estava como editor da *Bizz*, caracterizando a terceira fase da revista. (GUERRA, 2011).

Nessa compra da Azul pela Abril, a revista se transformou e aconteceu um processo chamado de “limpeza na linguagem”, no qual essa linguagem procurava abranger um público maior, visando também uma melhoria. Em 1988, o jornalista Pedro Só assumiu o cargo de redator chefe, direcionando à MPB a “cultura musical”, na qual buscou aproximar a nova fase dos jovens ao cenário musical que deu início à geração *Rock and Roll*. A revista seguiu por mais de uma década, nasceu em 1985 e teve seu fim em 2001 e, após uma pausa, voltou em 2005 para acabar definitivamente em 2007, com edições especiais esporadicamente.

A revista foi uma grande fonte para se estudar, pois a partir dela constatamos as expressões, representações e especificidades do seu tempo. Cada geração traz consigo marcas e concretudes que nos ajudam a estudar as suas mudanças e rupturas na história, na política e nas estruturas sociais.

3.4 NOVA REPÚBLICA, FIM DA CENSURA?

Todo discurso está atrelado a um lugar social e que traz considerações históricas, bem como ideológicas. Não é um elemento transparente ou neutro e está vinculado a desejos, poderes e interdições. (FOUCAULT, 1999). Segundo Foucault, são as interdições que demonstram relações com desejos e poderes, e com relação do discurso:

Não é simplesmente aquilo que manifesta (ou oculta) o desejo; é, também, aquilo que é objeto do desejo; e visto que isto na história não cessa de nos ensinar o discurso não é simplesmente aquilo que traduz lutas ou os sistemas de dominação, mas aquilo por que, pelo que se luta, o poder do qual nós queremos apoderar. (FOUCAULT, 1999, p. 10).

Nessa perspectiva de luta e de afirmação identitária é que se debruça a pesquisa em análise, com entrevistas e discussões em torno do cenário do rock brasileiro na década de 1980, vinculados à revista *Bizz* de 1985 a 1990.

O discurso não é referente apenas a algo formal, mas ele está situado nas artes, na música, no cinema, ou seja, está presente nas manifestações culturais.

Na sociedade em que vivemos, há narrativas que se contam, se repetem e que se formam a partir de circunstâncias sociais. O discurso que se pesquisa neste trabalho é sobre o rock brasileiro, no qual a revista mantém uma postura em um âmbito *underground*²⁸, pois nem tudo que era vinculado nela necessariamente estava na mídia.

Uma nova fase começou em 1980, a fase do rock brasileiro. A revista trouxe essa nova esfera musical com novas bandas surgindo. Com isso, entrevistas e reportagens a respeito desse cenário demonstraram que, apesar de estar instituída uma nova República com o governo de José Sarney, a censura diante das músicas muitas vezes continuava em relação

²⁸ Termo usado para chamar uma cultura que foge dos padrões normais e conhecidos pela sociedade. *Underground* é um ambiente com uma cultura diferente, que não segue modismos e geralmente não está na mídia. Existe também a cultura ou movimento *underground*, que é formada por um grupo de pessoas que não está preocupada em seguir padrões comerciais, podendo ser chamado também de cena *underground*. A cultura *underground* está relacionada à música, às artes plásticas, à literatura e à toda forma de expressão através das artes, principalmente pela cultura urbana contemporânea. (SIGNIFICADOS, 2016).

às temáticas ligadas a drogas, sexo, bem como a elementos considerados invasivos. Conta Luís Schiavon²⁹, tecladista da banda RPM, que:

Com o disco na rua, a banda passou a tocar por todas as danceterias do Rio e São Paulo. “Louras Geladas” ia aparecendo nas FMs. O outro lado do compacto, “Revoluções por Minuto”, tropeçou na censura e teve execução pública proibida. A Censura alegou incitação ao uso de drogas pelos versos “Agora a China bebe Coca-Cola/ Aqui na esquina cheiram cola” [...].

Após meses com a mesma formação e com um *hit* nacional, a banda já pôde reconhecer com clareza o estado atual do rock e sua posição frente a ele. “O Brasil está descobrindo o rock. É uma coisa nacional”, considera Luís. “Existem grupos nacionais. O que há são estilos diferentes”. (BIZZ, n. 2, set. 1985, p. 25).

Reconhece-se o âmbito político do país e que caminhava a passos lentos no sentido da liberdade de expressão e da contestação. O Brasil atuava de forma conservadora diante de aspectos que suscitavam questões ilícitas e também indagadoras. Um trecho da entrevista com Raul Seixas para a revista *Bizz* explicita essa mesma relação com a censura:

BIZZ – Aproveita e fala um pouco da censura. Desta vez, você não teve problemas em colocar o aspecto político, mas, em compensação, teve problemas ao falar de seus comprimidinhos, “que o fazem quase ficar em paz”, como diz a letra de “Check-Up”, censuradíssima.

Raul – Exato, meus comprimidinhos! Sem eles eu não durmo. Mas o caso da censura é o seguinte: eles têm algo comigo, com meu nome, eu não sei... desde a época da Sociedade Alternativa, de Gita. **Cada hora a censura muda para uma fase: fase que não pode falar de sexo, fase que não pode falar de drogas, fase que não pode falar de política. Agora está aberta para a política. Quer dizer, músicas que o ano passado jamais passariam estão passando agora.** Regravei duas delas. Agora estão na fase de drogas. Não sei o que eles estão pensando. Estou esperando que mude o governo, que mude alguma coisa em matéria de censura, para eu poder fazer passar “Check-Up” e “Não Quero Mais Andar na Contramão”, pois são duas músicas belíssimas, como um filho para mim... a gente pari e tem de criar. É difícil vê-los vetados assim. (BIZZ, n. 20, mar. 1987, p. 68-69, grifo meu).

A nova cena cultural era de uma geração que havia sido criada pela ditadura, pela repressão, pela censura, consumindo propagandas políticas e jornais manipulados, e que pouco a pouco testava a nova liberdade democrática constituída pela Nova República, mas que ainda esbarrava em muitas represálias que já deveriam ter sido derrubadas. Porém, compreendemos que é um processo para que possa realmente se livrar da repressão que permeou durante quase 21 anos.

Essa fase trouxe denúncias e também exigências, a censura, conforme os relatos, permaneceu aos assuntos considerados incisivos, apesar do processo de redemocratização que estava se vivendo, na busca pela efetivação da democracia e com o governo de José Sarney e sua política do Plano Cruzado. Esses relatos acima, tanto de Raul Seixas como de Luís

²⁹ Luiz Schiavon é um tecladista brasileiro, conhecido por ser membro-fundador do grupo musical RPM.

Schiavon, declaram que a censura continuava ainda que de forma amena, mas ela estava vigente, nos mostrando que estávamos em um caminho lento no processo de consolidação da liberdade de expressão e de se dizer aquilo que se pensava sobre drogas, sobre o sistema político, econômico e social e sobre outras instâncias. O discurso, nessa entrevista, está referido ao processo que estava sendo vivido e as suas mudanças sociais. Raul Seixas reforça isso quando diz, em entrevista para a revista *Bizz*: “Quer dizer, músicas que o ano passado jamais passariam estão passando agora”, porém critica as alterações da censura, quando afirma que “Agora estão na fase de drogas. Não sei o que eles estão pensando. Estou esperando que mude o governo”. (*BIZZ*, n. 20, mar. 1987, p. 68-69).

Esses relatos produzem um sentido, remetem à postura diante de algumas conotações presentes nas músicas, remete-se ao fato de que estávamos caminhando a passos lentos e não completamente dissociados da censura, da repressão. Se, por um lado, a crítica política estava aberta, qualquer referência à droga ou apologia era considerada “errada”, sendo, então, alvo de um abafamento, de represália. Por outro lado, como aponta uma entrevista com a banda Capital Inicial:

A música, feita em 80, foi vítima tanto da censura da Velha República quanto desta vaga conservadora mais recente. Com o respaldo da Polygram conseguiram liberar a música para o disco, mas ela continua proibida para a execução pública e, veja só, para menores de 18 anos.

A censura, na verdade, mais promoveu a banda do que qualquer outra coisa, como demonstra a apresentação que fizeram no aniversário de Brasília. Tocaram "Veraneio" para 25 mil pessoas (!!), na frente do Congresso Nacional.

O selinho que vem na capa do LP ("proibido para menores de 18 anos") mais contribui para o charme da banda do que impede alguém de comprar o disco. Vai aí uma dica do Flávio para os fãs menores que toparem com vendedores implicantes: "Levem o irmão mais velho". A música é uma "homenagem" à polícia de Brasília "assassinos armados, uniformizados/com uma arma na mão eu boto fogo no país/e não vai ter problema eu sei/estou do lado da lei". (*BIZZ*, n. 13, ago. 1986, p. 52).

Algumas músicas ainda não haviam se libertado totalmente da censura, como questionam Raul Seixas e Flávio Lemos. A nova República não era de fato uma democracia instaurada e não significava uma sociedade livre da repressão.

A liberdade incitada no rock ainda confrontava as regulamentações constituídas tanto pelo governo quanto pelas ordens sociais. O rock teve uma grande repercussão pelo fator crítico que levantava e por apontar em suas letras fatores problemáticos e sociais, assim como governamentais, levantando-se contra o sistema vigente, motivo pelo qual muitas vezes as músicas foram censuradas, ou em nome da moral e dos bons costumes e dos valores religiosos. Jander Bilaphra, guitarrista da banda Plebe Rude, comentou sobre a música

“Censura” do último álbum chamado *O concreto já Rachou*, lançado em 1985. Quando a revista lhe perguntou sobre a música “Censura”, ele respondeu:

BIZZ – Vocês ainda acham "Censura" atual?

Jander – Completamente!

André – Tanto que foi censurada! Mas eu não sei se nós amadurecemos ou não. Amadurecemos no sentido de não deixar que eles amadurecessem a gente. O disco mesmo está bem cru. Amadurecer não é colocar mil arranjos, é saber onde você está pisando e olhar para trás. (BIZZ, n. 26, set. 1987, p. 42-43).

A censura estava presente, em 1985 músicas ainda eram proibidas. Durante o regime ditatorial, grande parte das músicas de rock e depois mesmo no processo da nova República ela ainda esbarrava nas regras da censura, proibindo a sua divulgação. De fato, o fim da ditadura trouxe um novo tempo? Liberdade de expressão? O que mudou em relação às músicas, à difusão do rock? E comportamento? Conforme discursos encontrados na revista *Bizz* apontados acima, pouca coisa havia mudado, pelo menos no sentido de liberdade de expressão, comunicação e ideias. Seria uma nova República, mas com as velhas estruturas do regime militar? As músicas difundiam críticas, em níveis políticos e sociais, que influenciavam comportamentos, principalmente o rock, na camada jovem, que levantava questionamentos de ordens estabelecidas, como Chacon (1985, p. 51) coloca:

Antes, porém, do nível político, precisamos definir melhor o nível de ação da música. Seu papel galvanizador é indiscutível, e a maior prova disso é a necessidade de que o sistema tem de censura-la quando se vê duramente atingido (embora esbarre na oposição das gravadoras, fazendo com que seja a correlação de forças do bloco hegemônico que determine o maior e o menor controle sobre a música). Proibida na África do Sul, “Brick in the wall”, do Pink Floyd, serviu de música tema para os manifestantes negros perseguidos pelo racismo. Da mesma forma (embora não seja Rock), *Caminhando*, de Geraldo Vandré, simbolizou toda a resistência estudantil à repressão da ditadura militar brasileira no período do pós AI-5. Proibidas de serem tocadas nos meios de comunicação, essas canções servem de índice de receio do Estado de que elas divulguem e catalisem os problemas que a sociedade vive. Porque divulgar é o grande papel político da música e, no nosso caso, do Rock.

O rock possui um papel político e ideológico e uma das principais causas da sua censura e da repressão foi devido ao apontamento crítico e denunciador de problemas do sistema. Censurá-lo era o meio de reprimi-lo e de combater a disseminação de condenações e de questionamentos sociais que a música, principalmente algumas de rock, apontavam. Isso estava mais presente em 1980, uma década com maior visibilidade do rock brasileiro e de sua propagação, tanto pelo *Rock in Rio*, como pelos eventos que surgiram *a posteriori*. Apesar de continuar a repressão (um exemplo é filme de Godard que refere-se ao filme *Je vous salue*,

Marie²⁷, de Jean-Luc Godard que tratarei adiante), o rock continuava crescendo em meio à Nova República instaurada.

3.5 ANÁLISE DAS LETRAS DAS MÚSICAS: 1985-1990

Conforme apontam Brandão e Duarte (1990), a música popular brasileira, no decorrer de 1980, presenciou o surgimento de novos grupos de música jovem. Devido à queda de produção em criatividade e qualidade, a nova fase da juventude acabou perdendo a identificação com as bandas já consagradas e cantores clássicos da música brasileira, como: Chico Buarque, Milton Nascimento, Gilberto Gil e outros que se destacaram de forma expressiva durante o regime militar. Os anos de 1980 eram outros, vivia-se um período de redemocratização no Brasil, momento em que a juventude representava um papel de destaque.

Diante da complexidade política e econômica, o jovem foi um grande personagem que procurou criar uma cultura própria, ligada ao cotidiano, fora dos padrões estabelecidos pela sociedade. O que foi inerente aos anos de 80 é que o rock, através da juventude, conquistou de fato o seu espaço (um exemplo é o *Rock in Rio*), assim viabilizou-se de forma expressiva não só o eixo Brasília-São Paulo-Rio de Janeiro, mas em outros estados, como as bandas: Camisa de Vênus, na Bahia; Os Replicantes e DeFalla, no Rio Grande do Sul. Essas bandas demonstraram que o rock brasileiro não se restringia apenas aos grandes centros, mas abrangia todo o território do Brasil.

Segundo o sociólogo Clóvis Santa-Fé Júnior (2002), o rock brasileiro, em 1980, influenciou não só uma geração da juventude, mas também foi um grande componente no processo de abertura política no Brasil, pois a atitude politizada e contestadora de muitas bandas na década de 80, como Ultraje a Rigor, Ira!, Legião Urbana, Plebe Rude, ultrapassou o universo musical e influenciou com suas letras e músicas a juventude a reagir contra o regime militar brasileiro. Também aponta que as canções de rock de 1980 foram como “hinos” que serviram para conscientização para a juventude que cresceu na ditadura e aspirava pela liberdade de expressão de fato se tornar concreta. Como relata ainda o sociólogo Clóvis Santa-Fé Junior (2002):

Nos anos 80 os roqueiros dirigiam suas críticas a diversos setores da sociedade, como a política, a economia e o comportamento [...]. **As bandas dos anos 80 conseguiram traduzir a realidade e a angústia vivida pelos jovens, principalmente os urbanos** [...]. Por isso, elas foram consideradas pelas gravadoras como um investimento seguro e lucrativo, afirma. Nessa época, o rock realmente se popularizou e vendeu muitos discos, mas, com o tempo, aquele espírito crítico e

contestador acabou se perdendo, ou pelo menos, tornou-se menos explícito. (grifo meu).

O cenário do rock brasileiro de 1980 foi único, não é semelhante às décadas anteriores e nem tão pouco às décadas posteriores, o que fez com que a geração da juventude de 1980 se tornasse ímpar foi o contexto e o cunho político ideológico acompanhado do comportamento rebelde que determinadas bandas expressaram nessa década a partir do rock. Pregava-se a liberdade política em suas letras, anseios de liberdade de expressão, luta pela mudança, pela redemocratização, assim como a preocupação social e política nas letras, tornando-se o rock brasileiro de 1980 *sui generis*, com uma identidade singular.

Ao que parece, as mensagens engajadas e contestadoras que marcaram muitos dos sucessos das bandas nacionais na década de 1980 não têm a mesma importância para o cenário do rock brasileiro atual. Segundo o sociólogo Clóvis Santa Fé, os *hits* de maior popularidade entre os jovens no país são, em sua maioria, comerciais e descompromissados com causas políticas e sociais. **Para ele, a conquista definitiva da liberdade de expressão, o combate ao preconceito e a consolidação do espaço para a música jovem no país foi a grande herança dos grupos dos anos 80 para essa geração do rock.** “O lema punk do *it your self* – ‘Faça você mesmo!’ –, que influenciou grande parte das bandas daquela época, não foi abandonado e, graças a ele, o circuito musical alternativo vem crescendo e dando origem a novos grupos e selos independentes”, afirma.

Para Nasi, vocalista da banda Ira!, apesar das imposições por parte da indústria fonográfica, a cena do rock nacional entre as décadas de 1990 e 2000 também rendeu bons frutos. Segundo ele, bandas como O Rapa, Planet Hemp e Nação Zumbi, são inovadoras e retratam com clareza a realidade atual no Brasil. **“Bandas como essas representam, para a geração atual, aquele espírito contestador do Rock nos anos 80”.** (SANTA-FÉ JR., 2002, grifo meu).

Em 1964, o contexto político do Brasil encontrava-se em uma profunda instabilidade governamental no seu sistema político democrático, com dificuldades econômicas. Obteve-se saldo positivo na economia e na qualidade de vida da classe média alta nos primeiros momentos, porém a falta de liberdade de expressão e a repressão tornaram-se eminentes. O controle sobre os órgãos de comunicação, como jornais, revistas, televisão e a música produzida entre 1964 e 1985, fez com que os mesmos sofressem duras censuras. Certas músicas pregavam aquilo que militares consideravam como uma ameaça ao governo, em especial o rock, que desagradava pelos seus comportamento e letras. Cantores das décadas de 1960, como Caetano Veloso, e de 1970, como Raul Seixas, foram exilados durante o regime militar, sendo exemplos de que a música era um grande alvo da repressão política. (BRANDÃO; DUARTE, 1990)

Foi no fim da ditadura que o governo começou a perder a sua hegemonia e ocorreu o crescimento de um anseio pela liberdade política, principalmente por parte da juventude, a

qual ganhou mais força, muitas vezes através da música. O rock, em 1980, conseguiu expressar-se de forma mais hegemônica devido ao processo de abertura política e de redemocratização, conquistando uma visibilidade maior a partir da juventude e caracterizando-se pela liberdade política e a formação do *Brock*.

Já na década de 1980, diversos artistas e bandas de rock surgiram no país criando um novo movimento que pregava a liberdade política em suas letras e a sede pela mudança do Brasil e a redemocratização. Este movimento ficou conhecido como *Brock* e foi importante para a nova fase que se iniciava na história do país. Bandas como Os Paralamas do Sucesso, Blitz, RPM, Legião Urbana e Barão Vermelho, entre outras, alcançaram um sucesso significativo em todo o território nacional e entre a juventude, dominando as rádios e as TVs, se comunicando diretamente com a juventude através de suas músicas, fazendo da década de 80 a **“Era de Ouro” do Rock Brasileiro**. Com a movimentação criada pelas “Diretas Já” em 1984, que pregava o fim da ditadura militar e as eleições diretas, o país voltou ao regime democrático, que trouxe novamente a liberdade de expressão. (PINHEIRO, 2011, grifo meu).

Dentre os apontamentos já feitos, diante da importância do rock brasileiro de 1980 e da representação e construção da realidade que o rock nos anos dessa década aborda, descrevem-se, a seguir, as letras das músicas selecionadas do “*hit parade* do leitor” da revista *Bizz* através do referencial teórico da análise do discurso que permitiu a compreensão das produções de sentido, dos significados e ressignificados presentes nas canções, levando-se em conta o contexto histórico em que essas letras foram inseridas. Assim, a análise do discurso possibilitou compreender o processo de identificação e a construção identitária do rock brasileiro em 1980 no contexto político e social do Brasil.

O referencial teórico metodológico de análise do discurso utilizado na análise das músicas selecionadas seguiu os seguintes passos: buscou, através da análise do sentido da palavra, a produção de sentido, também buscou a ideologia presente no discurso que está conectada com o contexto em que este sujeito está inserido. Outro elemento da análise foi procurar compreender o contexto em relação ao próprio discurso, conexões, interditos e intradiscursos. A análise de discurso compreende o texto (o discurso), no caso da pesquisa a música e sua especificidade na produção ideológica, em um contexto social e político de transformações sociais. O referencial teórico da AD constrói sua prática conjuntamente com todos os elementos acima citados, constitui, assim, uma análise complexa. (ORLANDI, 2005)

As músicas escolhidas para análise foram, portanto: de 1985, “Nós Vamos Invadir a Sua Praia”, da banda Ultraje A Rigor; de 1986, “Selvagem”, de Os Paralamas do Sucesso; de 1987, “O Concreto Já Rachou”, da banda Plebe Rude; de 1988, “Que País É Esse?”, da banda Legião Urbana; e de 1989, “Ideologia”, de Cazuza e “Perplexo” da banda Os Paralamas do

Sucesso³⁰. As músicas apresentam-se na íntegra e, em seguida, retoma-se a análise dos trechos seguindo a perspectiva da análise do discurso.³¹

A primeira letra em análise é a da música “Nós vamos invadir a sua praia”, da banda Ultraje a Rigor. A abordagem da mesma, referente ao mês de setembro de 1985, do “*hit parade* do leitor” da revista *Bizz*, traz discussões sociais e retrata a desigualdade no país.

Daqui do morro dá pra ver tão legal/ O que acontece aí no seu litoral/ Nós gostamos de tudo, nós queremos é mais/ Do alto da cidade até a beira do cais/ Mais do que um bom bronzado/ Nós queremos estar do seu lado

Nós 'tamo' entrando sem óleo nem creme/ Precisando a gente se espreme/ Trazendo a farofa e a galinha/ Levando também a vitrolinha/ Separa um lugar nessa areia/ Nós vamos chacoalhar a sua aldeia

Mistura sua laia/ Ou foge da raia/ Sai da tocaia/ Pula na baia/ Agora nós vamos invadir sua praia

Agora se você vai se incomodar/ Então é melhor se mudar/ Não adianta nem nos desprezar/ Se a gente acostumar a gente vai ficar/ A gente ‘tá’ querendo variar/ E a sua praia vem bem a calhar

Não precisa ficar nervoso/ Pode ser que você ache gostoso/ Ficar em companhia tão saudável/ Pode até lhe ser bastante recomendável/ A gente pode te cutucar/ Não tenha medo, não vai machucar

Mistura sua laia/ Ou foge da raia/ Sai da tocaia/ Pula na baia/ Agora nós vamos invadir sua praia

Mistura sua laia/ Ou foge da raia/ Sai da tocaia/ Pula na baia/ Agora nós vamos invadir sua praia. (ULTRAJE A RIGOR, 1985, Faixa 1).

Como no primeiro trecho: “Daqui do morro dá pra ver tão legal/ O que acontece aí no seu litoral/ Nós gostamos de tudo, nós queremos é mais/ Do alto da cidade até a beira do cais/ Mais do que um bom bronzado/ Nós queremos estar do seu lado.” (ULTRAJE A RIGOR, 1985, Faixa 1). A música reflete sobre as classes populares, assume o ponto de vista do excluído (o habitante do morro, favelado) afastado do centro e também da praia entrando na zona sul (a parte rica da cidade). O tom de ironia assumido na música contribui para suavizar o discurso da desigualdade social entre o rico e o pobre em uma esfera de classes. Existe um grau elevado de desigualdade no país, e também, além de ser elevado, é o maior determinante da pobreza. Chama atenção, ainda, para o aumento da desigualdade de renda no

³⁰ O quadro contendo os nomes dos integrantes das bandas aqui analisadas se encontra no ANEXO A – Os integrantes das bandas analisadas.

³¹ Optou-se por transcrever os trechos das letras das músicas selecionadas, no corpo da própria análise, visando assim uma compreensão mais ampla ao leitor. Evidenciando qual trecho, ou fragmento da música está sendo analisado naquele momento. Dessa forma, aparece na análise uma repetição de trechos em todas as músicas analisadas, proporcionando uma maior visibilidade ao leitor e uma melhor compreensão do sentido discursivo.

país entre as décadas de 1960 e 1990, tendo em vista que os grupos que mais sofreram com esses fatores foram as classes médias (na década de 1960) e os mais pobres (nos anos 1980).

O compositor Roger Rocha Moreira deixa claro em sua letra a perspectiva de classe, das distinções sociais, econômicas e de hábitos da classe baixa em relação à classe alta. A desigualdade social foi um fator visível em 1980, aumentando consideravelmente a instabilidade em 1990 com a implantação do Plano Real no Brasil. (GOMES; PINTO; CAMPOS, 2015).

Durante o crescimento econômico, o período de 1968 a 1973 em que ocorreu o “milagre econômico” no Brasil, o regime militar voltou seus investimentos no mercado internacional que apresentava uma conjuntura favorável. O governo investiu em empresas estrangeiras e também fez grandes empréstimos bancários. Com todas as medidas tomadas pelo governo, os resultados foram favoráveis, houve uma crescente modernização na área industrial, com novas tecnologias, incluindo um estímulo de modernização no setor agrícola. Caracterizou-se como um período de produção de matéria-prima e de alimentos para a indústria nacional e também para a exportação, ocasionando uma consolidação do trabalho urbano centralizado na indústria, no comércio. (SANTAGADA, 1990).

Mas o crescimento econômico foi direcionado à classe média alta, profissionais liberais, médicos, empresários, sendo a camada alta da sociedade que pôde colher os benefícios do “milagre econômico”, pois era essa camada que podia comprar os bens de consumo duráveis, como automóveis e eletrodomésticos que tiveram melhores condições de compra. Já as camadas populares, trabalhadores assalariados, foram prejudicadas devido ao arrocho salarial implantado no país. Como Santagada (1990, p. 124) coloca: “[...] a massa salarial, que participava com 40% do PIB em 1970, caiu para 37% no final da mesma década, enquanto a produção industrial cresceu a uma taxa média anual de 9,0% no mesmo período”. Houve também um aumento do êxodo rural devido à concentração de propriedade e à expulsão do trabalhador rural.

Já nos anos de 1980, a política econômica estava recessiva durante os anos de 1981 a 1983, a indústria diminuiu sua produção, o país começou a empobrecer, a grande parte da população teve uma diminuição na renda. O país entrou na década de 1980 com mudanças conjunturais na ordem econômica, política e social herdada dos anos de 1970. Com uma política voltada para o exterior, o Brasil se quebrou devido a uma crise internacional do petróleo que afetou diretamente o país como um todo. Os investimentos despencaram e o PIB

cresceu apenas 3%: “A taxa média de crescimento do PIB ‘per capita’ foi irrisória: os 0,8% demonstram o empobrecimento da população.” (SANTAGADA, 1990, p. 126).

A década de 1980, portanto, foi marcada pela desigualdade social, de classes, como se pode compreender nas estrofes da música “Nós vamos invadir a sua praia”, lançada em 1985 e *hit* na década de 1980, correspondendo ao contexto de uma década.

Nós tamo entrando sem óleo nem creme/ Precisando a gente se espreme/ Trazendo a farofa e a galinha/ Levando também a vitrolinha/ Separa um lugar nessa areia/ Nós vamos chacoalhar a sua aldeia/ Mistura sua laia/ Ou foge da raia/ Sai da tocaia/ Pula na baia/ Agora nós vamos invadir sua praia. (ULTRAJE A RIGOR, 1985, Faixa 1).

Os governos militares se basearam na burocracia estatal, também nas grandes empresas tanto estrangeiras como nacionais. Com isso, esse modelo trouxe a modernização da economia, com a concentração da renda nas classes alta e média, e com a desvalorização das camadas populares, ficando marginalizada nesse processo do regime militar.

Se na letra de Roger Moreira, compositor e cantor da banda Ultraje a Rigor, esbarramos com a especificação das classes sociais, na letra da banda Os Paralamas do Sucesso, com a música “Selvagem”, a próxima a ser analisada, percebe-se uma crítica forte à sociedade civil e às suas organizações sociais:

A polícia apresenta suas armas/ Escudos transparentes, cassetetes/ Capacetes reluzentes/ E a determinação de manter tudo/ Em seu lugar

O governo apresenta suas armas/ Discurso reticente, novidade inconsistente/ E a liberdade cai por terra/ Aos pés de um filme de Godard

A cidade apresenta suas armas/ Meninos nos sinais, mendigos pelos cantos/ E o espanto está nos olhos de quem vê/ O grande monstro a se criar

Os negros apresentam suas armas/ As costas marcadas, as mãos calejadas/ E a esperteza que só tem quem ‘tá’/ Cansado de apanha. (OS PARALAMAS DO SUCESSO, 1986, Faixa 6).

Nas primeiras estrofes traz: “A polícia apresenta suas armas/ Escudos transparentes, cassetetes/ Capacetes reluzentes/ E a determinação de manter tudo/ Em seu lugar.” (OS PARALAMAS DO SUCESSO, 1986, Faixa 6).

A violência policial e a repressão podem ser relacionadas com os anos vividos, 21 anos da ditadura civil e militar no Brasil que se utilizavam do discurso positivista da ordem para manter o governo e as estruturas políticas. Tratando-se da ditadura, centenas de militantes simpatizantes, comunistas, homens, mulheres, jovens, foram duramente castigados e muitos foram mortos devido ao seu posicionamento político. A polícia atuava frente ao

governo autoritário que combatia as ideias contrárias ao governo instituído. A juventude era vista como um foco de ameaça que sofreu grande repressão militar.³² Nesse mesmo contexto, pode-se compreender a música “Selvagem” que relaciona a polícia com a ordem e o regime militar: “O governo apresenta suas armas/ Discurso reticente, novidade inconsistente/ E a liberdade cai por terra/ Aos pés de um filme de Godard.” (OS PARALAMAS DO SUCESSO, 1986, Faixa 6).

Na estrofe citada acima, quando o governo é mencionado diante de suas novas armas, compreende-se o novo discurso, o processo de instauração de uma “Nova República”, quando menciona “novidade inconsistente” e um novo governo, sem censura, sem repressão, porém, a “liberdade cai por terra, aos pés de um filme de Godard” refere-se ao filme *Je vous salue, Marie*³³, de Jean-Luc Godard, lançado em 1985, que foi proibido no Brasil no governo de José Sarney, em pleno processo de redemocratização no Brasil, pois se alegava que o filme ia contra regras sagradas da igreja e da moral, assim como muitas músicas do rock, incluindo as de Raul Seixas, que também foram censuradas por um longo período.

A cidade apresenta suas armas/ Meninos nos sinais, mendigos pelos cantos/ E o espanto está nos olhos de quem vê/ O grande monstro a se criar/ Os negros apresentam suas armas/ As costas marcadas, as mãos calejadas/ E a esperteza que só tem quem tá/ Cansado de apanhar. (OS PARALAMAS DO SUCESSO, 1986, Faixa 6).

O contraponto que a música questiona é sobre a cidade, a população, que em meio ao processo de pós-ditadura, pós-repressão, viveu um momento cada vez pior, marcado pela alta inflação, pelos baixos salários e pela pobreza. As classes populares sofreram as consequências de um governo mal administrado, da corrupção e de problemas estruturais políticos que refletiram diretamente na população do país, causados, também, pela desigualdade do país.

Nota-se que nas três estrofes aparecem as referências “a polícia”, “o governo” e “a cidade”, esta última sendo relacionada como uma resposta, enquanto as duas primeiras apresentam suas armas. Assim, o governo apresenta o discurso, a cidade (a sociedade) apresenta as suas armas, o retrato formado pela desigualdade social, pela pobreza e pelos abalos econômicos. Segundo Ricardo Paes de Barros, Ricardo Henriques e Rosane Mendonça

³² Um exemplo desse contexto de perseguição política à juventude, é encontrada na música “Veraneio Vascaína” da banda Aborto Elétrica, criada em 1978, gravada pela banda Capital Inicial em 1986. Relata sobre as perseguições no regime militar, geralmente nos seus carros Chevrolet Veraneio, carro preferido pela polícia e outros órgãos de repressão durante a ditadura, também chamados de “chapa-fria”, eram onipresentes nos anos 1970 e 1980. Vale ressaltar que foi um carro referenciado na música intitulada “Veraneio Vascaína”.

³³ “Eu Vos Saúdo, Maria” é o primeiro verso da oração *Ave Maria*.

(2000), o Brasil não é um país pobre, mas um país com vários pobres, e que o fator principal é determinado pela estrutura da desigualdade, ou seja, uma desigualdade pautada na má distribuição de renda e das oportunidades tanto econômica como social.

Na terceira música em análise, “Brasília”, da banda Plebe Rude, a capital federal do país é o grande enfoque:

Capital da esperança/ (Brasília tem luz, Brasília tem carros)/ Asas e eixos do Brasil/
(Brasília tem mortes, tem até baratas)/ Longe do mar, da poluição/ (Brasília tem
prédios, Brasília tem máquinas)/ mas um fim que ninguém previu/ (Árvores nos
eixos a polícia montada)/ (Brasília), Brasília

Brasília tem centros comerciais/ Muitos porteiros e pessoas normais/ (Muitos
porteiros e pessoas normais)

As luzes iluminam os carros só passam/ A morte traz vida e as baratas se arrastam/
(Utopia na mente de alguns...)/ Os prédios se habitam as máquinas param/ As
árvores enfeitam e a polícia controla/ (Utopia na mente de alguns...)

Oh.. O concreto já rachou!/ Brasília....

Brasília tem luz, Brasília tem carros/ (Carros pretos nos colégios)/ Brasília tem
mortes, tem até baratas/ (em tráfego linear)/ Brasília tem prédios, Brasília tem
máquinas/ (Servidores Públicos ali)/ Árvores nos eixos a polícia montada/ (polindo
chapas oficiais)/ Brasília, (Brasília)

Brasília tem centros comerciais/ Muitos porteiros e pessoas normais/ (Muitos
porteiros e pessoas normais)

As luzes iluminam os carros só passam/ A morte traz vida e as baratas se arrastam /
(Utopia na mente de alguns...)/ Os prédios se habitam as máquinas param/ As
árvores enfeitam e a polícia controla/ (Utopia na mente de alguns...)

Oh... O concreto já rachou! rachou! rachou! rachou!/ Rachou! O concreto já rachou!/
Brasília..../ Brasília.... Brasília!

As luzes iluminam os carros só passam/ A morte traz vida e as baratas se arrastam/
(Utopia na mente de alguns...)

Os prédios se habitam as máquinas param/ As árvores enfeitam e a polícia controla/
(Utopia na mente de alguns...)

Os comércios só vendem/ e os porteiros só olham/ E essas pessoas elas não fazem
nada/ mas essas pessoas elas não fazem nada/ Nada! (Brasília...) Nada! (Brasília...)/
Nada! (Brasília...) Nada! (Brasília...). (PLEBE RUDE, 1985, Faixa 7).

Símbolo de poder, o Planalto Central, uma cidade construída e planejada, representa a desigualdade do país, pois, enquanto Brasília é o ícone do poder governamental, cercada pelo luxo, onde circulam os melhores carros e a classe média alta no Planalto Central, em outra extremidade de Brasília e do mundo existia a favela, a classe média baixa, a pobreza, o negro, o bandido, o favelado, o povo marginalizado. Portanto, Brasília e o Planalto Central, na prática, não são somente símbolos do poder, mas símbolos da desigualdade social.

Capital da esperança/ (Brasília tem luz, Brasília tem carros)/ Asas e eixos do Brasil/
(Brasília tem mortes, tem até baratas)/ Longe do mar, da poluição/ (Brasília tem
prédios, Brasília tem máquinas)/ mas um fim que ninguém previu/ (Árvores nos
eixos a polícia montada)/ (Brasília), Brasília

Brasília tem centros comerciais/ Muitos porteiros e pessoas normais/ (Muitos
porteiros e pessoas normais)

As luzes iluminam os carros só passam/ A morte traz vida e as baratas se arrastam/
(Utopia na mente de alguns...)/ Os prédios se habitam as máquinas param/ As
árvores enfeitam e a polícia controla/ (Utopia na mente de alguns...)

Oh.. O concreto já rachou!/ Brasília... (PLEBE RUDE, 1985, Faixa 7).

Expressa-se, assim, o contexto de todo o território brasileiro, os dois extremos, poder e pobreza. Nesse sentido, acompanhado do contexto de 1987, ano em que a música esteve entre as mais tocadas, compreende-se, conforme o contexto imediato de redemocratização do Brasil, uma crítica instituída no mesmo sentido que se percebe no trecho “Árvores nos eixos a polícia montada”. A relação com o controle policial e a repressão governamental também está presente na música anterior, “Selvagem”, dos Paralamas do Sucesso, quando a palavra polícia também aparece: “A polícia apresenta suas armas/ Escudos transparentes, cacetetes/ Capacetes reluzentes/ E a determinação de manter tudo/ Em seu lugar” (OS PARALAMAS DO SUCESSO, 1986, Faixa 6), representando ordem e organização social. Nas últimas estrofes da música “Brasília”, a frase é trocada reforçando a ideia do controle “As árvores enfeitam a polícia controla”. A frase seguinte, “O concreto já rachou”, se entende sobre a política os planos “furados”, a corrupção, uma estrutura já fragmentada.

Nessa perspectiva, a quarta música em análise, “Que país é esse?”, da banda Aborto Elétrico, regravação pela Legião Urbana e de autoria de Renato Russo, segue essa mesma linha de análise da política crítica do país. A música foi escrita em 1978 e só publicada em 1987, e atinge a posição de primeiro lugar entre as músicas tocadas do “*hit parade* do leitor” da revista Bizz em março de 1988.

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

Que país é esse?/ Que país é esse?/ Que país é esse?

No Amazonas, no Araguaia-iá-iá/ Na baixada fluminense/ Mato Grosso, Minas
Gerais/ E no Nordeste tudo em paz/ Na morte eu descanso/ Mas o sangue anda solto/
Manchando os papéis, documentos fiéis/ Ao descanso do patrão

Que país é esse?/ Que país é esse?/ Que país é esse?/ Que país é esse?

Terceiro mundo se for piada no exterior/ Mas o Brasil vai ficar rico/ Vamos faturar
um milhão/ Quando vendermos todas as almas/ Dos nossos índios num leilão

Que país é esse?/ Que país é esse?/ Que país é esse?/ Que país é esse? (LEGIÃO URBANA, 1987, Faixa 1).

A música revela o contexto político e histórico e traz reflexos dos problemas estruturais críticos do país: “Nas favelas, no Senado/ Sujeira pra todo lado/ Ninguém respeita a Constituição/ Mas todos acreditam no futuro da nação/ Que país é esse?/ Que país é esse?/ Que país é esse?” (LEGIÃO URBANA, 1987, Faixa 1).

Na primeira frase, o compositor estabelece uma crítica, “Nas favelas e no senado/ Sujeira pra todo lado”. Favelas e senado são colocados na mesma frase, o que pode ser interpretado a partir da análise de Bourdieu (1989) como sendo ambos instrumentos de dominação, dois campos que apresentam poder, dominação. O Senado é marcado pela ideologia e um campo de produções simbólicas, termo que Bourdieu coloca como um produto coletivo e também apropriado, direcionado a um interesse individual e que tende a se apresentar como interesse coletivo. Assim, as relações de comunicação são relações de poder que cumprem uma função de instrumento de dominação e de legitimação a partir de seu discurso, que fazem parte de um sistema simbólico, no qual essa legitimação contribui para a dominação de uma classe sobre outras, o que Bourdieu chama de violência simbólica. Nesse sentido, o Senado se encaixa sendo dotado de poder, no qual as leis são formuladas por uma classe (minoridade) com seus interesses e que definem os interesses coletivos.

Da mesma maneira, o governo, como um aparelho representativo e ideológico, mais especificamente o período do regime militar (1964-1985), produziu representações sociais sobre distintos aspectos e formulou a sociedade conforme o interesse político de um grupo de governantes, os quais praticavam uma “violência simbólica” além da violência física. Como aponta ainda Bourdieu (1989, p. 11):

As diferentes classes e frações de classes estão envolvidas numa luta propriamente simbólica para imporem a definição do mundo social mas conforme aos seus interesses, e imporem o campo das tornadas de posições ideológicas reproduzindo em forma transfigurada o campo das posições sociais.

O senado é o âmbito de representatividade, assim como próprio governo autoritário que estava sob vigência ditatorial (1964-1985). As favelas, as que o compositor faz referência, são passíveis de interpretar, além da violência física, como uma violência simbólica, à medida que são representadas na mídia e nos noticiários como sendo um campo de poder no qual o bandido é o detentor da autoridade e das leis da comunidade. São espaços de dominação de poder, no qual manda aquele que possui maior prestígio social, seja por algum motivo

específico, por dinheiro, por drogas, por aliados ou qualquer outra instância. O poder de dominação, como aponta Bourdieu (1989), está nos conflitos simbólicos da vida cotidiana, constituindo o campo de produções simbólicas.

Atendo-se a outro ponto, considerando a alta inflação que atingiu o governo de Médici devido ao fim do “milagre econômico”, o aumento das favelas e de pessoas na condição de pobreza cresceu significativamente nesse período e de forma descontrolada, sendo visíveis as desigualdades sociais e regionais, na medida em que os ricos enriqueciam com o desenvolvimento do país e os pobres sofriam com o aumento da inflação e do desemprego. (FAUSTO, 1995).

A frase seguinte “Ninguém respeita constituição, mas todos acreditam no futuro da nação” pode ser analisada em relação ao regime ditatorial, aos atos institucionais (AI), decretos que eram superiores à própria constituição, modificando-a e fazendo valer aquilo que estava vigente no ato. Ou seja, os AI criados pelo poder executivo eram normas que violavam os direitos civis, pois, em detrimento da segurança nacional, iam contra os adversários do regime político, extinguindo o seu direito de expressão, de se comunicar e até o direito de fazer greves, paralisações legais não eram aprovadas pelo Congresso Nacional, assim como perseguições, torturas, censuras. (FAUSTO, 1995). Assim, os atos institucionais faziam com que a própria Constituição fosse um documento legal ineficiente, pois o presidente poderia alterá-la conforme os seus interesses.

Quando, na sequência, a música diz “Mas todos acreditam no futuro da nação”, faz referência ao Governo de Médici que expressa bem essa categoria, pois o país atingiu um elevado crescimento, ministrado por Delfim Neto, o PIB aumentou, a inflação diminuiu e a população estava mais esperançosa. A facilidade do crédito pessoal aumentou e, com isso, o número de compra de televisores também aumentou, a indústria se expandia: “Foi a época que muitos brasileiros idosos de classe média, levantavam não ter condições biológicas para viver até o próximo milênio, quando o Brasil se equipararia com o Japão.” (FAUSTO, 1995, p. 485).

Porém, o milagre econômico durou pouco, pois as suas vulnerabilidades se tornaram visíveis, era uma política voltada não para a situação econômica do próprio país, mas para uma situação externa que se encontrava favorável, com empréstimos internacionais. Mas com o aumento do preço do petróleo no mercado externo, a economia brasileira sofreu grande choque, com isso a inflação começou a subir e a dívida externa aumentou. Assim, se configurou uma grave crise econômica e a ditadura foi perdendo a sua autonomia, pois o

regime ditatorial não era capaz de garantir mais o desenvolvimento. Com isso, o movimento a favor da volta da democracia crescia cada vez mais. (BRANDÃO; DUARTE, 1990).

O refrão traz “Que país é esse” e revela uma indignação com o país diante do governo ditatorial, da corrupção, das diferenças sociais, regionais e das demais instâncias, no âmbito da crise econômica, da alta inflação, da censura e da violação da democracia. O Brasil encontrava-se em um período dramático, com várias mudanças políticas, marcado pela desigualdade social: “No Amazonas, no Araguaia iá, iá,/ Na baixada fluminense/ Mato grosso, Minas Gerais e no/ Nordeste tudo em paz.” (LEGIÃO URBANA, 1987, Faixa 1).

Nessa estrofe da música, são citadas diversas regiões do Brasil, regiões com acentuadas desigualdades políticas e sociais. Quando citado o Araguaia, analisamos a referência à Guerrilha do Araguaia, um movimento rural que existiu na região da Amazônia ao longo do rio Araguaia, região onde Goiás, Pará e Maranhão fazem divisa.

Criada pelo PCB (Partido Comunista Brasileiro), entre 1970 e 1971, esses militantes se espelhavam na Revolução Cubana e na Revolução Chinesa. O intuito de seguir os mesmos caminhos iniciou o movimento. O exército descobriu, em 1972, esse foco no rio Araguaia. Em 1975, o exército assassinou cerca de setenta militantes considerados, até hoje, como “desaparecidos políticos”. Porém, o fato foi silenciado, pois a censura oprimia qualquer informação negativa sobre o governo. (FAUSTO, 1995).

Configurando o cenário da ditadura, a censura e a repressão se fizeram presentes na Guerrilha do Araguaia, assim nas frases posteriores em que aparece a baixada fluminense (região do Rio de Janeiro), Mato Grosso, Minas Gerais e Nordeste, que são estados com acentuadas diferenças sociais e econômicas. Assim, Fausto (1995) aponta que a repressão mais violenta se deu no campo, especificamente no Nordeste, região das Ligas Camponesas, e as cidades na zona urbana, os sindicatos eram os alvos das perseguições, muitos de seus dirigentes acabavam sendo presos, torturados e mortos: “Na morte eu descanso/ Mas o sangue anda solto/ Manchando os papéis, documentos fiéis/ Ao descanso do patrão/ Que país é esse?/ Que país é esse?/ Que país é esse?/ Que país é esse?” (LEGIÃO URBANA, 1987, Faixa 1).

Nessa estrofe, quando é mencionado “Na morte eu descanso/ Mas o sangue anda solto/ Manchando os papéis, documentos fiéis/ Ao descanso do patrão”, compreende-se a censura das tantas perseguições e prisões. Como aponta Fausto (1995), havia a censura nos meios de comunicação, nas escolas, políticos vistos como ameaça ao governo tirados de seus cargos, assim como funcionários públicos, professores, jornalistas, escritores e músicos, todos

acusados de crime contra o regime, através da censura limitados e exilados, torturados, presos e muitos mortos.

No regime político, com o AI-5 e com a “operação limpeza”, com prisões, cassações de mandatos e vários militantes desaparecidos, documentos adulterados, desaparecidos, camuflando as mortes dos adversários do regime, a intenção era eliminar todos aqueles que pregavam a revolução, o comunismo, contra o regime de extrema direita, seja ele na música, na arte, nas escolas ou nos jornais.

Terceiro mundo, se for/ Piada no exterior/ Mas o Brasil vai ficar rico/ Vamos faturar um milhão/ Quando vendermos todas as almas/ Dos nossos índios num leilão/ Que país é esse?/ Que país é esse?/ Que país é esse?/ Que país é esse? (LEGIÃO URBANA, 1987, Faixa 1).

Na frase “Quando vendermos todas as almas/Dos nossos índios num leilão”, há a interpretação em relação a outro problema do Brasil, ao processo de colonização do país, um processo social e econômico, na medida em que os indígenas foram submetidos à cultura europeia, hábitos, modo de vida e religião. O cotidiano dos indígenas mudou completamente e, da mesma maneira, foram explorados, assim como submetidos à dominação política e econômica. (PRADO JR., 1970). Foram tratados como “tábulas rasas”, tendo a sua cultura sufocada. Como um exemplo disso, Boaventura de Sousa Santos trata ao falar da colonização, da desvalorização do conhecimento e da cultura do outro. A sua condição está na invisibilidade das formas de conhecimento, referindo-se aos conhecimentos populares, leigos, plebeus, camponeses ou indígenas.

O colonialismo foi também uma dominação epistemológica, uma relação desigual do saber-poder. O colonialismo fez com que povos colonizados tivessem muitos de seus hábitos e sua cultura suprimida. (SANTOS, 2010). Assim, essa ação de sufocamento das demais epistemologias e suas culturas acarretou no que o autor chama de epistemicídio. O pensamento moderno ocidental é um pensamento abissal, ou seja, um pensamento dotado de lacunas, um pensamento excludente em sua hegemonia e acaba por suprimir e opor-se a outras versões epistemológicas.³⁴

Na sequência, a quinta música em análise, “Ideologia”, esteve entre as mais tocadas, ocupando a 7ª posição no mês de março de 1989 no “*hit parade* do leitor”. De autoria de

³⁴ Boaventura de Sousa Santos apresenta uma discussão pertinente a respeito do colonialismo e a dominação epistemológica no campo intelectual e social, assim considera-se essencial apontá-lo como referência para compreender a exclusão indígena no que se refere à música analisada.

Agenor de Miranda Araújo Neto, mais conhecido como Cazuza, traz uma reflexão acerca do próprio título da música.

Meu partido/ É um coração partido/ E as ilusões/ Estão todas perdidas/ Os meus sonhos/ Foram todos vendidos/ Tão barato que eu nem acredito/ Ah! Eu nem acredito

Que aquele garoto/ Que ia mudar o mundo/ Mudar o mundo/ Frequenta agora/ As festas do "Grand Monde"

Meus heróis/ Morreram de overdose/ Meus inimigos/ Estão no poder/ Ideologia!/ Eu quero uma pra viver/ Ideologia!/ Eu quero uma pra viver

O meu prazer/ Agora é risco de vida/ Meu *sex and drugs*/ Não tem nenhum *rock 'n' roll*/ Eu vou pagar/ A conta do analista/ Pra nunca mais/ Ter que saber/ Quem eu sou/ Ah! Saber quem eu sou

Pois aquele garoto/ Que ia mudar o mundo/ Mudar o mundo/ Agora assiste a tudo/ Em cima do muro/ Em cima do muro!

Meus heróis/ Morreram de overdose/ Meus inimigos/ Estão no poder/ Ideologia!/ Eu quero uma pra viver/ Ideologia!/ Pra viver

Pois aquele garoto/ Que ia mudar o mundo/ Mudar o mundo/ Agora assiste a tudo/ Em cima do muro/ Em cima do muro

Meus heróis/ Morreram de overdose/ Meus inimigos/ Estão no poder/ Ideologia!/ Eu quero uma pra viver/ Ideologia!/ Eu quero uma pra viver/ Ideologia!/ Pra viver/ Ideologia!/ Eu quero uma pra viver. (CAZUZA, 1988, Faixa 1).

Ideologia, no senso comum, significa um conjunto de ideias, pensamentos, visões de mundo de um sujeito ou de um determinado grupo, o que irá orientar estes em suas ações tanto políticas como sociais.

“Meu partido/ É um coração partido/ E as ilusões/ Estão todas perdidas/ Os meus sonhos/ Foram todos vendidos/ Tão barato que eu nem acredito/ Ah! Eu nem acredito.” (CAZUZA, 1988, Faixa 1). Os versos iniciais indicam a não filiação partidária do compositor e de segmentos da juventude. Os versos “E as ilusões/ Estão todas perdidas” indicam uma descrença em relação às promessas emancipatórias da modernidade, ou seja, afirmam uma atitude pós-utópica. Já os versos seguintes, “Os meus sonhos/ Foram todos vendidos/ Tão barato que eu nem acredito/ Ah! Eu nem acredito” (CAZUZA, 1988, Faixa 1), indicam a transformação dos próprios desejos em mercadorias.

“Que aquele garoto/ Que ia mudar o mundo/ Mudar o mundo/ Frequenta agora/ As festas do ‘Grand Monde’.” (CAZUZA, 1988, Faixa 1). A descrença na militância política revolucionária e, de certa forma, uma “traição” da geração anterior se revelam nesses versos.

Uma juventude conivente, não mais com o espírito revolucionário, mas representa o jovem, o “garoto” despreocupado com as questões políticas e sociais.

“Meus heróis/ Morreram de overdose/ Meus inimigos/ Estão no poder/ Ideologia!/ Eu quero uma pra viver / Ideologia!/ Eu quero uma pra viver.” (CAZUZA, 1988, Faixa 1). O jovem não tem uma ideologia norteadora, que oriente a sua ação política e social. Os “heróis” mencionados na canção não são os heróis revolucionários (Marx, Lenin, Che Guevara), mas os astros do rock mortos pelo excesso de drogas e bebidas, como Jimi Hendrix, Janis Joplin, Jim Morrison. Quando se mencionam os versos “Meus inimigos/ Estão no poder”, a relação fica clara em referência à política e aos governantes, que são vistos não como sujeitos representativos e que atuam frente a todo o país, mas vistos apenas como indivíduos que governam guiados pelos seus interesses próprios, como se ressalta nos próximos versos, “Ideologia!/ Eu quero uma pra viver”.

Como se vivia um período de redemocratização, a ideologia democrática era uma ideologia pensada e atuando no convívio social pela juventude, um exemplo foi o movimento das “Diretas Já”, que teve como objetivo a democracia no país com as eleições diretas. O Brasil é um país com um dificultoso sistema político democrático, pois apresenta uma série de lacunas. Uma delas é a marginalização de setores da sociedade civil, ou seja, remete-se à desigualdade do Brasil, apontamento já feito anteriormente, também pautado em um acentuado *déficit* em direitos, principalmente das minorias.

A ideologia funciona de sujeito para sujeito, e só é válida pela existência de sujeitos que a possam usar. A categoria do sujeito permite-nos falar de nós próprios, julgar e fazer comentários arbitrários enquanto sujeitos. E todos funcionamos enquanto sujeitos ideológicos pelo uso do chamado olhar ideológico ou olhar social, isto é, o olhar que usamos quando observamos determinada imagem ou até facto para fazermos uma avaliação conforme as leis sociais, respeitando a estas o modo como para nós as coisas devem ser. (AFONSO, 2010, p. 6).

A ideologia está ligada àquilo que se toma para si como verdadeiro e real. É a visão que o sujeito tem do mundo, a partir de uma determinada realidade social em que está inserido.

“O meu prazer/ Agora é risco de vida/ Meu sex and drugs/ Não tem nenhum rock 'n' roll/ Eu vou pagar/ A conta do analista/ Pra nunca mais/ Ter que saber/ Quem eu sou/ Ah! Saber quem eu sou.” (CAZUZA, 1988, Faixa 1). Na continuação da música, Cazuza chama a atenção para outra questão social, a AIDS, que foi uma doença que teve grande avanço na década de 80. O compositor Cazuza contraiu o vírus durante a sua juventude, o que é retratado nos versos “O meu prazer/ Agora é risco de vida/ Meu sex and drugs/ Não tem

nenhum rock 'n' roll” (CAZUZA, 1988, Faixa 1). Cazuzza refere-se à doença e ao fato de que agora os seus prazeres são proibidos. Cazuzza, assim como o cantor e compositor Renato Russo (também portador da doença), era enquadrado no “grupo de risco” que caracterizava os mais expostos ao HIV. Nesse grupo, encaixavam-se os homossexuais, usuários de drogas injetáveis e receptores de transfusão de sangue. Atualmente, o termo “grupo de risco” não é mais utilizado, mas sim “comportamento de risco”. (VERDINHO ITABUNA, 2015). Cazuzza, ao descobrir a doença, em 1989, chegou a passar algumas temporadas em Boston, nos Estados Unidos, para se dedicar ao tratamento da AIDS, sendo nesse período que ele gravou “Ideologia”.

A última música em análise, intitulada “Perplexo”, da banda Paralamas do Sucesso, tem o álbum *Big Bang*, de 1990, na 3ª posição do “*hit parade* do leitor”. Optou-se, no álbum, pela seleção da música “Perplexo”, que em sua letra traz referências diretas ao contexto histórico e político imediato do Brasil.

Tentei te entender/ Você não soube explicar/ Fiz questão de ir lá ver/ Não consegui enxergar

Desempregado, despejado, sem ter onde cair morto/ Endividado sem ter mais com que pagar/ Nesse país, nesse país, nesse país/ Que alguém te disse que era nosso/ Ah, ah, ah, ah...

Mandaram avisar/ Que agora tudo mudou/ Eu quis acreditar/ Outra mudança chegou

Fim da censura, do dinheiro, muda nome, corta zero/ Entra na fila de outra fila pra pagar/ Quero entender, quero entender, quero entender/ Tudo o que eu posso e o que não posso

Não penso mais no futuro/ É tudo imprevisível/ Posso morrer de vergonha/ Mas eu ainda estou vivo

Segunda-feira, Terça-feira, Quarta-feira/ Quinta-feira, Sexta-feira, Sábado de aleluia/ Eu vou lutar, eu vou lutar/ Eu sou Maguila, não sou Tyson. (OS PARALAMAS DO SUCESSO, 1989, Faixa 1).

A letra retrata a mudança na política e também nas estruturas da sociedade, as referências à “Nova República”, a qual foi instituída pelo presidente José Sarney em 15 de março de 1985. José Sarney assumiu a presidência automaticamente após a morte de Tancredo Neves, que acabou falecendo antes mesmo da posse. A tensão se voltou quando Sarney assumiu o governo, pois adversários políticos alegavam que, em sua carreira, ele ofereceu apoio direto ou indireto à ditadura militar. Outro fato que agravou as tensões democráticas foi que Sarney havia sido presidente nacional do Arena (Aliança Renovadora Nacional) e do PDS (Partido Democrático) e, na liderança desses partidos, ajudou a derrubar a

emenda Institucional Dante de Oliveira. Apesar da imagem negativa, Jose Sarney prometeu honrar as promessas e compromissos feitos por Tancredo Neves em relação à redemocratização e à crise econômica do país.

Nessa perspectiva, Sarney sancionou um pacote de medidas redemocratizantes, como as eleições diretas para presidente e para as prefeituras das capitais e também dos municípios considerados “áreas de segurança nacional”, também sancionou maior liberdade para a criação de novos partidos políticos, com isso permitiu a legalização dos grupos políticos considerados clandestinos, como o Partido Comunista Brasileiro (PCB) e o Partido Comunista do Brasil (PC do B), e ainda garantiu o direito do voto para os analfabetos. No âmbito econômico, o Brasil ia mal, com o drama da desnutrição, a falta de moradia e de empregos, a alta inflação, as precárias condições de saúde. Ou seja, o Brasil enfrentava uma grave crise econômica e a população sentia diretamente na pele o mau direcionamento do governo.

As características econômicas do governo de Sarney são refletidas nos versos “Desempregado, despejado, sem ter onde cair morto/ Endividado sem ter mais com que pagar/ Nesse país, nesse país, nesse país/ Que alguém te disse que era nosso.” (OS PARALAMAS DO SUCESSO, 1989, Faixa 1). Há, aí, a referência aos abalos econômicos que a população enfrentava na época. Logo em seguida, a música reflete sobre a mudança política e a nova estrutura no processo de redemocratização:

Mandaram avisar/ Que agora tudo mudou/ Eu quis acreditar/ Outra mudança chegou/ Fim da censura, do dinheiro, muda nome, corta zero/ Entra na fila de outra fila pra pagar/ Quero entender, quero entender, quero entender/ Tudo o que eu posso e o que não posso. (OS PARALAMAS DO SUCESSO, 1989, Faixa 1).

As greves aumentaram gradativamente no período de 1985. O autor aponta, ainda, “A expansão econômica não bastou para dissipar o sentimento desfavorável em relação ao futuro imediato, pairando o temor de que o crescimento fosse abatido pela inflação.” (AVERBUG, 2005, p. 7).

Instaurava-se uma nova política e economia no país, voltada para o Plano Cruzado, criado em 1986 pelo ministro da fazenda Dilson Funaro. Nesse momento, o Brasil estava em euforia, vivia-se um período de eleições, grandes inflações e escassez de produtos. Assim, o cruzeiro foi extinto e foi criada nova moeda brasileira, o cruzado, consequentemente a valorização do cruzeiro era maior, valia 1000 valores mais. Houve o congelamento dos preços em todo o varejo e havia a fiscalização do governo. O congelamento dos salários e a correção automática dos salários, conforme o aumento de 20% da inflação, que foi chamado de gatilho salarial.

Nos versos “Fim da censura, do dinheiro, muda nome, corta zero”, o autor retrata a realidade de 1986, o fim da censura, também do dinheiro e a mudança do cruzeiro são relacionados nesse trecho da música, demonstrando a fragilidade do novo plano cruzado e uma desilusão em relação ao plano econômico. Assim, no seu início, o plano controlou a inflação com o congelamento dos preços, porém, alguns meses depois, houve falta de mercadorias nos supermercados. Muitos empresários e fazendeiros resolveram não colocar seus produtos à venda, pois não podiam reajustar os preços. (OLIVEIRA, 1987).

O resultado foi o desabastecimento de produtos no país, mas, ainda assim, muitos comerciantes e produtores derrubaram o congelamento dos preços dos produtos, pois diversos produtos desapareciam dos mercados e reapareciam mediante o pagamento do ágio, uma cobrança a mais sobre o preço tabelado, o que geralmente acontecia quando a procura do produto era maior que a oferta. Foi a época em que os consumidores fizeram “estoque” de produtos em casa. Nesse patamar econômico, formavam-se diversas filas para a compra de produtos básicos, o que o compositor traz nos versos “Entra na fila de outra fila pra pagar”. No final de 1986, o Plano Cruzado chegou ao fim e a inflação voltou a crescer, o que é retratado nos versos seguintes, “Quero entender, quero entender, quero entender/ Tudo o que eu posso e o que não posso” (OS PARALAMAS DO SUCESSO, 1989, Faixa 1). Reflete sobre o fim do plano e sobre os problemas crônicos econômicos e sociais que continuam.

“Não penso mais no futuro/ É tudo imprevisível/ Posso morrer de vergonha/ Mas eu ainda estou vivo/ Segunda-feira, Terça-feira, Quarta-feira/ Quinta-feira, Sexta-feira, Sábado de aleluia/ Eu vou lutar, eu vou lutar/ Eu sou Maguila, não sou Tyson.” (OS PARALAMAS DO SUCESSO, 1989, Faixa 1). O trecho acima demonstra a descrença no futuro, remete-se ao fracasso do Plano Cruzado de conter a inflação, e a economia desestabilizada do país torna-se visível na primeira estrofe descrita.

Posteriormente, criou-se o Plano Cruzado II, lançado em 21 de novembro de 1986, com a intenção de reajustar a economia no país. O Plano Cruzado II se concentrava em liberar os preços dos produtos e serviços, também reajustar o preço dos aluguéis que deveriam ser negociados entre as partes envolvidas (proprietário e inquilino). Também houve uma alteração na maneira de se calcular a inflação, que passaria a ter como base de cálculo os gastos com famílias com renda até cinco salários mínimos. Outra alteração foi no preço dos impostos de cigarros e bebidas. Nesse momento, as exportações diminuíram e as importações aumentaram, o que acabou por esgotar as reservas cambiais. O resultado foi desastroso, a

inflação disparou, os combustíveis subiram 60,16%, os automóveis 80% e as bebidas chegaram a 100%.

Foi nesse contexto que o país decretou moratória, que significa um dispositivo legal por meio do qual as autoridades declaram a suspensão do pagamento da dívida externa. A dívida externa ficou suspensa em 20 de janeiro de 1987. O Plano Cruzado II foi uma experiência negativa. Assim, o Ministro da Fazenda, Dilson Funaro, foi substituído por Luiz Carlos Bresser Pereira, que assume em 29 de abril de 1987. O novo ministro apresentou o Plano Bresser, que previa diminuir a grade inflação que um mês depois da sua posse havia subido de 23,26%. O Plano Bresser decretava o congelamento dos preços, dos aluguéis e dos salários por 60 dias e, para acabar com o déficit público, no qual o governo gastava mais do que arrecadava, aumentava os tributos e eliminava o subsídio do trigo. As obras foram adiadas e o gatilho salarial também foi desativado. Suspendeu-se a moratória, mas, mesmo diante dos ajustes, a inflação chegou a 366% em dezembro de 1987. (RUIZ, 2003).

Em 1988, assumiu o ministério Maílson da Nóbrega, propondo medidas drásticas para combater os altos índices de inflação com a política chamada “Feijão com Arroz”, que previa conter a hiperinflação. Mas os altos índices aumentaram gradativamente e, em 1988, a inflação atingiu 933%. O governo resolveu, então, criar mais um plano para tentar controlar a inflação, também ministrado por Maílson da Nóbrega, o Plano Verão, que foi implantado em janeiro de 1989. O novo plano criou o Cruzado Novo (cortou três zeros), congelou os preços, propôs a privatização de algumas estatais e cortes nos gastos públicos, assim como a exoneração de funcionários. Porém, os cortes não se efetivaram, ficando apenas nas promessas, o que resultou mais uma vez no aumento da inflação no país. (RUIZ, 2003).

Nesse contexto fragilizado da economia do Brasil, o país tem novamente, em 15 de novembro de 1989, o direito ao voto com as eleições diretas para presidência. Venceu o candidato Fernando Collor de Mello, com uma pequena diferença do segundo candidato, Luiz Inácio da Silva. Fernando Collor de Mello apresentou um discurso voltado para a modernização e para meios de combater a inflação que, de fevereiro de 1989 a fevereiro de 1990, atingiu 2.751%. No dia seguinte à sua posse, Collor anunciou o plano de instabilidade política, no qual bloqueou contas e aplicações financeiras nos bancos, confiscou cerca de 80% do dinheiro do Brasil, alterou a moeda, o cruzado pelo cruzeiro. O plano prejudicou grande parte da população e não conseguiu frear a inflação elevada.

O contexto histórico de vulnerabilidade política e econômica afetava diretamente a população, mas, ainda nos últimos versos, “Eu vou lutar, eu vou lutar

Eu sou Maguila, não sou Tyson”, o compositor demonstra otimismo e esperança, mesmo diante de tantos problemas no país, fazendo uma analogia com a luta livre, ao relatar as dificuldades do país, citando Maguila e Tyson nos versos. Ambos campeões em sua categoria, o primeiro brasileiro e o segundo norte americano, na última estrofe Maguila é citado, reforçando a nacionalidade, como um campeão brasileiro.

Dentre as músicas analisadas de 1985 a 1990, percebe-se, em suas letras, a relação com o contexto imediato ideológico. E é nesse aspecto que a análise do discurso atua, em função de interpretar as palavras em movimento, porque o discurso é a palavra em movimento. Procurou-se compreender a língua e seu sentido enquanto trabalho simbólico, parte do trabalho geral, social, constitutivo do homem e da sua história. (ORLANDI, 2005). Dessa maneira, preocupou-se com a língua como um elemento que expõe de várias maneiras o significado, a produção de sentido enquanto parte da vida dos sujeitos e da sua exterioridade. O discurso é o espaço de observação da língua como ideologia e produção de sentidos. A análise do discurso ressalta que a língua não é transparente e cabe ao analista buscar significados em relação ao texto e à realidade inserida. Dessa maneira, compreende-se que o texto, o discurso em si, não é um documento que legitima algo, ou ilustra, mas que, através do próprio texto, aplicada a metodologia de análise do discurso, produz-se um novo conhecimento. Na análise das músicas abordadas, ou seja, nos estudos discursivos, procura-se compreender a língua não só como uma estrutura, mas como um acontecimento em relação à história.

Esta pesquisa compreende as músicas analisadas, assim como a juventude do rock brasileiro em 1980, representantes de uma identidade própria ligada ao tempo e ao espaço em que estão inseridos. É nessa perspectiva que Hall (2011) aponta que todo meio de representação, a partir da escrita, da fotografia, da música, da pintura, dos símbolos, das comunicações, isto é, das artes em geral, traduz segmentos identitários.

A moldagem e a remoldagem de relações espaço-tempo no interior de diferentes sistemas de representação têm efeitos profundos sobre a forma como as identidades são localizadas e representadas [...] Todas as identidades estão localizadas no espaço e no tempo simbólico. Elas têm aquilo que Edward Said chama de suas “geografias imaginárias” (Said, 1990): suas “paisagens” características, seu senso de “lugar”, de “casa/lar” ou *heimat*, bem como suas localizações no tempo nas tradições inventadas que liga passado e presente, em mitos de origem que projetam o presente de volta ao passado, em narrativas de nação que conectam o indivíduo a eventos históricos nacionais mais amplos, mais importantes. (HALL, 2011, p. 71-72).

As músicas são veículos de expressão, representações de um tempo, situadas em um espaço social que reflete significações e segmentos da história, projetam o presente e ligam o

passado em suas narrativas e discursos dos anos de 1980. Elas trazem reflexos de uma época, de sujeitos e da história, assim como reforçam identidades de um grupo específico de jovens a partir das ideologias e visões através da música.

A análise do discurso auxilia nesse sentido por compreender a ideologia conjuntamente com a ferramenta teórica da interpretação. Em um primeiro momento, as diferentes concepções da língua, em segundo, as diferentes naturezas da exterioridade, o contexto à situação empírica, o interdiscurso, a produção circunstancial de anúncio e, por último, as diferentes concepções dos não ditos, o que está implícito, o silêncio entre linhas. Assim, seguem-se estes parâmetros para interpretar cada música a partir das concepções que ela traz e busca compreender, como os sentidos e os sujeitos se constituem no *corpus* do discurso. A ideologia se materializa na linguagem que representa o sujeito e produz o sentido. (ORLANDI, 2005, p. 96).

Partindo da concepção de Foucault (1999) de que a linguagem é criadora da realidade de um determinado grupo, defendendo uma posição e estando associada ao lugar social do sujeito que está discursando, ou seja, onde ele está inserido, pois o discurso atua como produtor de sentido a uma realidade, assim a realidade se materializa a partir da linguagem. Porém, o discurso vai depender da circunstância, do tempo e do momento que o sujeito está falando e da matriz cultural que esse indivíduo segue como referência que vai orientar seu pensamento e seu agir. Nessa circunstância, o discurso de construção de uma identidade é remodelado e configurado.

Diante do processo de mudanças e de redemocratização do Brasil, as músicas foram analisadas historicamente sob a metodologia de análise do discurso, que permitiu compreender as críticas e a relação que essas bandas, com suas músicas e seu discurso, construíram na relação com o contexto histórico vivido do país.

A identidade da juventude de 1980, a juventude roqueira, grupos de compositores, cantores e leitores específicos da revista *Bizz*, estiveram diretamente relacionados com o processo histórico do seu tempo, pensamentos, ideologias, críticas e apontamentos que vão além do discurso propriamente dito, está nas artes, na pintura, na dança e na música. A identidade está relacionada com os elementos significativos que revelam as conjunturas da história, estruturas sociais e políticas. Diante das músicas descritas minuciosamente, é perceptível, em trechos de cada uma delas, a crítica instaurada e a conexão com o tempo vivido. É importante ressaltar que as músicas escolhidas através das cartas dos leitores estiveram presentes no “*hit parade* do leitor”, ou seja, foram escolhidas pelo público, o que

caracteriza e delimita a pesquisa é o espaço entre as bandas selecionadas pelo público leitor e que está relacionada com um grupo específico de leitores, consumidores da revista, o que se pode compreender pelas escolhas que de forma direta ou indireta esses leitores fizeram. Os mesmos englobam o conjunto de jovens que questionaram o sistema político e as estruturas sociais, uma vez que são eles os atores que selecionaram e que consumiram as músicas, pois é através do público que a música ganha de fato a sua aceitação e o seu espaço.

3.6 ROCK BRASILEIRO: TRAÇOS DA IDENTIDADE JOVEM NO BRASIL EM 1980

Bauman (2005) chama atenção para as comunidades, as quais estão diretamente relacionadas com as identidades, pois é a identidade que as define como comunidades. Podem as comunidades ser de dois tipos: a comunidade relacionada à vida e ao destino, que estão ligadas completamente; e a comunidade fundida unicamente por ideias e/ou variedades de princípios. Esta última representa as bandas elencadas na pesquisa, pois as mesmas convergem em ideias e questionamentos. Forma-se, assim, uma identidade pautada por ideias e princípios em comum. Nesse contexto, emergem novas identidades e identificações, grupos com características próprias ligadas a determinadas circunstâncias, que se formam em torno de um aspecto em comum, a crítica. Fomentados em uma sociedade moderna, que aponta para o afloramento de novos segmentos políticos e sociais, como explica Hall:

De forma crescente, as paisagens políticas no mundo moderno são fraturadas dessa forma por identificações rivais e deslocantes-advindas, especialmente, da erosão da “identidade mestra” da classe e da emergência de novas identidades, pertencentes à nova base política definida pelos novos movimentos sociais: o feminismo, as lutas negras, os movimentos de libertação nacional, os movimentos antinucleares e ecológicos, Uma vez que a identidade muda de acordo com a forma que o sujeito é interpelado ou representado, a identificação não é automática, mas pode ser ganha ou perdida. Ela tornou-se politizada. Esse processo é, às vezes, descrito como constituindo uma mudança de uma política de identidade (de classe) para uma política de *diferença*. (HALL, 2011, p. 22).

Nesse sentido, as bandas analisadas fizeram parte de uma comunidade que se uniu pela música, pelo gênero rock, e que se mantiveram conectadas pela crítica, influenciando fãs e leitores a partir da identificação pelas músicas, pelo gênero, pelo estilo e que acabaram por agregarem-se nessa comunidade. Constituem-se agrupamentos que tanto constroem sua identidade em relação às músicas e às bandas, como se ligam pelo sentimento de pertença ao grupo do rock. As redes de relações e a composição de nós que constituem toda a sociabilidade, pois na constituição de “microgrupos”, para Maffesoli (2000), as tribos, são pautadas, sobretudo, por esse sentimento de pertença em uma composição de comunicações,

em função de uma ética específica. Para compreender melhor, podemos pensar como um grande território formado por aldeias que estão em conexão e se opõem, se cruzam e se inter-relacionam e permanecem elas mesmas. Esse espaço de encontro e de relações pode ser um espaço concreto, como pode ser um espaço simbólico, o que não os torna menos irreais, ou com valor inferior a qualquer outro espaço físico. (MAFFESOLI, 2000).

Com esse viés, pode-se analisar a comunidade que se formou nos anos de 1985 a 1990, uma comunidade de bandas que construiu sua própria identidade na relação com o rock e representou a si mesma num espaço público em um contexto político de redemocratização do Brasil. Um sentimento marcado pela subjetividade e pelo sentimento de pertença a um grupo a partir da música, expressando anseios e dificuldades pelas quais vivenciaram e que não eram representados em outros gêneros, como o sertanejo e a lambada. Criou-se uma identidade específica, a partir das bandas, através das músicas e do grupo a que esses sujeitos pertenceram, ou seja, a comunidade do rock. A identidade se legitimou na medida em que esses jovens enxergaram o rock não apenas como um gênero da música, mas um estilo de vida e um elemento politizado e contestador, a partir da concepção de que as letras iriam além de discussões amorosas, subjetivas, mas traziam questões estruturais, políticas e sociais. As bandas de rock brasileiro (aqui estudadas), através de suas músicas, articularam um cunho político em meio ao processo que o governo atravessava. A interação entre a juventude e as bandas de rock dos anos 80 constituiu uma geração singular pautada em uma identidade moderna. Para Rosenwein (2011, p. 37):

Embora tendamos a falar das emoções de indivíduos, emoções são, acima de tudo, instrumentos de sociabilidade. Elas não apenas são socialmente construídas e “sustentam e reforçam sistemas culturais”, mas também agem sobre relações humanas em todos os níveis, da conversa íntima entre cônjuges a relações globais. Expressões de emoções devem então ser lidas como interações sociais.

As emoções são instrumentos de sociabilidade, mas também podemos considerá-las como instrumentos identitários, uma vez que elas formam grupos, tribos, e são construídas em um tempo e em um espaço. O sentimento está sob formas de se relacionar, agir e sentir, e interações que estão imbricadas em atitudes, pensamentos e com a convivência com o mundo social. Comunidades são formadas por pessoas, juntas a um determinado grupo por afinidade, aproximação com a mesma causa, sentimento ou semelhança aos demais. O sentimento de pertencer e se identificar com algo em comum faz os sujeitos constituírem tribos esportivas, religiosas, musicais e, enfim, podendo variar a sua duração dependendo das relações e das circunstâncias.

Maffesoli explica essa relação, onde tribos e grupos partilham o mecanismo de pertença, participando do espírito coletivo. Assim, a interação ou mesmo a negação dependem do grau de *feeling*³⁵ do grupo. Também fazem parte desse grupo alguns rituais que podem ser importantes na vida e no dia a dia e que podem, também, ser perceptíveis ou não, como, por exemplo, ser frequentador de um bar ou de uma boate específicos. (MAFFESOLI, 2000). Esse grupo pode se ligar com seus membros pela relação de exclusão e, ao mesmo tempo, por ser exclusivo.

Se pensarmos nas bandas específicas aqui estudadas, de 1985 a 1990, há a identidade de uma geração em relação ao contexto histórico brasileiro. Observou-se um processo de elaboração e criou-se um estilo de roupa próprio, que influenciou a juventude no modo de se comportar e na criação de novos hábitos (como ir a shows, aprender a tocar guitarra ou violão). Formou-se uma tribo, uma comunidade, que partilhava seus sentimentos e suas visões de mundo através da música. *O Rock in Rio*, o Circo Voador ou qualquer outro ambiente, nesse sentido, se caracterizaram como espaços de sociabilidade, nos quais os indivíduos se juntavam em função de um elemento catalisador que é a música.

Assim como a revista *Bizz*, que apesar de não reunir sujeitos em um espaço físico, pode também ser considerada como um elemento que contribuiu para a formação da identidade e pertença a uma determinada tribo, os consumidores da revista, uma vez que tiveram em comum aspectos subjetivos, como o gosto e a identificação em torno do rock e com a revista.

Como aponta Roger Chartier (2002, p. 101):

O autor cedia a sua preeminência ao leitor, “este alguém que mantém reunido em um mesmo campo todos os traços que constituem o escrito” A posição era assim compreendida como o espaço no qual o sentido plural, móbil, instável é reunido, em que o texto, seja ele qual for, adquire a sua significação.

A existência de “localismos”, como Maffesoli (2000) coloca, surgindo os reagrupamentos de amigos e próximos dentro de um determinado local, se dá conforme a *proxémia*³⁶, que seria a definição da relação com o próximo, com os outros grupos que compõe o local, não apenas o ambiente físico, mas o ambiente simbólico, que é formado por múltiplas sociabilidades. A singularidade que uma tribo possui de enfatizar aquilo que está

³⁵ Sentimento.

³⁶ Conceito da psicologia social, que articula relações do corpo próprio como o espaço e o outro. Segundo Edward T. Hall, a *proxémia* é uma linguagem do espaço, uma dimensão oculta que permite uma regulação comportamental das distâncias que cada animal estabelece com os outros animais na posse do território, ou na sua proteção, na relação com membros da sua espécie ou de outra. (OS LUGARES OCUPADOS, 2012).

próximo, sejam pessoas, sejam lugares, é a mesma tendência que tem de se fechar sobre si mesma. O mesmo pode enxergar a revista *Bizz* como um veículo que aproximou um grupo específico de pessoas em volta daquilo que possuíam em comum, o gosto pelo rock, formando um sentimento identitário entre eles.

Como o autor, o sujeito ao mesmo tempo em que reconhece uma exterioridade à qual ele deve se referir, ele também se remete a sua interioridade, construindo desse modo sua identidade como autor [...]. O leitor tem sua identidade configurada enquanto tal [...] pelo lugar social em que define a sua leitura, pela qual, aliás, ele é considerado responsável. Isso varia segundo a forma histórica, tal como para a autoria: não se é autor (ou leitor) do mesmo modo na Idade Média e hoje. Entre outras coisas, porque a relação com a interpretação é diferente o modo de constituição do sujeito nos modos como ele se individualiza (se identifica) na relação com as diferentes instituições, em diferentes formações sociais tomadas na história. (ORLANDI, 2005, p. 76- 77).

Da mesma maneira, compreendem-se as bandas que utilizaram a música como ferramenta de crítica e de denúncia como pertencentes a uma tribo, uma comunidade, uma vez que convergiam em atitudes e pensamentos. E, dessa maneira, se construiu uma rede de comunidades que estiveram inter-relacionadas através da revista como meio de ligação identitária entre banda, música e leitor. A revista agrupou uma série de sujeitos que compartilhavam gostos e interesses em comum e que faziam parte da construção da identidade das bandas. O localismo é um lugar também simbólico, marca um processo de inclusão e de exclusão.

Em suma, as manifestações desse processo são bastante banais. Basta observar a frequência e certos cafés, a especificidade de certos bairros, ou mesmo a clientela de tal ou qual escola, de tal lugar de espetáculo ou de tal espaço público, para nos darmos conta do caráter marcante dessa estrutura. No interior desses diversos lugares podemos notar outros reagrupamentos igualmente exclusivos que se apoiam na consciência, sutil, mas enraizada, do sentimento de pertença. (MAFFESOLI, 2000, p. 198).

O “pertencer”, “fazer parte de um grupo”, faz com que o indivíduo crie uma identidade com seu grupo e uma identificação que é um processo permanente de construção. Stuart Hall aponta que as identidades não se constroem apenas nas diversidades de identidades em nosso interior, mas na relação com o mundo exterior. Ela é preenchida através da exterioridade, pela maneira pela qual imaginamos ser vistos pelos outros. Nessa relação, construímos a nossa identidade. Continuamos sempre buscando a “identidade” em um processo de constituição dos nossos “eus”. (HALL, 2011).

Assim, a tribo é vista e reconhecida pelos demais, pela música e pelas vestimentas e comportamentos que caracterizam a sua identidade e o seu estilo próprio. Portanto, esses

elementos fazem esses sujeitos pertencerem a uma comunidade, com o espírito de agregação social e de sentimentos. (MAFFESOLI, 2000). O sentimento de apreço e do “fazer parte”, do “pertencer”, faz com que o indivíduo crie vínculos emocionais com a comunidade, como a historiadora Rosenwein descreve:

Comunidades emocionais são fundamentalmente o mesmo que comunidades sociais, famílias, bairros, sindicatos, instituições acadêmicas, conventos, fábricas, pelotões, cortes principescas. Mas o pesquisador que se debruça sobre elas procura, acima de tudo, desvendar os sistemas de sentimento, estabelecer o que essas comunidades (e os indivíduos em seu interior) definem e julgam como valioso ou prejudicial para si (pois é sobre isso que as pessoas expressam emoções); as emoções que eles valorizam, desvalorizam ou ignoram; a natureza dos laços afetivos entre pessoas que eles reconhecem; e os modos de expressão emocional que eles pressupõem, encorajam, toleram e deploram. (ROSENWEIN, 2011, p. 21-22).

A música, o gênero rock, é um produto de emoções, no sentido que a comunidade das bandas compartilha sentimentos de alegria, de amor, de contestação, de insatisfação diante da política e dos problemas crônicos do país. Sentimentos que se expressam através da música, criando um vínculo de *proxémia* no momento em que esses grupos se unem (banda e leitor) em shows, eventos. Nas comunidades emocionais o sentimento é o expoente significativo na construção da identidade de um grupo. É essa natureza que os qualifica como um grupo, uma comunidade, uma tribo. Maneiras de pensar e de agir semelhantes que afloram e convergem em um espaço simbólico e podem se erradicar em espaços concretos, porém, a sua articulação identitária é livre, estruturada por componentes emocionais que estabelecem um ambiente de socialização pautado numa organização flexível, criando uma identidade desvinculada e despojada do tempo e do lugar, mas que se cria livremente em um espaço simbólico. (MAFFESOLI, 2000). Podemos compreender essas significações na fala de Cazuya com o Lobão em uma entrevista à revista *Bizz*, em que procuraram definir o rock:

O que é o rock?

Lobão: O rock é uma atitude... Mas a caretice também é uma atitude; ou melhor, é uma síndrome.

Cazuya: É a ideia da eterna juventude. [...].

Cazuya: Mas o rock’n’roll nasceu de uma coisa adolescente, de rua. [...].

Cazuya: Mas como começou esse papo?

Lobão: O papo começou com a síndrome do rock’n’roll como atitude, a caretice como uma atitude e a síndrome da caretice no rock’n’roll. E a outra atitude, que seria o conceito de assumir a caretice como conceito dentro do rock’n’roll, que já é outra síndrome. É uma metasíndrome [...].

Cazuya: Quando eu descobri o rock eu descobri que podia desbundar. O rock foi a maneira de eu me impor às pessoas sem ser o *gauche* - porque, de repente, virou moda ser louco. Eu estudava num colégio de padre onde, de repente, eu era a escória. **Então, quando descobri o rock, descobri a minha tribo; ali eu ia ser aceito! E rock pra mim não é só música, é atitude mesmo, é o novo!** Quer coisa mais nova que o rock? O rock fervilha, é uma coisa que nunca pode parar. [...].

Cazuya: O rock não é uma lagoa, é um rio.

Lobão: É isso aí: pedras rolando para não criar limo. O rock é uma questão de velocidade de informação artística, é um fenômeno de final de milênio.

Cazuza: O rock é a vingança dos escravos!

Lobão: Não, porque o rock também é o Antídoto da vingança. [...].

Cazuza: Eu concordo com uma coisa que o Pepe Escobar disse no TV Mulher. Ele disse que hoje o rock brasileiro está no mesmo estágio que os Beatles e os Rolling Stones estavam 20 anos atrás. Eu achei legal.

Lobão: Meu nível de informação não permite que eu me enquadre nesse tipo de coisa.

Cazuza: Nem o meu!

Lobão: Porque ele fica preocupado com os grupos de Manchester! Ele parece pingente do trem-bala!

Cazuza: Não vamos falar mal de ninguém!

Lobão: Eu não sou a favor da precariedade, como eram (precários) a Tropicália e o Cinema Novo. Eu sou a favor da qualidade e sou a favor da internacionalização. Acho que estamos vivendo um período de entressafra. É claro que a gente vai ter que dar cabeçada - o movimento começou a ser deflorado agora. Vai pintar muita coisa legal e muita besteira. Então, a gente não pode ser muito implacável com a banalidade.

Cazuza: O que a gente tem de forte no rock brasileiro é o "agá" que a te leva. (BIZZ, n. 2, set. 1985, p. 32).

A discussão em torno do rock brasileiro e da sua potencialidade é explícita no diálogo entre Lobão e Cazuza, ambos personagens da cena do rock brasileiro. Os dois chegaram a um consenso na definição do gênero, rock é uma atitude, atitude é derivada de um comportamento, com um objetivo, um propósito, a maneira de se comportar diante de uma circunstância, o rock é uma tribo como é um rio.

Compreende-se o processo histórico e em sua fala Cazuza descreveu o rock como um movimento musical que precisava romper a relação com o antigo movimento para que uma geração nova permanecesse frente à outra. Mas, a concepção que se considera é que não houve um rompimento, e sim um amadurecimento, pois as heranças herdadas pela Tropicália são pontos inquestionáveis, foi um processo de construção e de elaboração daquilo que já foi feito e que se remodela conforme os novos tempos, construindo uma nova identidade em relação ao tempo e ao espaço que o rock brasileiro ganha em 1980. O rock, em 1980, foi marcado por uma visibilidade maior e relações dentre tribos e eventos que possibilitaram uma maior difusão da cultura do rock naquele momento histórico.

A ideia de que o indivíduo é um sujeito indivisível com uma identidade fixa, única, se derruba à medida que o sujeito cartesiano³⁷ é colocado em oposição ao sujeito moderno, sendo, este último, fragmentado e construído pelo meio. (BAUMAN, 2005). A identidade rígida que defende Descartes, com a capacidade de raciocinar e de pensar, situado no centro

³⁷ Enquanto que o sujeito cartesiano (descrito por Descartes) é o sujeito que pensa ("Penso, logo existo."), em que a essência do ser é o pensamento, pois o ser humano tem a consciência que existe visto que tem a capacidade de pensar e desenvolver um raciocínio. Logo, se tem essa capacidade, está comprovada a sua existência, segundo a tese defendida por Descartes. (FERNANDES, 2009).

do conhecimento, formando um sujeito único e racional, como John Locke anunciava, a identidade que permeia ela mesma e que era contínua com o indivíduo se desmancha. À medida que as sociedades se tornam mais complexas elas representam uma forma mais coletiva e social. O indivíduo centralizado, “sujeito da razão”, é moldado pela modernidade, uma dimensão em que o sujeito é interpelado e ajustado, então há um novo indivíduo, o sujeito moderno. (HALL, 2011). “As teorias clássicas do governo, baseadas nos direitos e consentimentos individuais, foram obrigados a dar conta das estruturas do estado nação e das grandes massas que fazem uma democracia moderna” (HALL, 2011, p. 30). O indivíduo moderno é gerado com uma concepção social em relação ao mundo.

A sociologia, entretanto, forneceu uma crítica do “individualismo racional do sujeito cartesiano”. Localizou o indivíduo em processo de grupo e nas normas coletivas, as quais argumentavam, subjaziam a qualquer contrato entre sujeitos individuais. Em consequência, desenvolveu uma explicação alternativa de modo como os indivíduos são formados subjetivamente através de sua participação em relações sociais mais amplas; e, inversamente, do modo como os processos e suas estruturas são sustentadas pelos papéis que os indivíduos neles desempenham. Essa “internalização” do exterior do sujeito, e essa “externalização” do interior, através da ação no mundo social constituem a descrição sociológica primária do sujeito moderno e estão compreendidas na teoria da socialização. (HALL, 2011, p. 31).

O sujeito moderno está inserido em grupos, comunidades, tribos e está deliberadamente em contato com o exterior para a construção do seu interior e a formação da sua identidade. É a relação e a participação no meio social que molda e remodela o indivíduo, ele não está sozinho, isolado, ele está relacionado a várias extensões que o mundo social apresenta, no sentido político, econômico e histórico. O sujeito está correlacionado e vive em grupo.

Desde o momento que o sujeito opta por ouvir uma música, uma banda, esse indivíduo - assim como a banda está inserida em uma comunidade de forma simbólica, como o rock - está inserido em um grupo de pessoas com elementos, gostos e lugares que frequentam em comum. Existe uma relação direta e indireta entre esses grupos, uma comunidade simbólica, na medida em que um jovem “roqueiro” compra os produtos, ouve as músicas, lê as revistas, vai aos shows, ou seja, está inserido em uma comunidade que partilha de sentimentos e de gostos em comum em relação à música, ao rock. Dessa maneira, constrói a sua identidade, uma identidade compartilhada, como aponta Hall:

“Os fluxos culturais, entre nações, e o consumismo global criam possibilidades de “identidades compartilhadas” como “consumidores” para os mesmos bens” clientes para os mesmos serviços “públicos” para as mesmas mensagens e imagens entre pessoas que estão bastantes distantes uma das outras no espaço e no tempo. (HALL, 2011, p. 74).

A identidade compartilhada pode ser compreendida a partir do indivíduo integrante de uma banda de rock que utiliza a música como instrumento de crítica e palco de indagações políticas e sociais, sendo, assim, integrante de uma comunidade. Na concepção do sociólogo Bauman (2005), esses indivíduos constituem uma comunidade fundida por ideias, simbólica, como Maffesoli (2000) chama a atenção. Poucos de nós são postos apenas a uma comunidade, pois um sujeito possui várias identidades que estão conectadas a uma série de comunidades que os definem e sustentam a sua identidade.

Se pensarmos nas bandas objeto de análise da pesquisa, compreendemos que, em sua grande parte, foram jovens brasileiros que gostavam de rock, consequentemente jovens que tocavam em uma banda, eram integrantes no processo de construção do rock brasileiro. Esse sujeito estava inserido em diferentes comunidades. Nesse mesmo viés, é importante pensar no leitor da revista *Bizz* que também pertenceu a uma comunidade, como consumidor do rock através da revista, mas que também poderia ser frequentador de lugares afins, que ia aos shows, comprava LPs (longplay), os famosos vinis, CDs e que construiu a sua identidade, o seu estilo, a sua imagem em relação de alteridade e coletividade, pertencendo a uma comunidade que o definia, uma vez que o processo de consolidação dessa comunidade que se expressava e que afirmava sua identidade em torno de um elemento, a música, o rock, atuando como um processo unificador de culturas e de identificação que criou a sua própria geração e a sua cultura.

Estabelecendo correspondências e analogias com traços e atributos que distinguem e individualizam uma coletividade, o padrão de referência identitário fixa estereótipos, constrói estigmas, define papéis e pauta comportamentos. Partindo de um sistema articulado de ideias e imagens de representação coletiva, a identidade estabelece uma existência social distinta, que se afirma no plano imaginário e se traduz em práticas sociais efetivas legitimadoras daquela representação. (PESAVENTO, 1995, p. 115).

Na comunidade do rock brasileiro na década de 1980 as bandas citadas afirmavam tanto as suas dimensões subjetivas na música, como as suas dimensões objetivas e políticas. Tendo a concepção de que as emoções têm um papel social comunicativo, formando as “emoções coletivas” que estruturam a sua identidade, o indivíduo moderno desenvolve a sua identidade em um processo ao mesmo tempo individual e coletivo, no qual cada sujeito se define em relação a um “nós” que se diferencia dos outros. (PESAVENTO, 1995).

As emoções, sejam elas amorosas, de angústia ou de repúdio, são aquilo que leva o indivíduo à ação e ao sentimento de “pertencimento” a um mesmo grupo com sentimentos

semelhantes. Muitas vezes, essas emoções expressadas no rock estão ali para significar uma posição ideológica, provocar e, muitas vezes, significar o oposto daquilo que dizem, ou seja, é preciso saber ler as ironias, assim como ler os silêncios e as entrelinhas. Essas emoções são marcas sociais que correspondem a uma identificação presente no coletivo. (ROSENWEIN, 2011).

A identidade se constrói no discurso de cada música e estabelece uma comunidade de sentido, é uma construção imaginária que se apoia sobre o real e representa sobre imagens, músicas, discursos, um campo de atribuição de sentidos. A narrativa funciona como elemento histórico para a construção identitária, a representação do mundo. (PESAVENTO, 1995).

A linguagem é um sistema coletivo e não individual presente em nossa cultura e que nos permite transmitir e elaborar significados: “Falar uma língua não significa apenas expressar nossos pensamentos mais interiores e originais; significa também ativar a imensa gama de significados que já estão embutidos em nossa língua e em nossos sistemas culturais.” (HALL, 2011, p. 40). Os significados das palavras não são fixos, eles variam conforme a interpretação e a relação com o mundo, são “multimoduladas”, carregam elementos, ecos de outros sentidos. Benjamin (1916) com o argumento de Hall de que as palavras mudam na existência das coisas, e ainda anuncia que toda manifestação da vida espiritual humana pode ser compreendida como uma espécie de linguagem: a linguagem da arte, da música erudita, a linguagem é o princípio da comunicação.

A língua permanece em tudo, tanto na natureza animada, quanto na inanimada, e não há coisa ou episódio que não tenha, de alguma forma, a participação da linguagem, pois em tudo existe a comunicação, de modo que não conseguimos nos representar para nós mesmos se não em forma de linguagem. Ela não se apresenta apenas de maneira concreta, mas também de modo figurado. Toda expressão que se constitui como comunicação de conteúdos é atribuída à linguagem.

Mas o que comunica a língua? A língua nos comunica a essência espiritual que lhe corresponde e toda língua se comunica a si mesma. Possui as características que representam o meio e uma especificidade imediata e infinita. O homem se comunica com o meio e com as coisas a partir do momento que nomeia esses elementos. Há uma linguagem em tudo, da poesia, da música, da escultura, do desenho, da arte, da expressão, a linguagem está nas coisas e em como as nomeamos, e essas significam para nós. (BENJAMIN, 1916).

As letras das músicas de rock são exemplos das múltiplas linguagens, são fontes históricas e sociais. As músicas que apresentam com uma preocupação política e como um

arcabouço ideológico, comportam um processo histórico, que nos auxilia a refletir sobre as identidades construídas a partir das músicas de rock durante o processo de redemocratização do Brasil. O rock de 1980 se identifica com essa apresentação do Brasil em uma nova fase que compreende a narrativa, sendo ela uma reapresentação do real e de produção de sentido.

A narrativa, as letras e as ideologias presentes na linguagem contribuem para a construção identitária de um coletivo, pois percorre caminhos da sensibilidade e do imaginário. (PESAVENTO, 1995). A música, entre melodias e letras, é um veículo que propaga sensações e captura emoções. São elementos que compõem a identidade, sendo a mesma construída por elementos culturais, por símbolos e por representações formadas pelo discurso, pela linguagem discursiva. Nesse caso, o discurso presente no rock brasileiro em 1980 construiu o sentido sobre esse dado momento histórico, ao mesmo tempo em que colaborou para que aqueles que compartilhavam esses sentidos se vissem como pertencentes a um determinado grupo/tribo: o rock.

O rock realizado no espaço público, muitas vezes, com comportamento transgressor, rebelde e crítico, expressos nas próprias músicas e bandas, vai contra os grupos considerados alienados e passivos. Essa postura dos jovens considerados rebeldes era um comportamento de repúdio a um sistema autoritário e antidemocrático que perpetuou por mais de duas décadas no Brasil, período que deixou sequelas que foram expressas e reveladas nessa nova fase do rock. Em 1980, cresceu uma juventude que se expressava através do rock com maior liberdade de expressão.

Apenas a arte “popular” ainda se divide entre maniqueísmo da “situação” e da “oposição”, dois lados de um mesmo sistema absolutamente desinteressante para o grande público. Como efeito, um novo comportamento jovem começou a germinar, alheio a grande mídia, imperceptível para quem não estivesse nas ruas, nas praias, vivendo com gente de verdade e não apenas com executivos de gravadoras, diretores de TV [...]. (ALEXANDRE, 2002, p. 36).

O ano de 1985 foi o ano internacional da juventude, aponta Bryan (2004). Além de uma maior difusão de bandas, teve o aparecimento da rádio carioca Jovem Rio FM, que em sua programação tocava apenas músicas posteriores aos anos de 1970, numa filosofia denominada “interesse da juventude”. Alexandre (2002) também salienta que uma grande porta de entrada, além das rádios, eram também as trilhas sonoras das novelas, sendo estas as grandes fontes de sucesso, assim como as FMs, TVs, revistas, etc.

A revista *Bizz*, nesse contexto, foi um veículo de grande divulgação e de referência musical junto com a nova República, representando uma nova fase musical com uma

característica própria, com termos e símbolos específicos de um grupo e que colaborou para o sentimento de ser integrante de uma geração. Aponta Cazuzza:

Sou da geração do desbunde. Nunca tive saco pra milico, desfile, gente com medo. Todo mundo ficava paralisado, mudo, anestesiado. Não dava pra fingir que não tinha nada. Pra mudar alguma coisa a gente teve que gritar, se drogar, ir pra rua, enfrentar a nossa própria fraqueza. Era uma maneira de não se render. De não ficar careca, careta. (CAZUZA, 2004).

Piccoli (2008) também aponta que, em 1986, o mercado estava em alta devido ao plano Cruzado que impulsionou a indústria cultural e fonográfica e o aumento do seu consumo, pois, como salienta Alexandre (2002, p. 212), no livro *Rock e o Brasil nos 80, Dias de Luta*, traz uma citação do presidente da Associação Brasileira dos produtos de disco, João Carlos Müller, à Gazeta Mercantil: “Não que o disco seja um bem supérfluo, mas sem dúvida trata-se de um artigo de consumo que é adiado em tempos de crise.”. Concordamos que o Plano Cruzado trouxe um momento próspero para o rock brasileiro.

Depois da festa do rock no início dos anos 1980, já era possível saber quais bandas tinham vindo pra ficar. Com mais poder de fogo, elas começavam a aproveitar a própria voz para dizer o que pensavam sobre o país. O ano era 1986. O mercado de música jovem continuava aquecido, graças ao Plano Cruzado lançado em fevereiro daquele ano pelo então ministro da Fazenda Dílson Funaro, que congelou os preços e provocou uma explosão de consumo. (PICCOLI, 2008, p. 94).

A música foi consumida em grande escala pela classe média burguesa em 1986 e uma esfera musical se configurou com grupos, em grande medida, politizados, que propagavam em suas músicas não só arranjos e melodias, mas comportamentos ideais e ideologias, uma linguagem que se transfigurou da música através da linguagem de termos e de sinais.

Compreendemos que todo conhecimento histórico é marcado pela língua, pela escrita, pela narrativa, pelas ideologias, pelo reflexo social, político e histórico. O homem é um ser de linguagem, argumentos e ideologias são representações culturais enraizadas em nossa cultura. Assim, as letras (as narrativas) são resultados das próprias experiências e expressam nossas vivências, nossas utopias.

Es indudablemente cierto que todos nos contamos historias para recordar quienes somos, cómo llegamos ser las personas que somos y qué queremos lehar a ser. Lo mismo es válido para el caso de las comunidades y las sociedades; usamos nuestras histórias para recordarnos nosotros mismos, tal como nuestras profecias como

herramientas de explicación de lo que deseamos o nos deseamos llegar. (CRONON, 2002, p. 56).³⁸

A linguagem traz à cultura de um indivíduo elementos representativos que vão estar sempre em sintonia com a identidade do sujeito.

Clifford Geertz defende que a cultura é composta por uma teia de significados que o homem mesmo teceu, essa cultura é interpretativa, não estando dada, mas à procura de significados que são reformulados e moldados com o tempo. (GEERTZ, 1989). A cultura é formada por estruturas psicológicas, por meio delas os sujeitos ou grupos guiam seu comportamento. Um mundo atrelado de significados e de símbolos que os sujeitos definem e que interpretam o seu mundo e as suas relações. Como Geertz aponta, a cultura é:

Um padrão de significados transmitido historicamente, incorporado em símbolos, um sistema de concepções herdadas expressas em formas simbólicas por meio das quais os homens comunicam, perpetuam e desenvolvem seu conhecimento e suas atividades em relação à vida. (GEERTZ, 1989, p. 61).

Os símbolos estão intrínsecos em nossas vidas, fazem parte de nossas vivências e das nossas concepções de mundo, dos objetos, como na música, na arte, na dança, ou seja, fazem parte das relações humanas. Depositam-se significados e emoções em diversos objetos, diferentes lugares e articulam-se indivíduos e sociedade. Esses significados são historicamente construídos e herdados. Sujeitos utilizam-se de símbolos como referências e orientações, tanto para se reconhecer individualmente, quanto coletivamente, e também firmar a sua identidade em uma comunidade.

Na pesquisa em questão, compreende-se que o rock, em 1980, e as bandas elencadas, estiveram ligadas através da música com as suas letras, discursos e ideologias com diferentes símbolos de representação, tanto coletivo como individual. As bandas de rock selecionadas foram símbolos de representação de um grupo específico de jovens que consumiam o rock, que ouviam e que viam além do ritmo e da melodia, mas também a letra, a crítica em relação ao contexto.

Símbolos significantes — as palavras, para a maioria, mas também gestos, desenhos, sons musicais, artifícios mecânicos como relógios, ou objetos naturais como jóias — na verdade, qualquer coisa que esteja afastada da simples realidade e que seja usada para impor um significado à experiência. Do ponto de vista de qualquer indivíduo particular, tais símbolos são dados, na sua maioria. Ele os encontra já em uso

³⁸ “É, sem dúvida, verdade que todos nós temos histórias para lembrar-nos quem nós somos, como chegamos a ser as pessoas que somos e onde queremos chegar. O mesmo é verdade no caso de comunidades e de sociedades. Usamos nossas histórias para nos recorda como nossas profecias como ferramentas para explicar o que queremos ou queremos chegar.” (tradução nossa).

corrente na comunidade quando nasce e eles permanecem em circulação após a sua morte, com alguns acréscimos, subtrações e alterações parciais dos quais pode ou não participar. Enquanto vive, ele se utiliza deles, ou de alguns deles, às vezes deliberadamente e com cuidado, na maioria das vezes espontaneamente e com facilidade, mas sempre com o mesmo propósito: para fazer uma construção dos acontecimentos através dos quais ele vive, para auto orientar-se no "curso corrente das coisas experimentadas", tomando de empréstimo uma brilhante expressão de John Dewey. O homem precisa tanto de tais fontes simbólicas de iluminação para encontrar seus apoios no mundo porque a qualidade não simbólica constitucionalmente gravada em seu corpo lança uma luz muito difusa. (GEERTZ, 1989, p. 33).

Os símbolos são os elementos que fazem parte da representação e de uma auto representação em relação aos outros, ou seja, essa construção simbólica é importante para afirmar quem eu sou e a relação de alteridade, pois são esses símbolos que, além de ditar a identidade individual, referenciam a identidade coletiva, e, assim, firmam, perante todos, a tribo/comunidade a qual pertencem e, sobretudo, a minha identidade.

O ano de 1985 foi conturbado, assim como a década de 1980, período demarcado pela redemocratização que contribuiu para uma maior difusão de críticas entre a juventude através da música, e com a censura já um pouco mais amena, apesar de ter sido extinta no final dos anos de 1970, havendo ressalvas, pois a censura ainda existia, um exemplo é a música “Selvagem”, da banda Paralamas do Sucesso, exposta nesta pesquisa.

O sujeito moderno nasce nessas condições de contestação e de rebeldia, assim como constrói uma identidade deslocada: “Os homens fazem a sua própria história, mas não a fazem como querem, não a fazem sob circunstâncias de sua escolha e sim sob aquelas com que se defrontam diretamente, legadas e transmitidas pelo passado.” (MARX, 2011, p. 2).

Ou seja, os homens fazem a história em determinadas circunstâncias que lhes são dadas, os indivíduos agem sob condições históricas, culturais, criadas por outros indivíduos de gerações posteriores, herdadas de seu contexto. De acordo com Chacon, o rock está ligado a um questionamento da superestrutura do sistema, pois é na cultura, nos elementos históricos, nos comportamentos que trazem os reflexos sobre a infraestrutura. (CHACON, 1985).

O rock está relacionado a críticas e ao excesso, mas também ao pertencimento, uma vez que o indivíduo moderno manifesta a sua identidade através de todas as instâncias artísticas e, como Bauman (2005) aponta que a identidade não é um tema único, mas sim gerador de uma série de problemáticas que se compartilham com o coletivo, no que o autor denomina de “modernidade líquida”. No que se refere ao estudo do rock e à sua relação identitária, é possível apontar grandes músicos, bandas de rock e seus seguidores em um

movimento que transpassa a música, mas que cria, conforme Rosenwein (2011), uma comunidade emocional, com identidade e posições políticas definidas, possibilitando, assim, compreender o rock como um movimento.

Nesse sentido, Stuart Hall (2011) pontua sobre uma política de identidade que significa uma identidade própria para cada movimento. A identidade própria do rock, mais precisamente dessas bandas, em 1985, foi construída a partir de narrativas, comportamentos, ideologias, em meio ao contexto político de mudanças estruturais e sociais, cantavam músicas relacionadas ao lugar social e representavam grupos específicos de jovens e a si mesmos no campo social de redemocratização. Letras de música que discutiam amor, política, condições sociais e política, marcaram a identidade das comunidades emocionais do rock de 1985.

À medida que novos eventos estavam surgindo na década de 1980, o rock ganhou mais espaço e um perfil específico. A juventude foi uma grande articuladora do processo de formação identitária do rock no Brasil e construtora desse movimento musical. Nesse contexto juvenil, surgiu a rádio FM, que selecionava apenas músicas da década de 1980 para serem tocadas, pois atendia o interesse da camada jovem da época, dessa maneira ela estava em alta, assim como a revista *Bizz*, que surgiu nessa linhagem do mercado consumidor jovem. Contudo, houve um crescimento de vendas de discos, aumento de público nos shows e festivais, uma grande aceitação do *Rock in Rio*. Construiu-se, aos poucos, um ambiente favorável para a elaboração de uma nova identidade, com novos olhares, novas maneiras de se relacionar com o rock, sendo ele um elemento pontual nesse sentido de aproximação e relação a um grupo específico de jovens, tanto pela sociabilidade quanto pelo instrumento cultural. A revista *Bizz* surgiu como uma vinculadora dessa concentração de convergência cultural.

Surge *Bizz*! Se essa transformação pôde ser facilmente, não se percebeu no mercado editorial o surgimento de uma publicação que se preocupasse em acompanhar o centro dessa transformação, o jovem, e seu centro, a música entendida em seu sentido mais amplo como seu ponto de referência, sua companheira, como trilha sonora de seu mundo. A isto se propõe a *Bizz*. (BRYAN, 2004, p. 270).

Por meio da análise de entrevistas publicadas pela revista *Bizz*, selecionaram-se algumas falas com a intenção de investigar qual a identidade das bandas de rock que foram construídas diante desse cenário cultural do contexto de 1980.

Compreende-se que a juventude é a marca do rock, constitui-se pela sua liberdade, sua transgressão, pois é uma fase de mudança social, um resultado da modernidade. A juventude é compreendida como um momento antecessor da vida adulta, visto como um grupo abrangente e não homogêneo, que desfruta de tal liberdade, porém ainda limitados à

determinada dependência dos pais e familiares, muitas vezes. É uma fase de construção e de descoberta, de questionamentos e de adaptações, um momento para a composição de si através de interações, de socializações e de reconhecimento cultural com o meio em que está inserido, bem como é o estranhamento e a identificação com elementos que vão formar a sua própria identidade. (PAPPÁMIKAIL, 2010).

Nesse sentido, os jovens são considerados grupos coletivos em período de transformação, considerando a juventude uma construção sócio-histórica-cultural ligada diretamente à sociedade contemporânea. É importante ressaltar, de maneira breve, como a juventude vem sendo tematizada durante a segunda metade desse século e as transformações relacionadas a esse grupo. Nos anos de 1950, a juventude esteve ligada à predisposição generalizada e a rótulos de delinquência, corporificados na figura de “rebeldes sem causa”. Em 1960 e 1970 compreendeu-se uma geração de jovens que ameaçaram a ordem social, cultural, moral e política e que atuaram em movimentos estudantis, protestos, passeatas, confrontos, greves que compuseram o quadro de intervenções juvenis no período pós-guerra. (ABRAMO, 2007).

Através de uma postura de questionamentos críticos que esse grupo de esquerda específico de jovens foi considerado uma ameaça aos regimes autoritários, pois buscava intervir e transformar a sociedade. Oponham-se ao governo militar, à censura, à repressão e a meios de dominação, características herdadas do movimento *hippie*. Nesse contexto, a juventude cresceu articulada com uma postura político-ideológica, com ideias incisivas e transformadoras. A juventude de 1980, eixo desta pesquisa, é compreendida como uma extensão das gerações posteriores, os *beats* nos anos 50, os *hippies* nos de 60 e os *punks* nos de 70, que se tornaram referência para os movimentos da juventude contemporânea. (BRANDÃO; DUARTE, 1990).

Os movimentos de transformação e de repercussão social, tanto radicais como utópicos, nas últimas décadas, tiveram como principais articuladores os jovens, não apenas pelo aspecto mobilizador, mas pela natureza das ideias que veiculam na sociedade, como de intervenção. A juventude, segundo Brandão e Duarte (1990), é um agente que se tem mantido no debate político e cultural nas últimas décadas, articulado a um novo discurso e a uma nova prática social. Mas cabe ressaltar que a juventude nem sempre está ligada à ideia de renovação da ordem social de forma generalizada.

Não se deve esquecer dos movimentos juvenis que nasceram conservadores, como comando de caça aos comunistas, os quais estiveram presentes na década de 1960 e que

atuavam combatendo os estudantes de esquerda, assim como os neonazistas. Nessa pesquisa, o enfoque é destinado ao grupo específico da juventude, às bandas que se opuseram aos padrões conservadores estabelecidos na sociedade e na política através do discurso ideológico presente nas suas letras de rock de 1980. Nesse sentido, a pesquisa buscou, através das músicas de rock elencadas no “*hit parade* do leitor”, em 1985 a 1990, da revista *Bizz*, mostrar ao leitor as diferentes formas de manifestação cultural da década e como essas bandas construíram a sua identidade, nesse contexto de transformações políticas.

Nesse sentido, atenta-se para a juventude como expoente, ao longo das décadas, na mudança de comportamento social, “Introduzindo novas concepções de vida e de valores que tornaram possíveis à sociedade refletir sobre uma nova realidade histórica.” (BRANDÃO; DUARTE, 1990, p. 8).

A juventude é formada por atores políticos, são transformadores da realidade social, e, à medida que intervém nas estruturas da sociedade, é considerada uma categoria social, segundo Helena Wendel Abramo (2007), uma categoria social que quase sempre está relacionada aos questionamentos da vida, à ordem social, às organizações políticas, etc. O rock, gênero que tratamos aqui, é um exemplo da manifestação da cultura jovem, considerado por grupos não simpatizantes como um ritmo acelerado e agressivo. Já outros grupos simpatizantes, incluindo uma parte da juventude, enxerga o rock mais do que como um gênero, como um estilo de vida, crítico, ideário e identitário. O rock e a juventude estão associados desde o seu surgimento, como aponta Cristiano Escobar Maia (2000, p. 143-145),

O rock é a roupa dos jovens porque esteve ligada a juventude desde a mais tenra idade. O ritmo do rock acompanha os jovens que se metamorfoseiam junto com ele. [...]. A música contestatória encontrou no rock terra fértil para progredir até desabar junto com a modernidade, que sonhava o futuro sem conseguir realizar o presente.

O que evidencia o rock é a rebeldia, a atitude e o comportamento, como Chacon (1985) defende. O rock é um grito, um gênero que instiga a juventude a refletir sobre valores, sexo, drogas, família, relacionamentos, amor, política. Contribui para uma libertação do homem enquanto sujeito político, questionador.

A discussão jovem e rock encontra-se no discurso do cantor e compositor Renato Russo, na seção “Opinião” da revista *Bizz*, em 1985, no mês de dezembro. A discussão sobre o rock era vigente em torno de uma definição, como colocou Renato ao público, quem faz o rock é aquele que o consome e que o constrói, ou seja, em grande parte a juventude, como Chacon (1985) descreve, o rock deve ser conceituado a partir de seu mercado consumidor, que atinge, em grande parte, o jovem, desde o que ganha a sua primeira mesada ao que recebe

o seu primeiro salário, é ele que vai a shows, compra CDs e consome a música rock. A seção “Opinião” publicou uma crítica de Renato Russo, o letrista e vocalista do grupo Legião Urbana, discutindo a indústria do rock e o preço do sucesso.

A questão da credibilidade

Agora que o rock está firmemente estabelecido como um estilo musical válido e de público certo em nosso país, vêm à tona certas questões que antes passavam despercebidas pelo público e talvez pelos próprios músicos.

O que é rock? E o que separa o bom rock do pop descartável e comercial?

Parecem questões óbvias, não é? Mas essa discussão pode assumir proporções catastróficas, principalmente quando se insiste em comparar o rock com a MPB ou quando, por ignorância, o rock é visto como uma música oportunista e sem valor.

O rock é música feita por jovens, para jovens. É uma música da cidade e depende de equipamentos e organização industrial para que possa ser produzida. Por ser um estilo do pós-guerra, fruto de uma sociedade tecnológica, é uma música de massa de caráter universal. E para quem insiste que rock é música americana: não é. É música da África.

A indústria depende de capital para poder investir no mercado com um produto, e o público espera um produto que seja do seu agrado. Entre os dois estão os músicos, que se utilizam desse espaço para a criação musical.

O que determina a qualidade no rock é a originalidade e a sinceridade do artista. Se sua expressão pessoal for inédita e criativa, se o artista consegue expressar o que todos os jovens sentem, mas não conseguem dizer, aí então teremos rock, que não é só um ritmo ou uma batida: é uma atitude. (BIZZ, n. 5, dez. 1985, p. 94-95, grifo meu).

Na fala de Renato Russo, compreende-se que o rock é uma música catalisadora do espírito jovem, tanto pela sua liberdade como pela sua atitude. Pontua a originalidade da banda/artista que consegue transmitir ideias e concepções da juventude, ele caracteriza o rock, sobretudo, como uma atitude. O rock nasceu em um ambiente pós-guerra, momento de questionamentos e de contestações, assim como o comportamento atribuído ao rock, o seu grito, os seus acordes, o som agudo das guitarras e o som disseminador da bateria, bem como está nas letras com grandes entonações, rebeldia e crítica, que marcou um som da modernidade de uma cultura jovem global. Com um sentido amplo, tanto no sentido de “extrapolar” como de se libertar de regras sociais, o rock é o som do jovem, de uma revolução nos modos e nos costumes sociais institucionalizados. Nesse sentido, o rock se firma como uma marca da juventude. (HOBSBAWN, 1995). Mas o rock não está longe da industrialização, pois, para se difundir a música, é preciso que a indústria fonográfica se adapte aos moldes do mercado, do consumidor e às pressões que envolvem um mercado.

O rock está assimilado com a subjetividade, o sentir expressado pelo toque da música, pela expressão corporal e pelas letras que, além de apresentarem, muitas vezes, críticas, também reforçam sentimentos pessoais.

São elementos críticos que permeiam o subjetivo e o elemento musical que vai construindo a identidade das bandas de rock, também se constituindo em processos sociais que envolvem o público jovem e um contexto de transformações, tanto no campo civil como no político, formando novas identidades e fragmentando o indivíduo moderno com um processo de mudança que desloca as estruturas estáveis da sociedade. Pautado na identidade sociológica que apresenta Hall (2011), propõe-se que o homem não é autônomo, mas é formado pelas relações com outras pessoas, valores, símbolos, culturas, ou seja, a “interação” entre o eu e a sociedade é que forma o sujeito e a sua identidade. O indivíduo possui o “eu real”, mas é formado e modificado pelo diálogo com o meio, com os mundos culturais exteriores e as identidades que esses mundos oferecem.

Nesse sentido, a identidade sociológica se concentra na percepção entre o mundo “exterior” e o “interior”, entre o pessoal e o público, ou seja, construindo uma identidade em conexão com o meio, que define as concepções desses indivíduos nas suas concepções subjetivas, sentimentais e culturais. Como Stuart Hall (2011, p. 11-12) declara,

O fato de que projetamos a “nós próprios” nessas identidades culturais, ao mesmo tempo que internacionalizamos seus significados e valores, tornando-os “ parte de nós”, contribui para alinhar nossos sentimentos subjetivos com os lugares objetivos que ocupamos no mundo social e cultural. A identidade, então costura (ou para usar uma metáfora médica, “sutura”) o sujeito à estrutura. Estabiliza tanto os sujeitos quanto os mundos culturais que eles habitam, tornando ambos reciprocamente mais unificados e predizíveis.

Pode-se pensar a questão da identidade cultural em relação às bandas de rock brasileiro que construíram uma identidade social diante da relação cultural entre sujeitos consumidores, jovens, tanto em relação ao público como aos próprios cantores, compositores, músicos, desse processo de constituição do rock como um movimento identitário, portador de uma série de ideologias e de representações do período de 1980. Estabeleceram uma distinta relação com a sua época e com a inserção no mundo cultural e político, construindo uma identidade própria em virtude de sua localização e posição com o meio histórico e cultural. Reafirmando valores, símbolos e ideologias que contribuíram na formação de uma identidade específica, criando um grupo, uma comunidade que se identifica e converge em convicções opiniões, formando-se, assim, uma comunidade geracional em 1980. Explorando em suas músicas suas convicções, significações e a própria visão da realidade, o rock formou uma comunidade com expressividade, direcionada pela estrutura social em que estava envolvido.

O sujeito moderno não tem uma identidade fixa, é mutável, isso nos mostra que os jovens criam novas formas de identidade, conforme as relações e inserções com o mundo

cultural. A identidade está relacionada diretamente com os aspectos culturais que a moldam e remodelam o indivíduo moderno. (BAUMAN, 2005).

Essa relação com o meio cultural é como somos representados e interpelados no sistema à nossa volta, assim constituído historicamente. Stuart Hall aponta que não somos portadores de apenas uma identidade fixa, mas somos portadores de identidades, de várias identidades que estão deslocadas. A identidade fixa chega a ser uma fantasia, pois, à medida que mecanismos culturais se multiplicam, existem várias identidades possíveis que podem gerar identificação com o indivíduo inserido no mundo. (HALL, 2011). Como Bauman (2005) reforça, tanto a identidade quanto o pertencimento são revogáveis, não têm a solidez de uma rocha, não são definidos para sempre, são as ações, como o caminho que cada sujeito percorre, que vão construir a sua própria identidade.

O sólido se desmancha e a sociedade moderna segue em constante construção, marcada por mudanças, novas gerações, concepções e comunidades culturais, globalização e novos questionamentos, novas identidades e novas relações firmam-se numa contemporânea distinção entre a sociedade tradicional e a sociedade moderna.

As bandas analisadas fizeram parte de um grupo específico, possuíam características próprias e uma maneira própria de enxergar e de dar sentido ao mundo através da música, criaram concepções particulares da sociedade e tornaram-se porta-vozes de um determinado grupo da juventude, como fãs e leitores. Ou seja, houve uma relação direta entre banda e público, tanto pela música como pela revista *Bizz*, uma vez que foram os próprios leitores que as selecionam para o “*hit parade* do leitor” da revista. Assim, a identidade das bandas de rock pesquisadas foi construída também pelo seu público receptor.

Segundo Chartier (1991), a construção de sentido efetuada na leitura ou na escrita varia conforme estão localizados historicamente no tempo. O texto ou a música, depende da forma como é recebido pelo leitor ou ouvinte. Ou seja, o eu e o público estão em conexão na formação de uma identidade e de produção de sentido.

O trabalho de classificação e de recorte que produz configurações intelectuais múltiplas pelas quais a realidade é contraditoriamente construída pelos diferentes grupos que compõe uma sociedade; em seguida práticas que visam a fazer reconhecer uma identidade social a exhibir uma maneira própria de ser no mundo, a significar simbolicamente um estatuto e uma posição; enfim, as formas institucionalizadas e objetivadas em virtude das quais “representantes” (instâncias coletivas ou indivíduos singulares) marcam de modo visível e perpétuo a existência do grupo, ou da comunidade ou da classe. (CHARTIER, 1991, p. 183).

A construção das identidades sociais é resultado de relações e de representações que constituem cada comunidade, a aceitação ou a resistência a algo, formando sentidos e representações, produzindo opiniões que convergem em um mesmo ponto, construindo uma identidade social, um grupo, uma unidade, firmando-se em aspectos simbólicos que determinam a partir da estrutura histórica cultural, que definem posições e relações de cada grupo.

O cerne do discurso das bandas de rock brasileiro era a crítica, que esbarrava, ainda, na censura, que ia contra princípios da igreja quando se referia a palavras e expressões transgressoras, que violava os cidadãos com palavras fortes e palavrões. O rock brasileiro já nasceu na marginalidade, como canta Rita Lee: “Roqueiro brasileiro, sempre teve cara de bandido”. Visto como um grupo excluído, a geração de 1980 ergueu-se em frente a uma nova onda de abertura política. Com princípios e afirmações, constata-se, nos discursos e entrevistas da revista *Bizz*, a constituição de uma nova frente de domínios de objetos, das quais se afirmaram a sua identidade, bem como retrataram as dificuldades de sua então “emancipação”. Na entrevista de agosto de 1986, a banda Titãs trouxe uma importante reflexão sobre esse panorama do rock:

“A selvageria do disco não é puramente crítica, porque a gente assume e potencializa isso”, fala Britto. Arnaldo completa: “Falamos destas coisas (**“Igreja”, “Polícia”, “Lei”, “Família”, “Dívidas” – títulos de algumas faixas**), mas sem querermos ser panfletários, ser bons só pelo lance do “rock de protesto”. Não é por aí que eles querem o aval da crítica. **Mesmo porque não são apenas as letras que estão colocadas de forma direta, objetiva, sem metáforas. A música está integrada a elas e vice-versa.** A percussão (Chames Gavin, ex-Ira!) em várias faixas é bem primal, tipo homem das cavernas. [...].

Nando Reis expõe sua opinião sobre o rock em si: Nando entra na conversa: “O rock não é movimento. Teve uma onda de mercado que favoreceu a emergência de um monte de grupos que tocavam coisas distintas. Não é agora. E muito mais que movimento. É música”. Entra Britto: **“A tendência do rock é todo mundo ficar mais atento e mais crítico [...]. Rock independe de terceiro e primeiro mundo. É cultura do jovem, inerente”.** (BIZZ, n. 13, ago. 1986, p. 28-29, grifo meu).

O rock, em 1980, foi um movimento pela vinculação de questionamentos sociais e econômicos do país, o que normalmente não se via em outro gênero musical. Ele ganhou um caráter transgressor, rompendo e denunciando estruturas sociais e sagradas instituídas na sociedade civil. Os acordes e os gritos reforçavam o estereótipo da rebeldia e da crítica, muitas bandas e muitos artistas encontraram na música uma maneira de difundir sua insatisfação com o governo e com as autoridades vigentes. Representando um grupo específico da juventude que compactuava com suas ideologias, o rock propiciou uma nova maneira de pensar e de refletir.

[...] adentra os últimos dez anos antes da chegada do século 21 com uma esperança renovada para o Brasil. E o que isso tem a ver com *rock and roll*? Tudo. **Embora não estivesse em pauta durante as entrevistas a política em si, os roqueiros, direta ou indiretamente, pontuaram seus depoimentos com essa questão: de um lado, a situação econômica que o país atravessa e que, como em todos os momentos de crise num país de Terceiro Mundo, atinge, de forma cruel, a cultura; de outro, as eleições diretas para a presidência este ano.** Carlos Maltz, dos Engenheiros do Hawaii, não perdeu a oportunidade de mencionar este assunto: “Este ano é importante porque as pessoas vão ter de se definir, deixar a frescura de lado, dizer para quem estão torcendo e botar a mão”. Configura-se, também, como o ano em que o rock brasileiro praticamente completa dez anos desde sua invasão. Sim, porque apesar de ele ter acontecido no *mainstream* em 82, com Blitz, Barão etc, já formava seus embriões com três ou quatro anos de antecedência. **E a pergunta que visitou a imprensa em geral durante este período, através dos críticos mais céticos do país, era sempre a mesma: a que ele vem? Para onde ele vai? Que rock é esse?** Renato Russo, talvez pela sua própria história - ele passou por todos os estágios inerentes ao rock: da garage band às garrafadas em meio a 40 mil pessoas - mostra-se um tanto cético mas cheio de lucidez. Ele ganhou as aspas na abertura oficial desta matéria, pois seu depoimento, de certa forma, **resume as intenções primeiras implícitas na maioria dos grupos dessa nova geração**, além de apontar muito bem em que era nós estamos. Ou seja, o que foram (são) os anos 80. [...].

Fica difícil construir no Brasil alguma coisa porque aqui há muito pouca informação. Lá fora o rock não mudou o mundo, mas foram feitas certas coisas. Mudou a forma de pensar das pessoas. O racismo continua, mas está longe de ser pensado como era nos anos 50. Independente de qualquer coisa, **a música é um veículo muito importante** [...].

Nas palavras de Renato Russo: Rock hoje para mim é importante porque, quando estou sozinho, pego meu disco favorito, ponho na vitrola, relembro, penso e até danço. **O que conta nem é a história, mas o que está no vinil, que se torna seu, foi feito para você.**” (BIZZ, n. 42, jan. 1989, p. 28-29).

As músicas expõem questões ligadas a diversos elementos, do subjetivo ao político. Porém, a forma como ela é elaborada, tratada e explorada depende de uma série de questões: o lugar em que o artista compositor está inserido; a maneira como ele enxerga determinada circunstância ligada ao seu contexto, problematizando-a ou apenas jogando esses dilemas em suas letras. Sem ignorar que a música também é composta por outros elementos, como ritmo, melodia e harmonia, que formam a expressão musical.

Mas, neste trabalho, atentamos para as letras como grande componente da música. Muitas vezes, o compositor excita, em suas letras, elementos para além de seu tempo, não expressando exatamente uma ligação contínua com a realidade, mas sim uma percepção que ele mantém. Tais questões, muitas vezes, não se tornam claras a princípio, necessitando de novas leituras, como escutar mais de uma vez para compreender o que tal música quer dizer ou quis dar a entender. Esses fatores ajudam na criação dos seus públicos, dos seus fãs, através de elementos não só textuais, mas também de estilos e de maneiras de retratação de ideias através das canções.

Por isso, pode ser que um “roqueiro” brasileiro goste muito da banda Titãs, mas não aprecie Legião Urbana, por exemplo. É o modo como cada banda e cada autor/compositor trata os elementos que contribuem para a elaboração de uma canção, o que colabora no processo de aproximação, de identificação com o seu público alvo ou ouvinte: trata-se do “gostar” ou o do não” gostar”.

[...] criações podem estar em avanço ou em atraso com relação aos acontecimentos sócio-políticos e econômicos, não porque pensadores e artistas sejam criaturas fora do espaço e do tempo, mas porque tudo depende da maneira como enfrentam questões colocadas por sua época, indo além ou ficando aquém delas. Em resumo, a relação entre uma obra e seu tempo não é a do mero reflexo intelectual de realidades sociais dadas. Um pensador e um artista se dirigem aos seus contemporâneos, mas isto não significa que sejam, em suas idéias e criações, contemporâneos de seus destinatários. Captam as questões colocadas por sua época, mas isto não significa que sua época capte as respostas por eles encontradas ou criadas. Por esses motivos, muitos historiadores das idéias consideram que pensadores e artistas, afinal, criam seu próprio público, as obras produzem seus destinatários, tanto os contemporâneos quanto os pósteros. (CHAUÍ, [s/d], p. 3).

As sociedades modernas são sociedades de mudança, de transformações constantes, rápidas e permanentes, conforme aponta Stuart Hall (2011), diferenciando-se principalmente das sociedades tradicionais. A mudança, que também atua na questão reflexiva, pois as sociedades modernas não se concentram em torno de um aspecto único, está descentrada e deslocada por elementos fora de si. As divisões e antagonismos sociais que se perpetuam na sociedade moderna contribuem para a produção e para a variedade das identidades.

Os modos de vida colocados em ação pela modernidade nos livraram, de uma forma bastante inédita, de todos os tipos de tradicionais de ordem social. Tanto em extensão, quanto em intensidade, as transformações envolvidas na modernidade são mais profundas do que a maioria das mudanças características dos períodos anteriores. No plano da extensão, elas serviram para estabelecer formas de interconexão social que cobrem o globo: em termos de intensidade, elas alteraram algumas das características mais íntimas e pessoais de nossa existência. (HALL, 2011, p. 17).

As mudanças que culminam em concepções de várias identidades e a relação com o mundo não são de modo simplista, passam por um caminho no qual o indivíduo foi se moldando conforme as transformações da sociedade. Os indivíduos pré-modernos são portadores de uma individualidade diferente da modernidade. Esses indivíduos modernos são pautados no individualismo, mas nas transfigurações do modernismo que também culminou com a liberdade do sujeito frente às questões ligadas às tradições e às instituições.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

A modernidade contribuiu para a libertação dos sujeitos e dos grupos, ela possibilitou a escolha e o livre arbítrio na configuração da identidade, foi uma libertação dos costumes tradicionais e das rotinas pré-estabelecidas, assim como das verdades inquestionáveis. (BAUMAN, 2005).

A identidade é a escolha do sujeito de pertencer a uma comunidade pautada na associação, tanto de sujeitos, como de opiniões semelhantes. Mantemos as referências comuns de nossas identidades em movimento. O desejo e o anseio pela identidade vêm a partir da segurança que ela abraça. Não se pode esquecer que a identidade é um processo inacabado e em andamento. Ela é “preenchida” a partir do exterior em que o indivíduo vive, cria concepções, ideologias, visões de mundo e através da forma que o sujeito vê o mundo e quer ser visto pelos outros, ou seja, a relação de alteridade faz parte do processo de construção da identidade. (HALL, 2011).

Nesse sentido, com as letras das músicas aqui abordadas, a língua é um elemento importante na construção da identidade, pois o discurso é o lugar da produção de sentidos da interpretação do homem e da sua realidade. A linguagem é atuante como uma prática social identitária no processo histórico. O discurso atenta-se para a língua fazendo sentido, ou seja, a palavra em movimento. A análise de discurso empregada resultou na observação da formação ideológica, assim como a crítica em que bandas abordadas do contexto de 1985 a 1990 apresentavam com discursos a cerca do contexto histórico imediato vivido que aparece presentificado nas letras das canções de rock. É no discurso que se pode observar a relação entre a língua e a ideologia em um processo de significações e ressignificações. (ORLANDI, 2005).

A análise das músicas fez parte do processo da pesquisa que visou compreender a relação identitária das bandas de 1985 a 1990, com o processo de redemocratização do Brasil, demonstrou-se através do estudo realizado que a música pode ser repensada de diversas formas como manifestação da juventude, da cultura, de opiniões, de visões de mundo que constroem a sua identidade em relação ao meio em que se está inserida. A identidade é compreendida em um processo de identificação, é composta por elementos culturais, por símbolos, representações e também pelo discurso e por meio de construção de sentidos, constituindo-se uma relação de pertencimento em que indivíduos constroem a sua identidade em relação com o meio. A partir de narrativas, comportamentos, ideologias, manifestações culturais, práticas sociais formam em si uma identidade. A identidade está diretamente ligada com o processo

de representação no tempo e espaço. (HALL, 2011). A identidade distingue e individualiza uma coletividade, o padrão identitário prega estereótipos, constrói estigmas, define papéis e comportamentos. A identidade é um processo individual e coletivo, em que cada sujeito, autor/cantor, define a relação a um “nós” que se diferencia de outros. Cria um grupo, comunidade construída em um processo de escolha de reconhecimento e identificação do coletivo. Assim, compreende-se que a identidade é uma construção imaginária representada na realidade através de imagens, da arte, discursos e, como aqui, estudada nas músicas. (PESAVENTO, 1995).

Há quem afirme que o regime militar e o processo de redemocratização são coisas do passado, mas é necessário investigar, de diferentes formas, o passado para compreender, de várias perspectivas e ângulos, as distintas manifestações da cultura e do cotidiano. É importante ressaltar que a identidade é composta por um conjunto de fatores que estão conectados diretamente ligados com o meio e os sujeitos. (BAUMAN, 2005).

Assim, os estudos discursivos analisados nas letras podem ser inteligíveis, porém a interpretação não. Lendo as frases isoladas no tempo e no espaço não se compreende o sentido. A interpretação forma o sentido conjuntamente com o co-texto e as outras frases adjuntas do corpus e o contexto imediato. A compreensão é complexa, é procurar entender como um objeto simbólico pode ser um texto, uma pintura e a letra de uma música produzir sentido. A interpretação busca a explicação dos mecanismos de significação existentes nas letras das músicas e a relação com a exterioridade do sujeito, o autor em conexão com a identidade e o contexto histórico e social. (ORLANDI, 2005). A metodologia de análise do discurso, segundo Mazière (2007, p. 13), “Não separa o enunciado nem de sua estrutura linguística, nem de suas condições de produção, de suas condições históricas e políticas, nem das interações subjetivas. Ela dá suas próprias regras de leitura, visando permitir a interpretação”.

Ao longo desta pesquisa, pode-se constatar que as bandas de 1985 a 1990 possuíam uma conexão com o contexto imediato, com a realidade social e política do Brasil, bem como estabeleciam críticas e ironias, o que fez dessas bandas pertencentes a um grupo/comunidade específico que construiu uma identidade política e crítica com o meio inserido. Nesse mesmo sentido, compreende-se a revista *Bizz* como um veículo identitário, pois consumidores formaram também uma comunidade, uma tribo que esteve diretamente relacionada com as bandas, uma vez que as músicas eram selecionadas pelos próprios leitores no “*hit parade* do leitor”.

As bandas analisadas possuíam uma postura irreverente diante dos acontecimentos sociais, políticos e culturais, da década de 80, constituindo-se assim uma identidade cultural própria e representativa através das letras de suas músicas. Formaram uma tribo, uma comunidade na perspectiva de Mafesoli (2000) que se relacionavam através da música e do sentimento em relação à música e à tribo que estas bandas estavam inseridas. Constituiu-se, assim, uma comunidade simbólica pautada na emoção, visto que a emoção segundo Rosenwein (2011) também é um elemento de socialização, cria vínculos, comunidades e constrói identidades. Compreende-se que o rock, a partir de bandas com letras politizadas, cria uma comunidade simbólica nesse sentido, influenciando uma década a partir de letras, da música e do comportamento irreverente. Relaciona-se, portanto, diretamente com o meio social e a interação com o outro constitui uma identidade cultural e histórica. (HALL, 2011)

Desse modo, a interpretação conjuntamente com a análise do discurso procurou ir além do superficial, das evidências. Procurou aprofundar-se na relação com o sujeito e as referências históricas e sociais. Buscou efeitos e sentidos, visou compreender o interdiscurso (memórias históricas, ou seja, ao interpretar determinado texto já temos significados e sentidos herdados em outros tempos) em conexão com o intradiscurso (o corpus do texto em si), os significados, sentidos e a ideologia presentificada nos discursos (letras das músicas) analisados. Demonstra-se assim, através das circunstâncias, que os sentidos não estão apenas nas palavras, nas letras das músicas, mas na relação com o contexto, com os sujeitos e a exterioridade. O já dito seriam as reiteraões sobre a memória identitária, há um já dito que sustenta todo o dizer o que se torna essencial para compreender a estrutura do texto (no caso da música) e a relação do sujeito e a ideologia. O interdiscurso remete a memória e a identificação com historicidade e o significado. (ORLANDI, 2005)

É, nesse sentido, que se atenta para a percepção de que a História precisa ser pensada e repensada quando olhamos por diferentes fontes e novas interpretações. No presente estudo, as bandas aqui pesquisadas e as letras das músicas analisadas (fonte desta pesquisa), apresentaram uma análise científica, intelectual, e também um exercício de cidadania, de liberdade de expressão e discussão social a partir de questionamentos e de descrições para refletir e repensar a história e o percurso político do país, bem como as transformações sociais e rupturas ao longo da História do Brasil, entre regimes autoritários e processos de redemocratização.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

A BOLHA: Rock Progressivo Brasileiro. Disponível em: <<http://bandaabolha.blogspot.com.br/>>. Acesso em: 28 out. 2015.

ABRAMO, Helena Wendel. Considerações sobre a tematização social da juventude no Brasil. In: FÁVERO, Osmar; SPÓSITO, Marília Pontes; CARRARO, Paulo; NOVAES, Regina Reys. (Orgs.). *Juventude e Contemporaneidade*. Brasília: UNESCO, MEC, ANPED, 2007. p. 73-90. Disponível em: <http://portal.mec.gov.br/index.php?option=com_docman&view=download&alias=648-vol16juvcont-elet-pdf&category_slug=documentos-pdf&Itemid=30192>. Acesso em: 15 out. 2015.

ACERVO. *O Estado de S. Paulo*: páginas da edição de 01 de dezembro de 1984 – pág. 18. Disponível em: <<http://acervo.estadao.com.br/pagina/#!/19841201-33666-nac-0018-999-18-not>>. Acesso em: 17 fev. 2015.

AFONSO, Rita Vaz. *Marxismo e Ideologia*. Lisboa: FBAUL, 2010. Disponível em: <<https://multimedia201213.files.wordpress.com/2013/01/trabalhocvi-2010-dois1.pdf>>. Acesso: 20 nov. 2015.

AGUIAR, Marco Alexandre de. As décadas de 80 e 90: transição democrática e predomínio neoliberal. *Contemporâneos: Revista de artes e humanidades*, n. 7, p. 1-12, nov./abr. 2011. Disponível em: <<http://www.revistacontemporaneos.com.br/n7/artigos/marco-alexandre-as-decadas-de-80-e-90.PDF>>. Acesso em: 07 ago. 2015.

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de luta: O rock e o Brasil dos anos 80*. São Paulo: DBA Artes Gráficas, 2002.

ALVES, José Eustáquio Diniz. *Análise de conjuntura: teoria e método*. Disponível em: <http://www.ie.ufrj.br/aparte/pdfs/analiseconjuntura_teoriametodo_01jul08.pdf>. Acesso em: 08 mar. 2015.

ARTURI, Carlos S. O debate teórico sobre mudança de regime político: o caso brasileiro. *Revista de Sociologia e Política*, n. 17, Curitiba, nov. 2001, p. 11-31.

ASSUNÇÃO, Fernando Luís. *Assassinados pela ditadura*. Florianópolis, Santa Catarina: Insular, 2004.

AUDIORAMA. *Somtrês*. Disponível em: <<http://www.audiorama.com.br/somtres/>>. Acesso em: 09 jun. 2015.

AVERBUG, Marcello. Plano Cruzado: Crônica de uma Experiência. *Revista do BNDES*, Rio de Janeiro, v. 12, n. 24, p. 211-240, dez. 2005. Disponível em: <http://www.bndes.gov.br/SiteBNDES/export/sites/default/bndes_pt/Galerias/Arquivos/conhecimento/revista/rev2408.pdf>. Acesso em: 15 out. 2015.

BAKHTIN, Mikhail; VOLOSHINOV, Valentin Nikolaevich. *Marxismo e filosofia da linguagem*. 6. ed. São Paulo: Hucitec, 1992.

BARBIERI. *Vimana*. Disponível em: <http://www.celsobarbieri.co.uk/index.php?option=com_content&view=article&id=400:vimana&catid=21:musica-brasileira2&Itemid=66>. Acesso em: 28 out. 2015.

BARROS, Ricardo Paes de; HENRIQUES, Ricardo; MENDONÇA, Rosane. Desigualdade e pobreza no Brasil: retrato de uma estabilidade inaceitável. *Revista Brasileira de Ciências Sociais*, v. 15, n. 42, fev. 2000, p. 123-142.

BASSANI, Jorge. *As Linguagens Artísticas e a Cidade: cultura urbana do século XX*. São Paulo: FormArt, 2003.

BAUMAN, Zygmunt. *Identidade: entrevista a Benedetto Vecch*. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.

BENJAMIN, Walter. *Escritos sobre Mito e Linguagem*. São Paulo: Editora 34, 1916. Disponível em: <<http://arquivoswbdeantropologia.net.br/wp-content/uploads/2013/02/sobre-a-linguagem-em-geral-e-sobre-a-linguagem-do-homem-1916.pdf>>. Acesso em: 03 mai. 2015.

BIZZ. Disponível em: <<http://bizz.abril.com.br/>>. Acesso em: 05 nov. 2014.

BIZZ – Jornalismo, causos e Rock and Roll. Direção: Almir Santos e Marcelo S. Costa. Produção: Almir Santos. São Paulo: Synapse Produções Ltda, 2012. Documentário (25 min.). son., color.

Bizz. São Paulo: Abril, n. 1, ago. 1985.

Bizz. São Paulo: Abril, n. 2, set. 1985.

Bizz. São Paulo: Abril, n. 3, out. 1985.

Bizz. São Paulo: Abril, n. 5, dez. 1985.

Bizz. São Paulo: Abril, n. 13, ago. 1986.

Bizz. São Paulo: Abril, n. 15, out. 1985.

Bizz. São Paulo: Abril, n. 19, fev. 1987.

Bizz. São Paulo: Abril, n. 20, mar. 1987.

Bizz. São Paulo: Abril, n. 26, set. 1987.

Bizz. São Paulo: Abril, n. 32, mar. 1988.

Bizz. São Paulo: Abril, n. 42, jan. 1989.

Bizz. São Paulo: Abril, n. 44, mar. 1989.

Bizz. São Paulo: Abril, n. 56, mar. 1990.

BLOCH, Marc. *Apologia da História ou ofício do historiador*. Rio de Janeiro: Zahar, 2002.

BOURDIEU, Pierre. *O Poder Simbólico. Memória e Sociedade*. Portugal. Lisboa: Difel, 1989.

BRANDÃO, Antonio Carlo; DUARTE, Milton Fernandes. *Movimentos culturais de juventude*. 4. ed. São Paulo: Moderna, 1990.

BRANDÃO, Helena H. Nagamine. *Introdução à análise do discurso*. Campinas, SP: Editora Unicamp, 2006.

BRYAN, Guilherme. *Quem tem um sonho não dança: cultura jovem brasileira nos anos de 1980*. Rio de Janeiro: Record, 2004.

CALVANI, Carlos. E. *Imagens do diabo na MPB*. Revista Correlativo (UNESP), v. 3, 2003

CARVALHO, José Murilo de. *Cidadania no Brasil: o longo caminho*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.

CAZUZA. Ideologia. Frejat. Cazuza. [Compositores]. In: _____. *Ideologia*. Rio de Janeiro: Philips/Universal Music, 1988. 1 CD (43min 26s). Faixa 1 (4min 06s).

CAZUZA – O Tempo não Pára. Direção: Sandra Werneck e Walter Carvalho. Roteiro: Fernando Bonassi e Victor Navas. Produção: Daniel Filho. São Paulo: Columbia TriStar do Brasil, 2004. 1 DVD (98 min.). son., color.

CÉSAR, Júlio. *Carros para sempre: Chevrolet Veraneio foi amada e temida*. Carplace, 2014. Disponível em: <<http://carplace.uol.com.br/carros-para-sempre-chevrolet-veraneio-era-amada-e-temida/>>. Acesso em: 16 nov. 2015.

CHACON, Paulo. *O que é Rock*. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CHARTIER, Roger. O mundo como representação. *Estudos avançados*, São Paulo, v. 5, n. 11, p. 173-191, nov./dez. 1991. Disponível em: <<http://www.revistas.usp.br/eav/article/view/8601/10152>>. Acesso em: 07 ago. 2015.

_____. *Os desafios da escrita*. São Paulo: Editora UNESP, 2002.

CHAUÍ, Marilena. *Filosofia Moderna*. São Paulo: USP, [s.d.]. Disponível em <<https://chasqueweb.ufrgs.br/~slomp/filosofia/chaui-filosofia-moderna.htm>>. Acesso em: 11 abr. 2015.

CODATO, Adriano Nervo. Uma história da política da transição brasileira: da ditadura militar à democracia. *Revista Social Política*, Curitiba, n. 25, p. 83-106, nov. 2005. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/rsocp/n25/31113.pdf>>. Acesso em: 15 jan. 2015.

COMASSETO, Leandro Ramires. Muito além da encruzilhada: uma abordagem sociológica sobre o imaginário do diabo no rock n' roll. In: BERAS, Cesar; FEIL, Gabriel Sausen (Orgs). *Sociologia do Rock*. Jundiaí: Paco Editorial, 2015. p. 69-94.

CRONON, William. Un lugar para relatos: naturaleza, historia y narrativa. In: PALACIO, Germán; ULLOA, Astrid (Orgs.). *Repensando la naturaleza: Encuentros y desencuentros disciplinarios en torno a lo Ambiental*. Bogotá, Colombia: Universidad Nacional de Colombia – Sede Leticia; Instituto Amazónico de Investigaciones Imani; Instituto Colombiano de Antropología e Historia; Colciencias, p. 29-65, 2002.

DAPIEVE, Arthur. *Brock: o rock brasileiro nos anos 80*. Rio de Janeiro: Editora 34, 1995.

DIAS, Tiago. *Livro resgata obras obscuras de bandas esquecidas do rock BR*. Disponível em: <<http://musica.uol.com.br/noticias/redacao/2014/09/11/bandas-esquecidas-do-rock-brasileiro-sao-resgatadas-em-livro.htm#fotoNav=10>>. Acesso em: 09 jun. 2015.

ESTILO PUNK. *A origem do punk e sua ideologia*. Disponível em: <<http://punkgrupo.blogspot.com.br/2013/03/a-origem-do-punk-e-sua-ideologia.html>>. Acesso em: 23 out. 2015.

FAUSTO, Boris. *História do Brasil*. 2. ed. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 1995.

FERNANDES, Sara. *Sujeito Cartesiano/Sujeito Moderno*. Introdução aos Novos Média, Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra (FLUC), 2009. Disponível em: <<https://digartmedia.wordpress.com/2009/05/19/sujeito-cartesiano-sujeito-moderno/>>. Acesso em: 19 abr. 2015.

FERREIRA, Aurélio Buarque de Hollanda. Discurso. In: _____. *Novo Dicionário Aurélio da Língua Portuguesa*. 4. ed. Curitiba: Positivo, 2009. 2120 p.

FOUCAULT, Michel. *A ordem do discurso*. Tradução de Laura Fraga de Almeida Sampaio. 5. ed. São Paulo: Loyola, 1999.

FREITAS, Maria Virgínia de (Org.). *Juventude e adolescência no Brasil: referências conceituais*. São Paulo: Ação Educativa, 2005.

FRIEDLANDER, Paul. *Rock and Roll. Uma história social*. Rio de Janeiro: Record, 2003.

GEERTZ, Clifford. *A interpretação das culturas*. Rio Janeiro: LTC, 2008.

_____. A religião como sistema cultural. In: _____. *A interpretação das culturas*. Rio de Janeiro: Editora Guanabara, 1989.

GIL, Antônio Carlos. *Métodos e técnicas de pesquisa social*. 2. ed. São Paulo: Atlas, 1989.

GOLDENBERG, Mirian. *A arte de pesquisar: como fazer pesquisa qualitativa em Ciências Sociais*. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2004.

GOMES, Darcilene Cláudio; PINTO, Giovana Carolina de Resende; CAMPOS, Luciane dos Santos Moraes Dellova. *Desigualdade, pobreza e políticas sociais: discutindo a focalização das políticas sociais no Brasil*. Instituto de Economia/UNICAMP. Disponível em: <<http://pendientedemigracion.ucm.es/info/ec/jec10/ponencias/1002gomesetal.pdf>>. Acesso em: 20 nov. 2015.

GUERRA, Renan Machado; FINARDI, Tamara; RIBEIRO, Mara Regina Rodrigues. Na batida do som: Bizz e o Jornalismo de Revista. In: ENCONTRO NACIONAL DE HISTÓRIA DA MÍDIA, 8., Guarapuava, PR. *Anais...* Guarapuava, PR: UNICENTRO, 2011. Disponível em:

<http://www.ufrgs.br/alcar/encontros-nacionais-1/8o-encontro-2011-1/artigos/Na%20batida%20do%20som%20Bizz%20e%20o%20Jornalismo%20de%20Revista.pdf/at_download/file>. Acesso em: 07 ago. 2015.

GUSHIKEN, Rafael. 1982: o marco zero da década de ouro do rock nacional. Palco Alternativo, 2012. Disponível em: <<http://www.palcoalternativo.com.br/2012/11/13/1982-marco-zero-da-decada-de-ouro-do-rock-brasileiro/>>. Acesso em: 23 out. 2015.

HALL, Stuart. *A identidade cultural na pós-modernidade*. Tradução de Tomaz Tadeu da Silva e Guaracira Lopes Louro. 11. ed. Rio de Janeiro: DP&A, 2011.

_____. *Quem precisa de identidade?* In: SILVA, T.T (Org). *Identidade e diferença: a perspectiva dos estudos culturais*. Petrópolis: Vozes, 2000.

HISTÓRIA E HISTORIOGRAFIA. *Escola metódica*. 2015. Disponível em: <<http://historiaehistoriografianet.blogspot.com.br/2015/04/escola-metodica.html>>. Acesso em: 23 fev. 2016.

HOBBSAWM, Eric. *Era dos extremos: o breve século XX*. Tradução de Marcos Santarrita. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

HOJÉ É DIA DE ROCK. *Folha de São Paulo*, São Paulo, 11 jan. 1985. Disponível em <<http://acervo.folha.uol.com.br/fsp/1985/01/11/21/>>. Acesso em: 12 mar 2015.

JUNG, Mara Neiva. *A (re)produção de identidades sociais na comunidade e na escola*. Ponta Grossa: Editora UEPG, 2009.

KARNAL, Leandro; TATSCH, Flavia Galli. Documento e história: A memória evanescente. In: PINSKY, Carla Bassanezi; LUCA, Tania Regina de (Org.). *O historiador e suas fontes*. São Paulo: Contexto, 2011. p. 9-27.

KERECKI, Marcio; SANTOS, Miguel. Programa de ação econômica do governo (PAEG): do milagre econômico ao fim do sonho. *Revista Historiador*, n. 2, dez. 2009. Disponível em <<http://www.historialivre.com/revistahistoriador/doi/miguel.pdf>>. Acesso em: 23 abr. 2015.

KINZO, Maria D'Alva G. A democratização brasileira: um balanço do processo político desde a transição. *São Paulo em Perspectiva*, v. 15, n. 4, 2001, p. 3-12. Disponível em: <<http://www.scielo.br/pdf/spp/v15n4/10367.pdf>>. Acesso em: 07 ago. 2015.

LEE, Rita. Ôrra Meu!. R. Lee, R. Carvalho. [Compositores]. In: _____. *Rita Lee*. Rio de Janeiro: Som Livre, 1980. 1 disco sonoro (36min 07s). Faixa 8 (03min 56s).

LEGIÃO URBANA. Que país é este. R. Russo. [Compositor]. In: _____. *Que país é este*. São Paulo: EMI Music Brasil, 1987. 1 CD (35min 52s). Faixa 1 (2min 57s).

LOBÃO, Claudio Tognolli. *50 anos a mil*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

LUCA, Tania Regina de. História dos, nos e por meio dos periódicos. In: PINSKY, Carla Bassanezi (Org.). *Fontes Históricas*. São Paulo: Contexto, 2005.

LUCENA, Felipe. *História do Circo Voador*. Diário do Rio, 18 mai. 2015. Disponível em: <<http://diariodorio.com/historia-do-circo-voador/>>. Acesso em: 15 out. 2015.

MAFFESOLI, Michael. *O tempo das Tribos: o declínio do individualismo nas sociedades de massa*. São Paulo: Forense Universitária, 2000.

MAGI, Érica Ribeiro. Fora dos palcos: relações entre Rock Brasileiro e a crítica musical nos anos 80. In: ENCONTRO REGIONAL DE HISTÓRIA: PODER, VIOLÊNCIA E EXCLUSÃO, 19, 2008, São Paulo. *Anais...* São Paulo: ANPUH/SP – USP, 2008. Disponível em: <<http://www.anpuhsp.org.br/sp/downloads/CD%20XIX/PDF/Autores%20e%20Artigos/ERICA%20RIBEIRO%20MAGI.pdf>>. Acesso em: 07 ago. 2015.

MAIA, Cristiano Escobar. *A nossa geração perdida*. Itajaí: UNIVALI, 2000.

MAINGUENEAU, Dominique. *Novas tendências em análise do discurso*. Tradução de Freda Indursky. Campinas, SP: Pontes, 1989.

MAIS QUE CURIOSIDADE. Disponível em: <<http://maisquecuriosidade.blogspot.com.br/2011/09/curiosidades-sobre-mtv.html>>. Acesso em: 09 jun. 2015.

MARTINS, Jossefrância Vieira. A Escola dos Annales: histórias e revoluções historiográficas. *História e-História*, 2008. Disponível em: <<http://www.historiaehistoria.com.br/materia.cfm?tb=professores&id=53>>. Acesso em: 21 dez. 2015.

MARX, Karl. *O 18 de Brumário de Luís Bonaparte*. Tradução de Nélcio Schneider. São Paulo: Boitempo, 2011.

MAZIÉRE, Francine. *A análise do discurso: história e práticas*. São Paulo: Parábola Editorial, 2007.

MCLUHAN, Marshall. O meio é a Mensagem. In: _____. *Os Meios de Comunicação como Extensões do Homem*. São Paulo: Cultrix, 1969.

MILTON, Francisco. *O “governo” na canção de protesto e no rock anos 80*. Sala de leitura, 2012. Disponível em: <<http://artenaescola.org.br/sala-de-leitura/artigos/artigo.php?id=69362>>. Acesso em: 19 fev. 2015.

MORAES, Filomeno. A Constituição do Brasil de 1988 e a Reforma Política. *Revista Jurídica*, Brasília, v. 7, n. 72, p. 01-16, 2005. Disponível em: <http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/revista/Rev_72/artigos/Filomeno_rev72.htm>. Acesso em: 26 fev. 2015.

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

NAPOLITANO, Marcos. *A síncope das ideias: a questão da tradição na música brasileira popular brasileira*. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. *Cultura brasileira: utopia e massificação (1950-1980)*. São Paulo: Contexto, 2008.

_____. *Cultura Brasileira. Utopia e massificação (1950-1980)*. 4. ed. São Paulo: Editora Contexto, 2014.

_____. *História e música: história cultural da música popular*. Belo Horizonte: Autêntica, 2002.

NETO, Eleutério Rodriguez. O "social" na nova República. *Revista Administração pública*. Rio de Janeiro; 1987. Disponível em <<http://bibliotecadigital.fgv.br/ojs/index.php/rap/article/view/9566/8617>>. Acesso em: 23 fev. 2015.

OLIVEIRA, Ana. *Tropicália: identifisignificados*. Disponível em: <<http://tropicalia.com.br/identifisignificados/movimento>>. Acesso em: 23 fev. 2015.

OLIVEIRA, Fabrício Augusto de. O Plano Cruzado: balanço e perspectivas. *Lua Nova: Revista de Cultura e Política*, v. 3, n. 3, São Paulo, mar. 1987. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0102-64451987000100004&lng=pt&nrm=iso&tlng=pt>. Acesso em: 15 out. 2015.

OLIVEIRA, Romualdo Portela de. O Direito à Educação na Constituição Federal de 1988 e seu restabelecimento pelo sistema de Justiça. *Revista Brasileira de Educação*, São Paulo: ANPEd, n. 11, p. 61-74, mai./ago. 1999. Disponível em: <<http://egov.ufsc.br/portal/sites/default/files/anexos/30315-31270-1-PB.pdf>>. Acesso em: 7 ago. 2015.

OMETTO, Ana Maria H.; FURTUOSO, Maria Cristina O.; SILVA, Marina Vieira da. Economia brasileira na década de oitenta e seus reflexos nas condições de vida da população. *Revista Saúde Pública*, São Paulo, v. 29, n. 5, p. 403-414, 1995. Disponível em: <<http://www.scielosp.org/pdf/rsp/v29n5/11.pdf>>. Acesso em: 17 dez. 2014.

ORLANDI, Eni P. *Análise de discurso: princípios e procedimentos*. 6. ed. São Paulo: Pontes, 2005.

OS LUGARES OCUPADOS. *Proxémia: a Linguagem do Espaço*. 2012. Disponível em: <<https://oslugaresocupados.wordpress.com/2012/08/22/proxemia-a-linguagem-do-espaco/>>. Acesso em: 16 abr. 2015.

OS PARALAMAS DO SUCESSO. Perplexo. H. Vianna. [Compositor]. In: _____. *Big Bang*. São Paulo: EMI Music Brasil, 1989. 1 CD (35min 02s). Faixa 1 (2min 42s).

OS PARALAMAS DO SUCESSO. Selvagem. B. Ribeiro. H. Vianna. J. Barone. [Compositores]. In: _____. *Selvagem?*. São Paulo: EMI Music Brasil, 1986. 1 CD (41min). Faixa 6 (4min 04s).

PADRÓS, Enrique; BARBOSA, Vânia; LOPEZ, Vanessa; FERNANDEZ, Ananda. *Ditadura de Segurança Nacional no Rio Grande do Sul (1964-1985): história e memória*. Porto Alegre: Corag, 2009, v. 4.

PAPPÁMIKAIL, Lia. Juventude(s), autonomia e Sociologia: questionando conceitos a partir do debate acerca das transições para a vida adulta. *Sociologia: Revista do Departamento de Sociologia da FLUP*, Porto, v. XX, p. 395-410, 2010. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/8809.pdf>>. Acesso em: 07 ago. 2015.

PEDRADA, Daniel Fardin. *Música e internet: tensões no campo da crítica musical*. 2013, 63 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Comunicação Social/Jornalismo) – Universidade Federal de Viçosa, Viçosa, MG, 2013. Disponível em: <<http://www.com.ufv.br/pdfs/tccs/2012/DanielFardin.pdf>>. Acesso em: 08 ago. 2015.

PESAVENTO, Sandra Jatahy. Relações entre história e literatura e representação das identidades urbanas no Brasil (séculos XIX e XX). *Anos 90*, Porto Alegre, n. 4, dez. 1995. Disponível em: <<http://seer.ufrgs.br/index.php/anos90/article/view/6158/3652>>. Acesso em: 29 abr. 2015.

PICCOLI, Edgard. *A história do rock brasileiro contada por alguns de seus ícones*. São Paulo: MultiShow Livros/Editora Globo, 2008.

PINHEIRO, Matheus. *Rockologia: Rock in Rio e o fim da ditadura militar*. Música Pavê, 2011. Disponível em: <<http://musicapave.com/artigos/rockologia-rock-in-rio-e-o-fim-da-ditadura-militar/>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

PINTO, Tiago de Oliveira. *Som e Música: questões de uma Antropologia sonora*. *Revista de Antropologia*, São Paulo, USP, v. 44, n. 1, 2001. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0034-77012001000100007&lng=en&nrm=iso>. Acesso em: 07 ago. 2015.

PLEBE RUDE. Brasília. P. Seabra. André X. Gutje e Jander Bilaphra. [Compositores]. In: _____. *O concreto já rachou*. São Paulo: EMI Music Brasil, 1985. 1 CD (21min 32s). Faixa 7 (2min 48s).

PRADO, Gustavo dos Santos. A juventude dos anos 80 em ação: música, rock e crítica aos valores modernos. *Revista Desenredos*, Teresina, PI, ano III, n. 10, p. 1-20, jul./ago./set. 2011. Disponível em: <http://desenredos.dominiotemporario.com/doc/10_Artigo_-_Rock80_-_Gustavo.pdf>. Acesso em: 08 ago. 2015.

PRADO JR., Caio. *História econômica do Brasil*. São Paulo: Editora Brasiliense, 1970.

REIS, Daniel Aarão; RIDENTI, Marcelo Siqueira; MOTTA, Rodrigo Patto Sá (Org.). *A ditadura que mudou o Brasil: 50 anos do golpe de 1964*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2014.

REIS, Daniel Aarão. *Ditadura militar, esquerdas e sociedade*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2005.

REIS, José Carlos. *A escola dos Annales: a inovação em história*. São Paulo: Paz e Terra, 2000.

_____. *A História entre a Filosofia e a Ciência*. São Paulo: Editora Ática, 1996.

RIBEIRO, Solano. *Prepare seu coração: a história dos grandes festivais*. São Paulo: Geração Editorial, 2003.

RIDENTI, Marcelo Siqueira. *Em busca do povo brasileiro: artistas da revolução, do CPC à era da TV*. Rio de Janeiro, Editora: Record, 2000.

ROBIN, Regine. *História e lingüística*. São Paulo: Cultrix, 1977.

ROCHA, Jucenir. *Brasil em três tempos: 1500 a 2000: A história é essa?* São Paulo: FDT, 2000.

ROCHEDO, Aline. *Derrubando Reis: a juventude urbana e o rock brasileiro nos anos de 1980*. Rio de Janeiro: Multifoco, 2014.

ROCK BRASÍLIA – Era de ouro. Direção: Vladimir Carvalho. Produção: Marcus Ligocki. Documentário. Rio de Janeiro: Canal Brasil, 2011. 1 DVD (111 min.). son., color.

ROCK IN RIO. *Rock in Rio: 15/1/1985*. Disponível em: <<http://rockinrio.com/rio/blog/rock-in-rio-1511985/>>. Acesso em: 20 abr. 2015.

RODRIGUES. *História da Bizz: Música é tudo: 1985-2007*. 2013. Disponível em: <<https://historiadabizz.wordpress.com/2013/12/10/contexto-historico/>>. Acesso em: 23 dez. 2014.

ROSENWEIN, Barbara H. *História das emoções: problemas e métodos*. São Paulo: Letra e Voz, 2011.

ROSS, Alex. *Escuta só: do clássico ao pop*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

RUIZ, Manoel. *A História do Plano Cruzado I e II, Plano Bresser, Plano Verão e Cruzado novo*. APAPE, 2003. Disponível em: <<http://www.apape.org.br/antigo/planos.htm>>. Acesso em: 02 dez. 2015.

SANTA-FÉ JR., Clóvis. *O sentimento de uma geração: sociólogo estuda rebeldia do rock nos anos 80*. Jornal da UNESP, n. 170, 2002. Disponível em: <<http://www.unesp.br/aci/jornal/170/pg14.htm>>. Acesso em: 15 nov. 2015.

SANTAGADA, Salvatore. A situação social do Brasil nos anos 80. *Indicadores Econômicos FEE*, Porto Alegre, v. 17, n. 4, p. 121-143, 1990. Disponível em: <<http://revistas.fee.tche.br/index.php/indicadores/article/viewFile/179/389>>. Acesso em: 14 jun. 2015.

SANTOS, Boaventura de Sousa; MENESES, Maria Paula (Orgs.). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Editora Cortez, 2010.

SECOS & MOLHADOS. Disponível em: <<http://www2.uol.com.br/secosemolhados/pages/biografia.html>>. Acesso em: 14 jun. 2015.

SERGIO MASSAGLI. Marcha contra a guitarra elétrica e o Tropicalismo. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=BHkJ3IBvFLg>>. Acesso em: 05 mar. 2015.

SEVERIANO, Jairo. *Uma história da música popular brasileira: das origens à modernidade*. 3. ed. São Paulo: Editora 34, 2013.

SEX PISTOLS. God Save the Queen. G. Matlock, S. Jones, P. Cook, J. Lydon. [Compositores]. In: _____. *Never Mind the Bollocks, Here's the Sex Pistols*. Grã-Bretanha: Virgin/Warner Bros. Records, 1977. 1 disco sonoro (38min 47s). Faixa 5 (3min 20s).

SCHAFER, Murray. R. *O ouvido pensante*. São Paulo: Fundação editora da UNESP, 1992.

SIGNIFICADOS. *Significado de Underground*. Disponível em: <<http://www.significados.com.br/underground/>>. Acesso em: 24 fev. 2016.

SILVA, Daniel Ribeiro. Adorno e a Indústria Cultural. *Revista Urutágua*. Maringá, Paraná, ano I, n. 4, mai. 2002. Disponível em: <http://www.urutagua.uem.br/04fil_silva.htm>. Acesso em 24 fev. 2016.

SOARES, Gláucio Ary Dillon; D'ARAÚJO, Maria Celina (Orgs.). *21 anos de Regime Militar: balanços e perspectivas*. Rio de Janeiro: Fundação Getúlio Vargas, 1994.

SUA PESQUISA.COM. *Diretas Já*. Disponível em: <http://www.suapesquisa.com/historiadobrasil/diretas_ja.htm>. Acesso em: 24 fev. 2016a.

_____. *Plano Cruzado*. Disponível em: <http://www.suapesquisa.com/economia/plano_cruzado.htm>. Acesso em: 24 fev. 2016b.

TERRA, Renato; CALIL, Ricardo. *Uma noite em 67*. São Paulo: Planeta, 2013.

TOMAZ, Fernanda. *Musicalidade*. 14 nov. 2011. Disponível em: <<http://www.dicionarioinformal.com.br/musicalidade/>>. Acesso em: 05 mar. 2015.

TREVISAN, Michele Kapp. *A ERA MTV: ANÁLISE DA ESTÉTICA DE VIDEOCLÍPE (1984-2009)*. 2011, 256 f. Tese (Doutorado em Comunicação) – Pontifícia Universidade Católica do Rio Grande do Sul, Porto Alegre, 2011. Disponível em: <http://tede.pucrs.br/tde_busca/arquivo.php?codArquivo=3627>. Acesso em 20 abr. 2016

ULTRAJE A RIGOR. Nós vamos invadir sua praia. R. Moreira. [Compositor]. In: _____. *Nós vamos invadir sua praia*. Rio de Janeiro: Warner Music Group, 1985. 1 CD (53min 18s). Faixa 1 (4min 18s).

VERDINHO ITABUNA. *Em risco*: número de casos de Aids cresce entre jovens brasileiros. Disponível em: <<http://www.verdinhoitabuna.com.br/2015/11/em-risco-numero-de-casos-de-aids-cresce.html>>. Acesso em: 29 nov. 2015.

VIANA, Nildo. Reflexões sobre a Indústria Cultural. *Humanidade em foco*. Goiânia, v. 2, n. 3, 2004. Disponível em: <http://terra.cefetgo.br/cienciashumanas/humanidades_foco/anteriores/humanidades_3/html/cultura_arte_industria_cultural.htm>. Acesso em: 08 ago. 2015.

ANEXO A – Os integrantes das bandas analisadas

BANDAS	INTEGRANTES
Ultraje a Rigor 1980-atual (São Paulo)	Roger Moreira – cantor/guitarrista/compositor Marco Aurélio Mendes – baterista Rinaldo Oliveira Amaral – baixista Marcos Kleine – guitarrista/compositor
Os Paralamas do Sucesso 1977-atual (Rio de Janeiro)	Herbert Lemos de Sousa Vianna – cantor/compositor/guitarrista /violão Felipe de Nóbrega Ribeiro – baixista João Barone – baterista
Plebe Rude 1981-1994 1999-atual (Brasília/DF)	Philippe Seabra – vocalista/compositor/guitarra Clemente Nascimento – vocalista/guitarra Marcelo Capucci – bateria
Legião Urbana 1982-1996 2011-2012 2015-atual	Renato Russo - compositor/vocalista/baixo/teclado/violão/guitarra Dado Villa Lobos - guitarrista Marcelo Bonfá - baterista
Cazuza atividade solo – 1985-1990	ex-integrante da banda Barão Vermelho