

Luis Antonio Groppo

**O ROCK E A FORMAÇÃO DO MERCADO DE
CONSUMO CULTURAL JUVENIL.**

**A participação da música pop-rock na transformação da
juventude em mercado consumidor de produtos culturais,
destacando o caso do Brasil e os anos 80.**

*Dissertação de mestrado apresentada ao
Departamento de Sociologia do Instituto de
Filosofia e Ciências Humanas da
Universidade Estadual de Campinas, sob a
orientação do Prof. Dr. Renato Ortiz.*

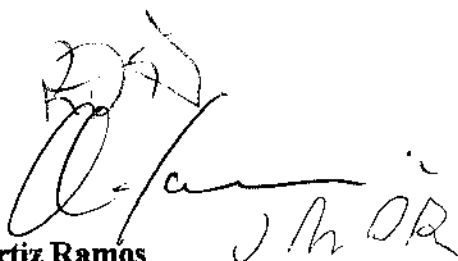
Este exemplar corresponde à
redação final da dissertação
defendida e aprovada pela
Comissão Julgadora em
14/08/96.

Banca:

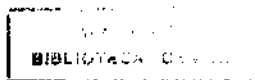
Prof. Dr. Renato Ortiz

Prof. Dr. Octávio Ianni

Prof. Dr. José Mário Ortiz Ramos



Agosto de 1996



UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	UNICAMP
	G 911r
V.	5
N.º DE	007.28410
DE	667/96
	<input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input type="checkbox"/> <input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
CAMP	03/05/96
N.º CPD	07.00091652-6

**FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA DO IFCH - UNICAMP**

G911r

Groppo, Luís Antonio

O rock e a formação do mercado de consumo cultural juvenil: a participação da música pop-rock na transformação da juventude em mercado consumidor de produtos culturais, destacando o caso do Brasil e os anos 80 / Luís Antonio Groppo. - - Campinas, SP : [s.n.], 1996.

Orientador: Renato Ortiz.

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual de Campinas, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas.

1. Rock. 2. Juventude. 3. Indústria cultural. 4. Música popular - Brasil. 5. Rock - Brasil. I. Ortiz, Renato, 1947 - II. Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Filosofia e Ciências Humanas. III. Título.

ÍNDICE

Introdução.....	02
Parte I - A Industrialização do entretenimento juvenil	
Capítulo 1 - Rock, juventude e indústria cultural.....	09
Capítulo 2 - O rock dos anos 80 e a reciclagem cultural.....	78
Parte II - Música e indústria cultural no Brasil	
Capítulo 3 - A formação da música popular comercial no Brasil.....	120
Capítulo 4 - O mercado juvenil de pop-rock nos anos 80: o caso do rock nacional.....	200
Conclusão.....	288
Bibliografia.....	292
Fontes.....	302

INTRODUÇÃO

Em primeira instância, parece irrelevante discutir sociologicamente sobre um tema musical popular, ainda mais tratando-se de um gênero, o rock, aparentemente composto apenas de leviandades, falsas rebeldias, escapismos e acomodação. Um espelho de tudo que é insípido e passageiro no mundo da cultura atual. Na realidade, porém, as primeiras impressões não se justificam. O rock continua sendo o estilo musical mais vendido pela indústria fonográfica e o de maior presença em shows musicais. O rock tornou-se o maior incrementador da linguagem video-clip e das TVs a cabo musicais. Tornou-se a fonte primeira das novas tecnologias de produção musical - sintetizadores, baterias eletrônicas, samplers - e de reprodução - CDs, video-lasers, video-cassetes musicais, multimídias culturais. Incrementou sua participação na grande imprensa jornalística e televisiva. Continuou parte importante das trilhas sonoras e até dos roteiros de cinema.

Hoje o rock é uma das indústrias de entretenimento mais lucrativas, possivelmente a que mais cresceu nas últimas décadas. Seus limites, contudo, ainda não foram encontrados. O rock continua abrindo fronteiras nos países periféricos e agora no antigo mundo socialista. O rock continua revelando sua tendência mundializante, abarcando potencialmente todo o mundo moderno ou em vias de modernização.

O interesse deste pesquisador pelo tema foi despertado não apenas por causa da importância do rock na história da cultura contemporânea, mas também pela motivação causada pelas lembranças de sua adolescência quando, através de raros programas de TV e rádio que transmitiam o tal "rock", fez sua descoberta do maravilhoso mundo da música. No entanto, os caminhos para a presente preocupação sociológica, e até a redescoberta da própria experiência de vida, foram de idas e vindas na definição do objeto e dos objetivos da pesquisa.

O projeto de pesquisa original tinha como tema a sociabilidade dos grupos juvenis, a partir de um estudo de caso em um bairro de classe média. Contudo, no desenrolar da pesquisa bibliográfica e leituras, interesses, motivações e, inclusive, posições teóricas antes consideradas definitivas foram se modificando. Tornou-se um objetivo montar um painel da história da juventude e das culturas juvenis na modernidade. O problema é que a temática tornava-se abrangente demais e pouco definida, o que foi imediatamente indicado pelo Prof. Renato Ortiz. Depois de muitas tentativas de definição do tema e o abandono do objeto "juventude", partiu-se ao estudo da música pop-rock no Brasil.

Logo, o tema foi bastante restringido ao estudo das relações entre o rock e a imprensa cultural no Brasil nos anos 80. Fez-se um levantamento de fontes - revistas de rock e jornais da grande imprensa - e uma nova pesquisa bibliográfica. Tencionava-se, em primeiro lugar, inclusive como capítulo da dissertação, construir resumidamente a história do pop-rock e da música comercial no Brasil, a partir das referências bibliográficas. O restante da dissertação mostraria as relações entre rock e imprensa, especialmente o caso do Brasil nos anos 80. Como era esperado, o grande tema da imprensa - seja ela roqueira ou não - ao tratar do rock, era o da contradição entre "autenticidade" e "comercialismo". Portanto, o primeiro capítulo simplesmente deveria contar a história do rock e sua relação com o mercado cultural.

Mas, ao contrário do que era esperado, não havia praticamente nenhuma obra sociológica ou histórica que tivesse este tema como nuclear. Todas as obras, a todo momento, perpassavam o tema das relações ambíguas entre rock e mercado, mas nenhuma delas teorizou profundamente o problema. De modo que o capítulo inicial, em que esperava-se fazer simplesmente um diálogo com as principais "teorias" sobre a relação do pop-rock com o mercado cultural, tornou-se um levantamento extenso e muito trabalhoso de dados e principais acontecimentos da história do pop-rock baseado na preocupação acima exposta.

E, quando o assunto passou a ser a história do mercado musical no Brasil, a situação tornou-se ainda mais difícil. Apesar de uma quantidade de obras e teses considerável, principalmente sobre a MPB (Música Popular Brasileira), a bibliografia sobre a música

brasileira negligencia ou não elege como foco principal o problema da formação do mercado consumidor musical, enquanto as discussões sobre a autenticidade, artisticidade, conteúdos político-sociais etc. da música popular são muito recorrentes. É curioso - mas revelador do papel ideológico-político que a música popular teve pelo menos até os anos 70 - como pesquisadores, críticos culturais e artistas omitem, ocultam ou não percebem que a música popular foi utilizada largamente pela indústria fonográfica e pelos meios de comunicação de massa nas suas fases incipiente e de consolidação - o samba com as classes baixas até os anos 50, a MPB com as classes médias nos anos 60 e 70. Outro problema é que, sobre os anos 80 e sobre o rock nacional, tornam-se muito raras as publicações sociológicas. De modo que tornou-se necessária também a reconstrução da história do mercado de consumo musical brasileiro nos anos 80 a partir das revistas e jornais.

Assim, o tema da pesquisa foi tornando-se menos restrito. Para se chegar à história das representações do rock na imprensa e na crítica cultural era preciso, primeiro, recuperar as origens e o desenvolvimento do rock em sua relação com o mercado e a indústria cultural. A relação rock e imprensa acabou tornando-se apenas um item a mais na pesquisa, deixando de ser o foco central. É nesta preocupação mais geral que este trabalho vem ao encontro, é nesta revisão do pop-rock mundial e nacional que a pesquisa pode vir a colaborar. De modo que, inesperadamente, deparou-se com as preocupações sobre a temática da juventude e das culturas juvenis na modernidade, preocupações que já se acreditavam abandonadas definitivamente. É que as faixas de idade adolescente e juvenil são a própria definição do mercado consumidor (e fonte criadora) do rock - e mesmo nos casos em que isto não é totalmente exato, a relação funciona como símbolo, como ligação "mítica". O principal mercado de consumo de produtos fonográficos pelo menos desde os anos 60 - e nos Estados Unidos desde os anos 50 - são os adolescentes e jovens. A história do rock, bem como do mercado de consumo musical (e cultural), passa pela história da juventude no século XX. Pelo menos, poderia ser recuperada toda a extensa pesquisa bibliográfica sobre a juventude que tempos antes fôra feita em busca de um tema mais preciso. Por fim, parece ter-se

chegado a um outro tema sociologicamente importante e até certo ponto pouco explorado: a trajetória das culturas juvenis nas últimas décadas e a sua paulatina transformação em fonte criativa e mercado de consumo dos produtos da indústria cultural (e de muitas outras indústrias).

Assim, definiu-se o objetivo desta pesquisa de mestrado, ou seja, a retomada da história do rock nos países centrais (destacando os EUA e Inglaterra) e no Brasil, analisando o papel do rock dentro das culturas e movimentos juvenis, a partir dos anos 50, bem como o lugar que o rock ocupou no processo de criação e desenvolvimento do mercado juvenil-adolescente consumidor de mercadorias da indústria cultural.

Em primeiro lugar, será feita uma revisão bibliográfica de trabalhos que lidaram com os temas "rock" e "juventude", de modo a construir um painel da trajetória do rock e do desenvolvimento de um mercado de consumo juvenil nos Estados Unidos e Inglaterra. Destacam-se os anos 80 como coroamento desta transformação das culturas juvenis em temas, signos e produtos de um mercado de consumo cultural que, principalmente no caso da música industrializada, adquiriu suma importância.

Em segundo lugar, serão discutidas as trajetórias do rock e do mercado de consumo de música comercial no Brasil, comparando o caso do Brasil com o que foi observado nos países centrais, mostrando as semelhanças, o descompasso e as especificidades que estes processos aqui assumiram. Novamente, o momento crucial são os anos 80.

A pesquisa será realizada a partir da bibliografia selecionada e das fontes reunidas (que são as revistas de rock ou de música em geral, nacionais e internacionais, e jornais nacionais da grande imprensa¹). Os itens da pesquisa que tratam da música comercial nacional até os anos 70 e do pop-rock internacional basearão-se, principalmente, na interpretação e discussão das diversas obras, artigos e trabalhos que existem sobre os temas

¹ Sobre os jornais, foi fundamental a ajuda da Biblioteca Municipal Mário de Andrade, da cidade de São Paulo, consultada em 1994, e que gentilmente forneceu ao pesquisador material que a mesma selecionara dos jornais sobre os temas "rock geral" e "rock brasileiro", o qual foi fotocopiado. Em sua quase totalidade, os títulos de jornais citados ao final deste trabalho fazem parte deste acervo.

(bibliografia). No que se refere ao mercado musical brasileiro nos anos 80 e ao rock nacional, cuja bibliografia é pobre, basear-se-á principalmente nas fontes oriundas da imprensa.

A pesquisa destacará como a juventude moderna participou das transformações sócio-culturais recentes, sua relação por vezes contraditória com a indústria cultural e as propostas emancipatórias contidas nos movimentos juvenis que se perderam ou foram recicladas em favor do mercado de entretenimento e lazer contemporâneo. Também destacará as especificidades que a indústria cultural adquire ao chegar nos países periféricos, como o Brasil, quando a modernização sócio-econômica ocorre paralelamente, e em certos casos até com atraso, em relação à modernização e mundialização culturais. Tudo isto a partir de uma criação musical bastante recente e que perpassou todos os fenômenos e elementos acima citados, a música (e a verdadeira cultura que se formou em torno dela) rock.

Quanto às noções de rock e juventude, também valem algumas considerações preliminares. A juventude é um termo que já foi usado em inúmeros sentidos e desde épocas remotas no Ocidente. Aqui, ela é tratada como um valor sócio-cultural atribuído a indivíduos daquela faixa etária que antecede a idade adulta - a "juventude" é antes de tudo um conjunto de valores, atitudes e símbolos relativos à presença marcante de grupos etários homogêneos na modernidade. Já o rock pode ser definido como o campo da música comercial destinada às faixas etárias juvenis, desenvolvido a partir dos anos 50 nos Estados Unidos - o rock and roll - e consolidado nos anos 60, não apenas nos Estados Unidos, mas também na Inglaterra e já estando presente em muitos outros pontos do globo. Sobre os anos 80, diante das transformações ocorridas na música juvenil de mercado desde o final dos anos 60, e diante de sua maior heterogeneidade, é utilizado também o termo pop-rock.

O emprego do termo pop-rock explica-se pelo fato de que, hoje, pop e rock tornaram-se praticamente sinônimos. O rock está completamente integrado à estrutura da indústria musical e aos meios modernos de comunicação - é a mercadoria musical mais bem elaborada desta estrutura. Mas, entre os anos 60 e o início dos anos 80, "pop" (música

comercial popular) e "rock" (música da cultura juvenil) significavam para os roqueiros entidades completamente antagônicas. Nas tradições das ideologias de autenticidade do rock havia uma grande diferenciação entre música pop e música rock. À primeira eram atribuídas inúmeras características "negativas", que se opunham às características consideradas ideais para o rock "autêntico". Isto não acontecia ainda nos anos 50, onde o rock and roll aparecia sem problemas como o estilo "de ponta" da música pop de então, com a única diferença de ter um marcante caráter juvenil. Ou seja, aparecia e era visto simplesmente como uma nova "moda" da música popular americana veiculada pela indústria fonográfica e pelo rádio. Nos anos 60, entretanto, a internacionalização e o crescimento da indústria cultural foram acompanhados pelo aumento do poderio do rock. De um ponto de vista mais distanciado, pode-se dizer que o rock simplesmente era a principal música pop produzida, pois o grosso da produção fonográfica era rock. Mas, ao mesmo tempo, simbolicamente, para os consumidores, ocorria um distanciamento entre "rock" e "pop", com a autonomização do rock diante do pop. O rock se transformara no olhar dos roqueiros no campo do "autêntico", enquanto o pop era algo meramente "comercial". Faz parte desta dissertação uma dissipação destas ilusões, a partir de um rastreamento dos limites e possibilidades da cultura e dos movimentos juvenis dos anos 60, bem como a "absorção" destes pela sociedade de consumo nos anos 70 até os dias atuais.

Deve-se ressaltar, finalmente, que o rock e a juventude são tratados aqui como instâncias marcantes e até fundamentais da mundialização da cultura. Ambos estão nas origens ou vanguarda deste processo - o que erradamente valeu, principalmente ao rock, o rótulo de "influência cultural norte-americana", mesmo quando claramente suas fontes de criação e produção já se encontravam disseminadas pelo mundo modernizado. Falar de rock e juventude é falar de um dos aspectos nucleares da história da cultura mundializante, aquela cultura que vem dissipando barreiras e valores nacionais e substituindo-os por padrões culturais cujas referências locais não mais se definem.

Esta dissertação espera poder colaborar com o estudo da mundialização da cultura, percorrendo a história e analisando as características de dois de seus principais agentes, o rock e a juventude. Do momento em que Alan Freed rotulou a nova música de "rock and roll", em 1953, até o sucesso meteórico do RPM no ano do Plano Cruzado, 1986, muitas transformações ocorreram no mundo da cultura e consumo juvenil. Certamente, as juventudes brasileiras tornaram-se menos nacionalistas e mais "mundiais". Em contrapartida, o significado do rock amplamente adotado pelos oligopólios culturais, hoje, muito pouco tem a ver com os pressupostos que animaram o movimento hippie ou o rock-arte em décadas anteriores quando, pelo menos, apesar dos equívocos e ilusões, algumas possibilidades de utopia, consciência e emancipação existiam.

Com agradecimentos, não se pode deixar de citar o Prof. Dr. Renato Ortiz, graças a sua paciente e valiosa orientação, bem como as instigantes considerações do Prof. Dr. Octávio Ianni e do Prof. Dr. José Mário Ramos Ortiz no exame de qualificação, que em muito encorajaram e auxiliaram este mestrando. Também trouxeram valorosa colaboração sociológica ou simplesmente pessoal os amigos Luiz Henrique, Cílson e Fabiane, mas, principalmente, a esposa Simone e os pais Ediel e Clarice.

PARTE I

A INDUSTRIALIZAÇÃO

DO

ENTRETENIMENTO

JUVENIL

CAPÍTULO 1

Rock, juventude e indústria cultural

1. Origens do rock

Hoje, pode-se afirmar que o rock é essencialmente uma mercadoria da indústria cultural. No entanto, em suas origens e seu desenvolvimento inicial, o rock ainda estava longe desta definição taxativa.

Em sua origem, o rock resultou do interrelacionamento de três elementos sócio-culturais em especial, desenvolvidos desde o fim do século XIX: a música popular, a juventude e a tecnologia de reprodução sonora.

Estas origens podem ser traçadas recuperando as condições que levaram ao surgimento de uma "música popular" vinculada à indústria cultural ou do entretenimento. Em seguida, nos anos 50, recuperando o surgimento de uma música popular de consumo predominantemente juvenil - chamada rock and roll. O rock tornou-se possível no entanto apenas com o desenvolvimento das técnicas de reprodução do som e imagem. De posse destas novas técnicas, a indústria moderna inventou novos setores de consumo e lazer, criando um amplo mercado de consumo cultural de discos, fitas e cinema. Não fosse também a tecnologia de eletrificação e amplificação do som, o rock - cuja execução depende muito de guitarras elétricas e vocais amplificados - estaria muito descaracterizado.

Musicalmente, se o rock and roll era uma combinação eletrificada de rhythm & blues e country and western, o rock será ainda mais um amálgama dos mais diversos estilos populares, exóticos e até eruditos de música. Com uma condição: um amplo consumo por parte de jovens e adolescentes. Socialmente, o rock em grande parte é criação musical da juventude, e mais, tornou-se uma linguagem youth mundial, palco internacional de rebeldias e estilos juvenis. Apesar do rock gradativamente criar públicos também entre faixas não

juvenis (crianças e adultos), o lema do rock como música juvenil e de expressão das aspirações desta classe de idade é seu mais importante símbolo.

Em contrapartida, a criação de mercados juvenis consumidores de rock só se tornou possível com a gigantesca ampliação da indústria cultural no século XX. A indústria do entretenimento abusou largamente das inovações tecnológicas no sentido de criar bens de consumo cultural que se tornassem atrativos a milhões e milhões de pessoas, superando barreiras nacionais e sociais. O rock é música para ser usufruída por um grande número de consumidores, uma música comercial com valor mercador. O rock tornou-se a trilha sonora de um sistema de consumo cultural que envolve a indústria fonográfica, mídia, artistas, público, lojas, locadoras, casas de shows etc.

Música popular

Na pré-história da música da indústria cultural estão os gêneros musicais chamados "populares". Estes foram a matéria-prima dos primeiros produtos da indústria fonográfica, quem primeiro impulsionaram a venda de discos e cilindros em escala industrial - tornando a música uma indústria do entretenimento e o "popular" em algo comerciável e lucrativo. Porém, pouco antes de tornar-se produto comercial, o popular foi o "folclórico" na Europa e o "tradicional" e "étnico" nos Estados Unidos, separando-se da cultura erudita ou ilustrada momentos antes de ser adotada pela nascente indústria da música. Segundo Ortiz, só se tornou evidente uma grande diferenciação entre a cultura das elites e a cultura popular, na Europa, durante o século XVIII. Antes, não formavam campos totalmente antagônicos.²

Os campos da arte - e música - popular e erudita só puderam representar-se deste modo a partir do momento em que se contrastaram e isolaram, quando criaram fronteiras que os separaram. Este processo - o da autonomia da arte e música erudita - parece ter se completado apenas no século XIX, na Europa. Tratou-se, no entanto, de uma autonomização

² Renato Ortiz, Cultura Popular, Românticos e Folcloristas. Olho D'água, São Paulo, 1993.

tosca e breve, que foi posta logo em questão com o advento da citada indústria cultural e a criação da "cultura de massa" desde o final do mesmo século.

A arte popular, que na Europa havia se tornado de interesse quase que exclusivo dos folcloristas, nos Estados Unidos forneceu para a indústria do entretenimento musical - ainda mais que nos outros setores da indústria cultural - grande parte dos conteúdos a serem desenvolvidos e colocados na sua produção em série. Sendo assim, nos Estados Unidos a música ou músicas populares foram incorporadas e adaptadas pela nascente indústria musical de Tin Pan Alley³ e, no início do século XX, pela indústria fonográfica.

Foi esta a mesma música popular norte-americana, exemplificada pelo jazz, que recebeu severa rejeição de T. W. Adorno justamente porque ela estava rapidamente tornando-se algo bem diferente de música tradicional ou folclórica: uma música da "cultura de massa".⁴ A partir do início do século XX, a música popular e a indústria da música são dominadas pelos norte-americanos: canções publicadas, pianolas, cilindros e discos já atingem vendas surpreendentes. Logo, outros mídia passaram a transmitir a música popular desta indústria: rádio, cinema e, finalmente, a TV. Os norte-americanos espalham, lado a lado com sua influência política e indústrias de bens, seus produtos culturais. Mas há resistências, como, por exemplo, o veto da rádio BBC inglesa - estatal com monopólio da radiodifusão - à música norte americana de massa.⁵ Durante todo este século, de toda parte e a todo momento, surgiram denúncias contrárias a esta "invasão cultural norte-americana" - ora com argumentos sobre a mediocrização dos ouvidos, ora sobre a perda das divisas nacionais, ora como denúncia ideológica de que a música "aliena" os jovens ou destrói a cultura nacional etc.

³ Tin Pan Alley é o nome de uma rua de Nova Iorque onde encontravam-se os escritórios dos principais editores que compravam e vendiam canções populares em impressos. Com o advento da indústria fonográfica, decaíram. Segundo Dave Ewen, "entre 1890 e 1930, Tin Pan Alley foi uma força dominante na música norte-americana", em "Onde nasceu Tin Pan Alley", História da Música Popular Norte Americana, Letras e Artes, Rio de Janeiro, pp. 65-74, 1963.

⁴ Max Horkheimer e T. W. Adorno, "A indústria cultural. O iluminismo como mistificação das massas", in Luiz Costa Lima (org.), Teoria da Cultura de Massa, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1978, pp. 159-204.

⁵ Ver Simon Frith, "The Pleasures of the Heart - The Making of BBC Light Entertainment", in Music for Pleasures. Essays in the sociology of pop, Routledge, New York, 1988, pp. 24-44.

Na verdade, esta "música americana" era apenas a música da "cultura de massa", uma música popular que resultava de contínuos amálgamas dos estilos Afro-Americanos, europeus, orientais, exóticos e até eruditos. Esta constante transformação do conteúdo da música popular de "massa" e a internacionalização da indústria cultural (cinema, discos e rádio) transformaram a música popular e a própria indústria cultural não mais em produto "americano", mas mundial, internacional. O melhor exemplo disto, como será mostrado, foi o deslocamento do centro da criação da música rock, no início dos anos 60, dos Estados Unidos para a Inglaterra - a música industrializada desenraiza-se de seu foco original norte-americano, tornando-se mesmo o avesso da enraizada e localizada música popular tradicional, folclórica ou étnica.

No centro desta aproximação entre a música popular e a indústria cultural e da superação do localismo e tradicionalismo da primeira, está a música rock, continuação do rock and roll - produto inicialmente filho da fusão de músicas populares, folclóricas e tradicionais dos Estados Unidos. Portanto, policultural e poliétnica, com tendências à internacionalização por sua capacidade de amálgamas com ritmos nativos e diversos. A história do rock inicia-se, justamente, quando outros fenômenos sócio-culturais, a juventude e a indústria da música, se encontram. Antes deste encontro, analisar-se-á como cada um dos dois desenvolveu-se desde o século passado.

Juventude

O fenômeno "juventude", uma das marcas da "cultura de massa", originou-se, na verdade, antes dessa, desde o estabelecimento da sociedade moderna no início do século XIX. A "juventude" passou a existir desde o momento em que determinadas funções de "maturação", educação e aprendizado de valores sociais foram reservadas a uma faixa de idade específica. Portanto, não é só o critério etário quem define a juventude, mas o papel e a relevância deste grupo ou classe de idade na sociedade em que se insere. Um critério etário,

de bases físió-psicológicas, definiria a juventude meramente em termos de "faixa de idade". Ora, a divisão da sociedade ou dos grupos sociais em faixas de idade não é um privilégio das sociedades modernas. Praticamente todas as sociedades, primitivas, antigas, medievais ou orientais, possuíram faixas de idade. No entanto, apenas a modernidade conheceu a juventude propriamente dita.

No mundo ocidental pré-moderno não havia a necessidade geral de grupos etários juvenis - tratava-se de uma vida social onde os particularismos de parentesco, castas, estamentos, corporações etc. reclamavam antes os grupos etários heterogêneos (ou seja, a mistura de idades). Por outro lado, este mundo não reunia condições de desenvolver uma verdadeira juvenildade, nem mesmo no molde de algumas sociedades antigas, como Esparta e Atenas. Ou seja, não possuía as condições de diferenciação decisiva de valores, expectativas e procedimentos entre as esferas da vida, ou a separação entre, de um lado, valores particularistas (concernentes à lealdade e integração à tribo, família, grupo de parentesco etc.) e, de outro, valores universalistas (organizadores da esfera política, religiosa, econômica etc.).

Assim, cada espécie de sociedade preencheu ao seu modo os significados e a importância social das faixas de idade. Mas nem todas as sociedades criaram grupos etários homogêneos, somente aquelas regidas por princípios universalistas nas suas esferas não-familiares⁶. Nas sociedades não-universalistas, totalmente organizadas segundo critérios de parentesco, ou outros de espécie particularista, o indivíduo era imerso em grupos etários heterogêneos, onde o envelhecimento etário marcava a aquisição e o crescimento do status social por si só. No caso da Idade Média ocidental - reinado dos particularismos - pode-se observar que praticamente inexistiam os grupos etários homogêneos, e mesmo a infância era pouco reconhecida⁷.

⁶ S. N. Eisenstadt, *De geração a geração*, Perspectiva, São Paulo, 1976.

⁷ Phillip Ariés, *História social da criança e da família*, Guanabara, Rio de Janeiro, 1981.

Com a industrialização, o desenvolvimento do capitalismo, a racionalização e autonomização crescentes das esferas sociais, bem como o surgimento dos valores universalistas, tornou-se possível e necessária a criação generalizada de grupos juvenis nas sociedades ocidentais modernas. Num primeiro momento, esta "necessidade" foi suprida pela ação de instituições disciplinares (escolas, quartéis, internatos, orfanatos, seminários etc.), bem como pelos respectivos saberes empíricos, conforme se deduz de Foucault.⁸ As disciplinas atuam também, além de outras frentes, na nova necessidade social de criar e organizar os grupos etários juvenis, numa sociedade cada vez mais universalista e de extrema divisão e especialização sócio-econômica do trabalho. Paulatinamente a criação das modernas ciências humanas, a herança das primeiras instituições disciplinares (e de sua missão) é principalmente destinada às escolas.

A ação das disciplinas, e do próprio processo inicial da industrialização (que, segundo Habermas⁹, baseava-se ainda nos conhecimentos "empíricos"), levaram à criação das modernas ciências técnicas (naturais e humanas), que incrementaram esta racionalização e vigilância da vida social. As ciências humanas, psicológicas e médicas tornam-se uma nova força atuante na formação e estruturação dos grupos etários juvenis, nas escolas e na definição da "adolescência", dos meados do século XIX a meados do século XX, principalmente.

Reflexos destes movimentos levaram à formação de inúmeras agências ou organizações juvenis controladas por adultos, diferenciadas e complementares às escolas.

"A inadequação do sistema educacional, que considera a escola o único instrumento para tratar de todos os problemas da juventude, resultou no surgimento de um segundo tipo principal de organizações juvenis".¹⁰

Tratavam-se de

⁸ Michel Foucault. *Vigiar e punir. História da violência nas prisões*, Vozes, Petrópolis, 1987.

⁹ Jürgen Habermas. *Técnica e ciência como ideologia*, Edições 70, Lisboa, s.d.

¹⁰ S. N. Eisenstadt, *op. cit.*, p. 150, grifo do autor.

"várias organizações especializadas, patrocinadas por representantes oficiais das instituições da sociedade".¹¹

Estes, os grupos juvenis controlados por adultos que, juntamente com as escolas, formam o que podem ser chamados grupos juvenis heterônomo, marcam a grande tentativa de construir-se a "Adolescência" universal¹², ou a juventude heterônoma (fim do século XIX a meados do XX). Ou seja, a tentativa de uma juventude disposta segundo desígnios exclusivamente determinados de fora para dentro por instituições adultas especializadas ou interessadas no controle e ordenação social. Mostrar-se-á que, entretanto, tal "projeto" (ou projetos, dado o grande número e diversidade de objetivos das agências socializadoras interessadas) não se concluirá.

As sociedades modernas levaram ao extremo o universalismo na definição de papéis, funções e valores nas esferas sociais, notavelmente naquelas que adquiriram mais importância: economia, política, cultura, religião etc. Já a esfera familiar foi cada vez mais relegada a um espaço mínimo e de funções reduzidas (mas não necessariamente pouco importantes): a intimidade.

No caso histórico mais extremo do universalismo (não-domínio dos critérios particularistas, como os de parentesco) - a sociedade moderna -, os grupos etários homogêneos juvenis são levados ao máximo de sua presença e importância. São eles que servem como socializadores (transmissores de valores universalistas e preparadores da personalidade individual para além das esferas familiares) ou como mediadores entre a família e as esferas sociais regidas por critérios universalistas.

Ao mesmo tempo, as ciências bio e psicológicas ocidentais puseram-se a procurar uma definição objetiva das faixas etárias e dos critérios que definiriam os estágios de maturação do indivíduo humano. Em seu desenvolvimento, as ciências modernas chegaram

¹¹ *Idem. ibid.* São, por exemplo, as brigadas juvenis e o escotismo na Inglaterra da virada do século XIX ao XX, as "juventudes" de partidos políticos (da esquerda à direita), associações religiosas e estatais de diversos tipos, o *kibutz* israelense etc.

¹² Segundo conceito de John Gillies, *Youth and History. Tradition and change in European age relations. 1770-present*. Expanded Student Edition, Academic Press, New York-London, 1981.

ao limite de produzir a "naturalização" das faixas etárias: segundo elas, cada indivíduo poderia ter a certeza que, no momento indicado, o sinal da natureza traria-o em transformações bio, psico e sociológicas pré-diaagnosticadas.

O advento da modernidade constrói uma primeira tentativa de objetivação da juventude em grupos etários homogêneos (primeiro as escolas e logo em seguida as organizações juvenis controladas por adultos), grupos estes necessários em qualquer contexto social universalista (e a modernidade é o maior exemplo de valores não-regulados pelo parentesco ou por outras formas particularistas). No entanto, e esta é uma outra tese de S. N. Eisenstadt¹³, a modernidade leva também ao extremo o fato da diferenciação e da especialização, entre as esferas sociais e dentro destas, de modo que o controle ou a organização centralizada destes primeiros grupos etários organizados por adultos será impossível. A intensa diferenciação dos valores e critérios para a realização dos objetivos em cada esfera social, bem como a especialização inerente a esta condição, tornam complexa a tarefa de organização de grupos etários juvenis pelas instituições adultas. As escolas e os grupos heterónomos de jovens não conseguem atingir um grau de unificação organizacional, nem de homogeneidade estrutural dos grupos, comparáveis aos atingidos por outras sociedades universalistas pré-modernas (como em Esparta, exemplo citado por Eisenstadt).

Assim, começa a se responder uma importante questão, a que pergunta o porquê da proliferação de grupos juvenis espontâneos, informais ou não controlados por adultos nas sociedades modernas¹⁴ - proliferação esta esboçada no início do século XIX e levada ao extremo no presente século. Na verdade, eles foram uma possibilidade aberta por todas estas transformações acima citadas, mais àquelas que se dirigem à "sociedade de massas", a partir do fim do século passado. Estas novas transformações, das quais os grupos juvenis espontâneos participam como agentes, se encaminham, primeiro, até cerca dos anos 60 do atual século, para uma autonomia da "juventude" e da "cultura juvenil" e, finalmente, à

¹³ *Idem*, *ibid.*

¹⁴ Grupos informais que, na realidade, distinguem as juventudes modernas das juventudes que outrora existiram em algumas sociedades antigas.

incorporação destes nos novos processos de modernização e de constituição da sociedade de consumo.

Além disto, os grupos juvenis espontâneos foram ligados desde o seu surgimento, no início do século XX, à esfera do Lazer, onde o consumo cultural de massa é realizado. Juventude e lazer são criações modernas correlatas, uma sendo importante causa da outra. A partir destas atuações dentro dos lazers dos grupos juvenis, a juventude desenvolveu outras linhas de atuação sobre outras esferas da sociedade, como a Política e a Arte-Cultura.

Novas promessas se efetivaram em torno da juventude, bem como os contornos de uma cultura juvenil de caráter autônomo e universal - seu momento máximo, a contracultura, revelará também os limites desta cultura e o momento em que a "revolução" juvenil é assimilada pela sociedade de consumo e pela "cultura de massa".

A juventude propriamente dita, do século XX - que distingue-se da "Adolescência" do século XIX e início do XX - é formada pela série de grupos e sub-culturas de jovens independentes ou formados paralelamente às escolas e organizações controladas por adultos. Estes grupos, na verdade, mais que "autônomos" ou "espontâneos", só se tornaram possíveis graças à capacidade de assimilação mais rápida, pelas camadas novas da sociedade moderna, dos valores da "cultura de massa" e da indústria cultural também surgidas neste início do século XX. Desde pelo menos os anos 10, com as revistas em quadrinhos, públicos especificamente infantis e juvenis - mercados definidos etariamente - surgiram dentro da indústria cultural. Já no caso do cinema e da música comercial, até os anos 40, os grupos juvenis a utilizaram apenas excepcionalmente, em sub-culturas "marginais" de delinquentes e boêmios. Nos setores da música e do cinema - indústrias ainda mais modernas e mundializantes que a imprensa das histórias em quadrinhos -, só na década de 50 os jovens e "adolescentes" (nome dado agora aos recém-saídos da puberdade) tornaram-se o foco central da "cultura de massa" - tanto nos temas quanto no público consumidor. Primeiro, com o cinema, mas principalmente com a música rock.

Assim, da cultura juvenil do século XX, a mais forte característica, mais até que os movimentos estudantis, foi a ligação desta cultura com a música rock. O rock será fonte de uma ampla série de rebeldias, estilos e sub-culturas desde meados dos anos 50. Desde seu surgimento, quando chamava-se rock and roll, o rock teve como principal mercado consumidor o filho adolescente e juvenil da população. E repetiu em todo o mundo e através das décadas este fenômeno de ser a mais universal youth culture, dos Estados Unidos ao Japão, da Inglaterra ao Brasil. Fenômeno que ainda desenrola-se no mundo contemporâneo. Tanto os jovens quanto o rock estão sendo ao mesmo tempo fonte, veículo e conteúdo da mundialização cultural nos setores artístico e comunicacional.

Jovens e a cultura rock estreitam sua relação e expandem-se enquanto categorias universais no mundo tocado pela globalização cultural. Jovens são a maioria dos componentes dos grupos de rock. Jovens são também a maioria absoluta dos consumidores de rock, ora mais participativos, críticos e até revolucionários, ora passivos e omissos diante da oligopolização da distribuição musical. As juventudes homogeneizam cada vez mais suas "sub-culturas", adquirindo referentes comuns, assim colaborando na mundialização cultural.

Indústria Cultural

Depois da industrialização das necessidades materiais do homem moderno, e da colonização do mundo "primitivo" e "bárbaro" pela civilização ocidental, o século XX apresenta uma nova frente da modernidade e da mundialização: a "cultura de massa" ou a indústria cultural. Serão atendidos, criados e outorgados, agora, os desejos e necessidades do espírito, por uma indústria que coloca a arte, o lazer e a informação na produção em série da linha de montagem.

"A segunda industrialização, que passa a ser a industrialização do espírito, e a segunda colonização que passa a dizer respeito à alma progredem no decorrer do século XX. Através delas, opera-se esse progresso ininterrupto

da técnica, não mais unicamente voltada à organização exterior, mas penetrando no domínio interior do homem e aí derramando mercadorias culturais".¹⁵

E o rock se tornará o mais importante produto do ramo musical da indústria cultural. Cada vez mais o rock alimentará as engrenagens da Terceira Cultura (de massas) e da Segunda Industrialização. Do disco aos pôsters, do vídeo aos instrumentos musicais, surge toda uma rede de empregos, indústrias e artesanatos que criam vínculos e dependência com o que é chamado "rock" .

Analisar-se-á, então, o processo de criação nos Estados Unidos da indústria da música em sua principal e atual vertente, a indústria fonográfica, do momento em que ela supera a indústria de Tin Pan Alley (primeiro estágio da music business) até às vésperas do surgimento do rock and roll. Em 1888, a North American Phonograph Company colocou no mercado o graphophone (que toca cilindros). Quando o invento fôra patenteado, dez anos antes, a intenção original de seu uso era gravar mensagens em escritórios. Na prática, porém, acabou sendo usado como entretenimento¹⁶ - algo semelhante aconteceu paralelamente com o cinema, concebido originalmente como instrumento de pesquisa científica e depois transformado em "indústria de sonhos".

Em 1887-8, Emile Berliner desenvolveu o gramofone (que já usa discos). Quando este criou uma companhia para comercializar sua invenção, em 1893, seu objetivo já era o entretenimento. Em 1897 realizou a primeira gravação comercial em estúdio.

Mas, no seu início, antes dos softwares (discos e cilindros), o destaque da indústria fonográfica eram os hardwares (os aparelhos de reprodução) - fenômeno comum por ocasião do lançamento de novos media, o que depois se repetiu com o som estéreo e o vídeo-cassete. Portanto, antes dos anos 20 deste século, a indústria fonográfica não se distinguia muito de

¹⁵ Edgar Morin, Cultura de massas no século XX. O Espírito do tempo - I. Neurose, Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1987, p. 13.

¹⁶ Simon Frith, "The industrialization of music", op. cit., pp. 11-23.

qualquer outra indústria de eletrodomésticos.¹⁷ Também, antes dos anos 20, cilindro e disco dividiam igualmente o mercado ainda restrito. Porém, a partir da década citada começou a produção em massa de ambos e, depois de alguma disputa, os cilindros foram abandonados ao serem comercial e tecnologicamente superados pelos discos.

Também, como se repetirá no lançamento do microsulco e do compact disc, a primazia das primeiras gravações era o clássico-erudito. No caso da indústria fonográfica (e, mais tarde, da indústria videográfica), sempre que uma tecnologia de maior “fidelidade” é lançada, esta é endereçada primeiro aos “clássicos” - buscando atingir a classe média alta, mercado costumeiramente inaugural de inovações desta ordem. Porém, nestes mesmos anos 20, a indústria fonográfica se popularizará. Isto é demonstrado pela assustadora decadência no fim desta década das “pianolas” (outrora preferência das classes média e baixa) e pelo fato dos fonógrafos, em versões menores e mais baratas, começarem a conquistar o gosto popular. E a música reproduzida não poderia ser mais exclusivamente a erudita, dando vez à primazia dos estilos populares que, para adaptar-se a um mercado massificado, sofrem remendos, cortes, estilizações e são trabalhados como produtos homogeneizados e de série de uma nova indústria que tenta aplicar, ao artista, a mesma disciplinarização taylorista do trabalho operário.

Quanto ao consumo, Dave Ewen destaca que a principal transformação ocasionada pelos fonógrafos é estético-mercadológica.¹⁸ A gravação fonográfica transforma a relação do mercado com a música popular: enquanto as “pianolas” eram canções com sucesso anterior à sua edição, os discos e cilindros começavam a criar e impôr seus próprios sucessos, canções que apenas postumamente caíam no agrado do público. Já em 1919, a canção “Mary”, gravada pela Victor, atinge a venda de 300 mil discos em apenas um mês, antes mesmo de ser impressa ou apresentada em público. Por outro lado, os consumidores de música popular que antes compravam os impressos para reproduzi-los, em casa, eles

¹⁷ *Idem, ibid.*

¹⁸ Dave Ewen, *op. cit.*

próprios, passam a utilizá-la principalmente para a dança. Hobsbawn e Peterson explicam que a popularização dos discos e cilindros nos anos 20 causou a hegemonia da "música de dança" nos Estados Unidos e Inglaterra. Antes, os impressos eram consumidos domesticamente junto a um piano em reuniões familiares. O disco estimulou mais a dança que a prática musical, criando-se uma série de modas de estilos dançantes, entre os quais o próprio jazz.¹⁹

Nos anos 30, com a ascensão do rádio, os fonógrafos têm grande queda nas vendas. Os números apontam uma verdadeira catástrofe da indústria fonográfica.²⁰ Como conseqüências, têm-se o colapso das pequenas companhias fonográficas e o reforço dos oligopólios,²¹ um pequeno número de grandes companhias que desde a década de 10 procurava controlar o mercado musical. Porém, apesar de um início contraditório, o mercado de rádio e discos se fundirão, junto com o cinema, nos Estados Unidos. As próprias grandes companhias fonográficas tornarão-se parte de companhias cinematográficas.

Na década de 30, o mercado fonográfico passou a depender do sistema de estrelas do rádio e cinema para vendas milionárias de discos. A lógica do mercado fonográfico era aplicar altos custos em promoção de superstars já famosos no rádio ou cinema para alcançar grandes vendagens. Esta lógica da grande promoção e venda até hoje é a dominante no mercado fonográfico, mas com a diferença que, a partir dos mesmo anos 30, as gravadoras começaram a fabricar suas próprias estrelas, menos interessadas em explorar um gosto público já existente e partindo à criação de novos gostos. Nesta promoção, infestaram bares, restaurantes e lanchonetes com jukeboxes, e o rádio com suas canções, invertendo um pouco o fluxo do sistema. O jukebox é quem agora começa a promover as estrelas da indústria fonográfica, que depois fariam sucesso no rádio e até no cinema.

¹⁹ Eric J. Hobsbawn, *História social do jazz*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1990; Richard A. Peterson, "Why 1955? Explaining the advent of rock music", in *Popular Music*, volume 9/1, Cambridge University Press, 1990, pp. 97-116.

²⁰ Na verdade, houve quase a destruição da indústria fonográfica dos EUA durante os anos da Depressão: "entre 1927 e 1934 as vendas caíram em 94 por cento" (Eric J. Hobsbawn, *op. cit.*, p. 75).

²¹ Simon Frith, *op. cit.* Na Grã-Bretanha dominavam a EMI e a Decca. Nos Estados Unidos, 3/4 das gravações eram feitas pela RCA ou Decca, e a maior parte do restante pela American Record Company.

Abaixo, a partir da análise de Frith, tem-se uma tabela que mostra a evolução da indústria da música: de Tin Pan Alley e do sistema publisher/showman/song, aos estúdios de Hollywood e ao sistema das estrelas do disco/rádio/cinema.

Tabela I
Evolução da indústria da música norte-americana até 1950

	1890-1930	1930-1950
centro produtor	Tin Pan Alley	Hollywood
produto	canção publicada	performances gravadas das estrelas
sistema de venda	publicação/shows/ canção	estrelas do disco/rádio/filme
divulgação	shows ao vivo	<u>jukebox</u> e rádio
medida da popularidade	venda de impressos	venda de discos e execução em rádio

Sobre os shows, eles não foram de modo algum abandonados com o predomínio do sistema da indústria fonográfica, principalmente no rock. Mas se tornaram cada vez mais subsidiários ou secundários do esquema "discos/rádio/filmes", ou seja, o hit e o artista são fabricados primeiro fora do circuito de shows. E os shows, bem como a importância de cada show, serão determinados conforme o grau de sucesso atingido pelo artista. No rock, os shows terão importância considerável entre grupos em busca do sucesso, de terceiro e até segundo escalões - mas só a vendagem de discos ou a execução em rádios garante a estes grupos a passagem ou a manutenção no primeiro ou segundo time dos astros de rock.²²

Portanto, às vésperas do rock'n'roll - agindo assim como um dos fatores determinantes -, a indústria da música já tinha montado a sua estrutura básica que até hoje vigora.

²² A partir do final dos anos 60, o negócio de promoção de shows no rock passou a funcionar mais estreitamente relacionado com a promoção da venda de discos. As estrelas de rock saem em turnê logo após o lançamento de um novo álbum, buscando assim maximizar a venda de discos (Simon Frith, *Sound effects. Youth, leisure and the politics of rock'n'roll*, Pantheon Books, New York, 1981, pp. 136-137).

*“Em 1945 a estrutura básica da moderna indústria musical já estava pronta. Música pop significava gravações pop, investimentos, um processo tecnológico e comercial sob o controle de um pequeno número de grandes companhias”.*²³

Não apenas na música comercial, mas também em outras áreas como o cinema, publicidade etc., estabeleceram-se as instituições contemporâneas do consumo cultural nos anos 30 e 40 deste século, a partir dos Estados Unidos. Instituições que, impondo-se sobre a sociedade moderna, tomaram para si o momento do Lazer ou o tempo livre liberado para o trabalhador. Aproveitaram-se também, como consumidores, das emergentes classes médias e as classes trabalhadoras em ascensão nos países mais desenvolvidos. Lazer e classe média foram o terreno principal onde a indústria cultural atuou sob a égide do entretenimento, diversão e felicidade, na verdade procurando e conseguindo impôr suas necessidades estruturais como necessidades de cada indivíduo imerso nos mais modernos processos socializadores do século atual.

Porém, específica ou principalmente para a indústria da música, estava ainda por se gerar a categoria social que faria esta indústria estabelecer-se definitiva e profundamente: a juventude, cuja revelação pública e generalizada dar-se-ia nos anos 50. Depois da crise nos anos 30 e a sua redefinição nos anos 40, a indústria fonográfica terá com o binômio juventude e rock uma explosão notável e internacional de consumo, lucro e expansão. Como agora será discutido, dos anos 50 aos 70 ocorre o processo em que o rock e a juventude, ambos ainda preservando algumas especificidades em relação à indústria cultural, aproximam-se dela de diversas maneiras e apesar de muitos atritos, para finalmente, nos anos 80, constituírem um espaço institucional único, definitivo e adaptado à área “cultural” da sociedade de consumo contemporânea.

²³ Simon Frith, “The industrialization of music”, *op. cit.*, p. 19.

2. E surge o rock and roll

A música popular veiculada pela indústria fonográfica tinha variadas origens. O rock and roll - versão original do rock nos anos 50 - tinha duas em destaque: o rhythm and blues e o country and western - na verdade, dois gêneros que aglutinavam inúmeros estilos populares de negros e "caipiras" já adaptados por setores independentes da indústria musical.

O blues tem suas remotas origens nas work-songs dos escravos negros do Sul dos Estados Unidos, entoadas enquanto trabalhavam nas fazendas de algodão.²⁴ A partir de um ritmo firme que marcava também o compasso de trabalho da colheita, improvisavam longamente cantos de lamentação, esperança, temas corriqueiros etc. Destas canções surgiu mais tarde o blues rural, agora cantado por artistas individuais, acompanhando-se de violão ou gaita, distinguindo sua música por uma escala de notas diferente da tradicional - a "escala do blues", que será largamente usada no rock e rock and roll. Este tipo de blues pode ter surgido antes mesmo da Guerra Civil a partir das work songs e de peças seculares de gospel. Depois da libertação dos negros, foram comuns também os menestréis-pedintes negros, geralmente cegos. O blues surge a partir de uma forma individual de canção, comentando a vida cotidiana. Tomou uma forma urbana nos pianos de bares, casa de dança, tabernas e bordéis do Sul, bem como nos acampamentos de marinheiros e outros trabalhadores do Sudoeste.

O blues descreve direta ou indiretamente a situação social marginalizada dos negros após o fim da escravidão nos Estados Unidos. Entoa temas do cotidiano - amor, sexo, trabalho, abandono, sofrimento, alegria etc. O "blues" não evoca apenas o sofrimento de "tristeza", como se faria tomando o nome ao pé da letra, mas também confusamente a "alegria", a "festa", o "alívio". O blues representa então a própria situação ambígua dos

²⁴ Os comentários realizados a seguir sobre o blues, o rhythm and blues e os minstrel shows são baseados, entre outros, nos seguintes títulos: Charles Keil, Urban Blues, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1966; Robert Palmer, Deep Blues. A musical and Cultural history of Mississippi Delta, Penguin Books, New York, Estados Unidos, 1982; Dave Ewen, op. cit.; Eric J. Hobsbawn, História social do jazz, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1990.

negros entre a ascendência social - a liberdade, empregos e moradias nas cidades, a assimilação de importantes valores e hábitos da sociedade norte-americana etc. - e a marginalidade social - o racismo, o fechamento do acesso a postos mais elevados socialmente, a alta taxa de pobreza, analfabetismo, desemprego e desagregação familiar.²⁵

Na crescente migração dos negros do Sul dos Estados Unidos em direção às grandes cidades do Norte, na primeira metade do século XX²⁶, o blues desenvolveu seus estilos urbanos, adotando instrumentos europeus ou adaptando-os, aproximando-se e influenciando o jazz, entrando em relação direta ou indireta com a indústria musical.

Na verdade, desde o século XIX, o blues e outras manifestações culturais populares dos negros influenciavam artistas brancos em canções, shows e entretenimento. Segundo Frith, as formas e estilos musicais Afro-Americanos têm influenciado a cultura popular do Ocidente muito antes do rock and roll, desde os minstrel shows, mostrados a seguir, e no jazz. Depois do blues e rhythm and blues, outros estilos dos negros norte-americanos continuaram influenciando a música pop-rock, como o gospel, o soul e Motown, e, mais recentemente o rap, além, é claro, do reggae - este último, de origem jamaicana.

"Black music has always been central to pop; and rock and roll, in using black musical ideas, used ideas that were already, in a diluted and distorted form, a part of the mainstream of mass culture".²⁷

Pode-se notar este uso comercial da música negra, portanto amenizada e até rasurada, desde os minstrel shows, uma espécie de music hall onde atores brancos passavam carvão nos rostos e imitavam ou caricaturizavam estilos musicais dos negros. Ao mesmo tempo que alguns brancos formavam bandos armados e perseguiram os negros recém-libertos (a Ku Klux Klan), outros faziam-se de negros em minstrel shows. O

²⁵ Parte considerável das canções de "blues" interpretadas por mulheres versam sobre o abandono do marido ou do "my man".

²⁶ "Em 1910, havia apenas três cidades com populações negras de 90 mil habitantes; em 1920 havia seis; em 1930, onze ..., três com mais de 200 mil habitantes" (Eric J. Hobsbawm, op. cit., p.66). Destacavam-se Chicago e o Harlem (bairro de Nova Iorque). Nos anos de 1922 e 1923, quase meio milhão de negros migraram dos estados do Sul.

²⁷ Simon Frith, Sound effects ..., op. cit., p.15.

ministrel chegou a contar com negros misturados aos brancos - mas até aqueles tinham que passar carvão nos rostos. A influência musical dos negros nos artistas populares brancos, exemplificada pelo ministrel, continuou na indústria de Tin Pan Alley, no jazz e na indústria fonográfica - amenizando-se, porém o que nesta música negra parecia rústico ou desagradável aos ouvidos brancos. O próprio rock and roll em muito é um blues urbano amenizado e adaptado aos jovens brancos de classe média.

Porém, era entre os negros mesmo que o blues fazia sucesso. Nos anos 20 do atual século, destacaram-se as Imperatrizes do blues, cantoras negras com discos distribuídos apenas ao mercado de negros e que, mesmo assim, chegavam a vender milhões de cópias. A indústria fonográfica, recriando a própria sociedade norte-americana, separava mercados negro e branco e, se dava proeminência ao segundo, nem por isso deixava de desenvolver o primeiro. A era das Imperatrizes do blues representava uma lenta ascensão social dos negros dentro da sociedade americana e o surgimento de muitos setores da população negra que começava a ingressar nos mercados da indústria cultural, adquirindo sua "vitrola", discos e um rádio.

Nos anos 30, o setor fonográfico desenvolveu as race records, também com grandes vendas exclusivas entre os negros. Em 1945, a gravadora RCA lançou no lugar das race records o rótulo rhythm & blues, englobando os mais variados estilos de música negra com boa vendagem na indústria fonográfica. O nome rhythm & blues seria dado também ao estilo negro que mais atrairia jovens brancos norte-americanos no início dos anos 50 e os jovens ingleses no fim da mesma década, um blues urbano eletrificado que já era praticamente o rock and roll.

Por sua vez, o country & western é um outro rótulo criado pela indústria fonográfica para designar seus artistas oriundos de estilos musicais de brancos pobres também do Sul dos Estados Unidos. Estilos, assim como o blues, marginalizados na sociedade norte-

americana, juntamente com os setores sociais que representavam.²⁸ O blues e o country, o primeiro entre os negros, o segundo entre os brancos sulistas da zona rural, tiveram desenvolvimento simultâneo e paralelo, inclusive por terem necessidades sociais semelhantes a suprir:

"Both musics were sources of secular entertainment and spiritual uplift; both were musics for public celebration, for collective excitement, for religious expression and social commentary".²⁹

Na verdade, o próprio Sul dos Estados Unidos participava com um papel cada vez mais secundário na economia e política dos Estados Unidos. Curiosamente, é da região menos modernizada dos Estados Unidos, através do amálgama de músicas de setores populares marginalizados, que surge o estopim do género musical de maior importância da indústria cultural mundializante, o rock.

O country era a música "caipira" norte-americana, que evoluiu a partir do campo para cidades como Memphis (que revelará depois o ídolo do rock and roll Elvis Presley) e Nashville. O country também receberá o nome de hillbilly - cuja mistura com o blues dará origem ao rockabilly, o estilo de rock and roll predominante entre os artistas brancos. Já o western era os estilos desenvolvidos pelos vaqueiros e desbravadores do Oeste norte-americano, em constante interrelação com o country.

Artistas, combos e pequenas bandas de country & western faziam apresentações itinerantes, de cidade em cidade, de povoado em povoado, pelo Sul e até o Norte dos Estados Unidos.³⁰ Também, o country & western desenvolveu uma parada de discos própria divulgada pela revista Billboard e, desde o início da Era do Rádio, criou estações de rádio que só tocavam este género musical. Diferente do blues, que foi substituído por outros estilos

²⁸ "Country music has been called 'white man's blues', and the history of Southern, rural black and white musics can't easily be separated". (Idem, *ibid.*, p.23).

²⁹ Idem, *ibid.*, p.24.

³⁰ Entre eles o cantor Hank Williams, que já somava ao seu country influências do rhythm and blues, fazendo nos anos 40 uma música próxima ao rock'n'roll. Já o Bill Halley & His Comets era um combo de country desde os anos 40, antes de, em 1954/55, estourar com o que seria o primeiro grande hit do rock'n'roll: "Rock Around The Clock" - para alguns um plágio não assumido de "Move It Over", sucesso de Hank Williams em 1947.

"black" desde os anos 50 na preferência de seu público original (soul, Motown, funk etc), o country & western continuou a manter um público considerável e estável nos Estados Unidos: em 1983, 27,7% das rádios norte-americanas eram especializadas em country, ao mesmo tempo que dominava 13% do mercado fonográfico norte-americano.³¹

O blues e o country, excetuados alguns temas tabus (como a revolta no blues e as alusões sexuais), ofereciam as melhores condições de consumo musical desinteressado, sem exigências de grande atenção à estrutura da composição. Esta, a estrutura, dava um destaque ao ritmo que rapidamente atraiu a participação corporal (como a dança), enquanto sua letra e melodia simples eram facilmente decoradas pelo ouvinte e, finalmente, abria-se grandemente para adaptações de outros estilos, formatos e instrumentos. Tudo isto tornava ambos os estilos os mais bem indicados para dominarem a indústria fonográfica de massa, por sua capacidade de atingir amplos e heterogêneos públicos.

Contudo, o blues e o country ficaram restritos por 50 anos a mercados setoriais - negros e "caipiras" dos Estados Unidos. Do mesmo modo que se marginalizou e desprezou os negros e "caipiras" neste país, se subestimou ou se vetou os seus estilos musicais.

Mas o desprezo por tão grandes potencialidades não poderia durar tanto, e logo a visão da possibilidade de sucesso, vendas e lucros destes estilos pela indústria cultural superou em parte o racismo e o preconceito. Mas não de todo. Nos anos 50, como até hoje, os maiores consumidores de discos e cinema eram as classes médias e brancas. O blues e o country, mesmo com toda a atração que despertavam, só puderam tornar-se correntes com uma nova rotulação e uma nova "produção" dada por esta indústria: o rock and roll.

A necessidade do rock and roll revela-se principalmente pelo advento de uma nova cultura derivada da "cultura de massa", a cultura juvenil. O cinema indicou a existência de um gigantesco mercado consumidor que, por 40 anos, vem dominando o mercado do music business: a juventude. A indústria fonográfica, não sem receios e contradições, partiu à

³¹ Shemel, Sidney and M. William Krasilovsky. This Business of music, revised and enlarged, fifth ed., Billboard Publications, New York, 1985, ("Introduction").

exploração deste novo filão. Mais do que qualquer outro estilo "popular", seja o jazz ou a música pop romântica, o rock and roll (ou seja, o rhythm & blues e o country & western adaptados), com sua ênfase rítmica, dançante e até sexual, seria a música da juventude nos anos 50. E mais: o rock tornou-se depois a principal marca da cultura e das rebeldias juvenis - dos "rebeldes sem causa" aos punks, passando pela contracultura.

Antes dos anos 50, já existiam sub-culturas juvenis em gangues delinquentes de adolescentes que negavam o mundo dos adultos, e se utilizavam de elementos retirados da "cultura de massa" que, readaptados, melhor expressavam suas rebeldias, como o jazz e certos filmes. Mas, apenas nos anos 50, esta cultura juvenil adquiriu um caráter amplo, internacional, mais público e ainda mais correlacionado com a "cultura de massa". Não ainda na música, mas primeiro no cinema:

*"Uma cultura adolescente-juvenil relativamente nova se constitui por volta de 1955, a partir de um certo número de filmes, entre os quais os mais significativos são os de James Dean e Marlon Brando, com títulos por si mesmo reveladores - Rebel without a cause, The wild one - que revelam novos heróis adolescentes no sentido próprio, revoltados contra o mundo adulto e em busca da autenticidade. Depois vem a onda do rock ... em torno da qual se cristalizam não apenas um gosto juvenil por uma música e uma dança particularmente intensas, mas toda uma cultura (...)"*³²

Do cinema vieram os primeiros ídolos juvenis "industrializados" (Marlon Brando e James Dean) - uma força que iria se deslocar para a música comercial, celebrando o rock and roll. Por outro lado, "Rock Around The Clock", gravada em 1954, só conseguiria tornar-se sucesso em 1955 ao ser incluída na trilha sonora do filme "Blackboard Jungle". Foi o início de uma série de filmes musicais, onde o rock roubava a cena e constantemente os jovens

³² Edgar Morin, *Cultura de massas no século XX. O Espírito do Tempo - 2. Nêcrus*. Com a colaboração de Irene Nahoum, Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1986, p. 138-139.

arrebentavam os cinemas onde eram exibidos os filmes, dançando sobre as cadeiras ou promovendo quebra-quebras.

Estes jovens norte-americanos vão expressar, com o rock and roll, principalmente uma vontade de liberdade física ou sexual, tanto na dança, quanto numa nova moral que, se não descartava o casamento, consentia em relações antes do casamento e tornava quase público o namoro. O rock and roll deixou os adultos e instituições tradicionais (das igrejas ao Estado) perplexos diante de uma "rebeldia" juvenil que escapava do âmbito marginal ou subliminar, e se tornava destacada e generalizada na vida sócio-cultural nos anos 50. Mais que "rebeldia", na verdade, o rock and roll representava o advento e a projeção da classe de idade "juventude" no mundo contemporâneo. Mas este fenómeno assustava: nunca uma nova categoria social dissiminou-se tão rapidamente pelo mundo. A juventude, e o rock, levados direta ou indiretamente pela indústria cultural capitalista, internacionalizaram-se e apareceram em todos os países tocados pela "cultura de massa", inclusive no mundo socialista.³³

Sobre a hipótese de os baby boomers (crianças nascidas na explosão demográfica norte-americana do Pós-Guerra - o baby boom) terem sido os responsáveis pelo rock and roll, Peterson discorda, lembrando que em 1955, no máximo, os bebês do Pós-Guerra tinham nove anos³⁴ - na verdade, pode-se acrescentar que os baby boomers foram o mercado da Beatlemania e do rock psicodélico nos anos 60, mas não do rock and roll. Em meados da década de 50, um mercado potencial de jovens e adolescentes já estava maduro nos Estados Unidos e até em alguns países da Europa, mas principalmente no primeiro. Para Peterson, este mercado estava há mais de uma década formado nos Estados Unidos e a indústria cultural não se apercebia, continuando a lançar canções padronizadas, repetitivas e pouco atraentes às novas gerações. A principal causa desta falha estava nos arraigados hábitos e na estrutura desta indústria que, nos Estados Unidos e no caso da música, já se formara há algumas décadas. Algumas transformações observadas na indústria fonográfica e no rádio,

³³ Jolanta Pekacz, "Did rock smash the wall? The role of rock in political transition", in *Popular Music*, vol. 13/1, Cambridge University Press, 1994, pp. 41-49.

³⁴ Richard A. Peterson, "Why 1955? Explaining the advent of rock music", *op. cit.*

desde o início dos anos 40, tornaram materialmente possível a explosão do rock and roll, como as mudanças na legislação, inovações tecnológicas e mudanças na estrutura da indústria cultural.³⁵

No caso da legislação, deve se destacar, primeiro, a lei do copyright. Até o início do século eram comuns as apropriações indevidas de canções, causando a luta de novos compositores pela aprovação da lei de proteção e recolhimento dos direitos autorais nos Estados Unidos. Depois de aprovada a lei que obrigava o pagamento pelo uso de canções alheias em shows e música ao vivo, em 1914 os compositores criaram a ASCAP (American Society of Composers, Authors and Publishers) para que esta fizesse o recolhimento dos direitos autorais. Mas esta associação tornou-se efetiva e poderosa apenas nos anos 30, quando passou a controlar a música da Broadway, das rádios e dos filmes. Nos anos 50, a ASCAP era um oligopólio dominado por 18 publishers que determinavam rígidos padrões nas melodias (açucaradas ou adaptadas do jazz) e nas letras (com temas de amor abstrato) - excluía-se o blues, o rhythm and blues, o jazz autêntico, o country etc. do grande mercado. Mas, em 1939, as redes de rádio norte-americanas criaram o BMI (Broadcast Music Incorporated), usando os publishers e compositores excluídos da ASCAP - como aqueles dos estilos populares acima citados. Em 1940, as canções da ASCAP deixaram de ser ouvidas nas rádios. Assim, a ASCAP ficava mais ligada à tradicional indústria de canções publicadas, enquanto a BMI aos novos estilos juvenis de consumo e ao rádio.

*“Em pouco tempo estava o BMI habilitado a apresentar uma notável produção de canções populares de autoria de compositores e autores desconhecidos (...). A grande difusão do ‘rock’n’roll’ na década de 1950 foi particularmente benéfica ao BMI, já que muitos compositores dessa espécie de música eram desconhecidos e deveram seu progresso a essa organização”.*³⁶

³⁵ *Ibid.*

³⁶ Dave Ewen, *op. cit.*, p. 215.

Mas este fator ainda não é o que detona o rock and roll, o que aconteceria só quinze anos depois. Havia mais coisa para se mudar - como a lei de patente. Na década de 30, depois de verdadeiras batalhas travadas pelas principais gravadoras contra formas alternativas de gravação e produção, estabeleceu-se o disco 78 rotações por minuto (RPM) como padrão - utilizando a força da lei de patentes. Mas, após a Segunda Guerra, a Columbia desenvolveu o disco de 33 RPM, ou LP (Long Play). A RCA, recusando propostas da Columbia, criou o disco de 45 RPM. Após alguns anos de disputa no mercado entre os três formatos - 78, 45 e 33 RPM -, com a mediação do governo, as gravadoras entraram em acordo e passaram a fabricar tanto o disco de 45 RPM quanto o LP de 33 RPM. Em 1952, o LP estabeleceu-se mais para reproduções de música clássica, enquanto o disco 45 RPM passou a ser usado basicamente pelas companhias de distribuição independentes, colaborando no desenvolvimento das pequenas gravadoras - já que o disco 45 RPM era bem mais resistente que o 78 RPM, permitindo o transporte mais descuidado e barato dos discos.³⁷

Como último aspecto legal, tem-se as mudanças na legislação federal sobre a radiodifusão. Até 1947, a legislação restringia o número de licenças para uma audiência local em três, quatro ou, no máximo, cinco estações - duas ou três licenças para as redes de rádio, uma para as rádios independentes. Esta restrição fazia parte dos interesses das cadeias nacionais de rádio norte-americanas que dominaram o mercado até o advento da televisão. As quatro redes nacionais competiam entre si buscando audiências gerais, imitando todas os programas bem-sucedidos, perfazendo programações praticamente iguais entre si - enquanto as rádios independentes primavam pela variedade e a busca de "sobras" da audiência. Com a televisão, os interesses das redes de rádio mudaram e elas passaram a investir no novo meio de comunicação, permitindo mudanças na legislação que liberou bastante o número de estações. Entre 1947 e 1951, dobrou o número de estações de rádio nos Estados Unidos, quase todas independentes e baseadas não em música ao vivo, mas em discos.

³⁷ Richard A. Peterson, *op. cit.*

Entre as transformações tecnológicas, quase todas já citadas, tem-se o surgimento do vinil de 45 RPM - mais resistente, facilitando e barateando o transporte, permitindo a criação de distribuidoras independentes, bem como o crescimento em número e poder das pequenas gravadoras -, o surgimento da televisão - responsável pelo desinteresse das redes de radiodifusão em conservar a restrição do número de estações de rádio - e, finalmente, o surgimento de receptores de rádio de transistor - mais baratos e portáteis, permitindo que os jovens levassem-os para todo lugar (escola, praia, festas, trabalho etc.).

Quanto à estrutura da indústria musical norte-americana, antes de 1955 a situação era de um controle quase absoluto de poucas gravadoras (RCA, CBS, Capitol e MCA) sobre o mercado fonográfico (81% dos discos mais vendidos em 1948), enquanto um grande número de pequenas firmas sobreviviam servindo pequenos segmentos especiais do mercado desprezados pelos oligopólios (como o *rhythm and blues* e o *country*). Em 1955, graças à transformação do rádio e ao surgimento de inúmeras distribuidoras independentes, entre outros fatores, as grandes gravadoras passaram a dominar apenas 74% dos discos mais vendidos, número que se reduziu a 66% em 1956 e a apenas 34% em 1959.

Quanto ao mercado, Peterson afirma que o *rock and roll* trouxe uma transformação dramática em sua concepção. Antes, havia um mercado homogêneo no rádio e na indústria fonográfica, dominado por quatro redes e quatro gravadoras que, quando preciso, realizavam covers de canções lançadas por gravadoras independentes que ameaçavam fazer sucesso. Em 1958, o mercado definiu-se como "heterogêneo", quando as redes passaram a investir na televisão e liberaram o rádio para estações independentes que especializaram-se cada qual num setor - rádios que só tocavam *rock and roll*, rádios de soul music, *country*, clássico, jazz etc. Cada rádio funcionava como um jukebox de seu estilo, limitando-se a repetir as 40 canções mais vendidas em determinado setor do mercado. No setor fonográfico, dados acima citados demonstram o poder crescente dos pequenos selos e gravadoras de médio porte no mercado - obtendo, em 1959, 66% das vendas.³⁸

³⁸ *ibid.*

Todas estas transformações romperam com a incapacidade de a indústria musical perceber a crescente insatisfação de sua demanda e colaboraram na criação de uma música comercial caracteristicamente juvenil, o rock and roll.

Setores tradicionais do music business, ao perceber a ameaça que o rock and roll representava, promoveram campanhas de difamação e denúncia da nova música - principalmente os mais desfavorecidos, como a ASCAP, grandes gravadoras e até alguns músicos tradicionais de pop romântico. Frank Sinatra chegou a afirmar o seguinte sobre o rock and roll: *"the most brutal, ugly, desperate, vicious form of expression it has been my misfortune to hear"*.³⁹

O motivo desta apreensão é o fato de ter sido um setor quase "artesanal" ou secundário da indústria, a ala "independente" da mídia, quem lançou o rock and roll. Um dos nomes mais citados deste meio é o disc-jockey Alan Freed que, no início dos anos 50, percebeu a atração de adolescentes e jovens por gravações de rhythm and blues. Alan, basicamente, lançou canções rhythm and blues sob o rótulo rock and roll, desde 1953, em programas de rádio ou nos bailes e shows que promovia. O sucesso dos seus programas tornou-o o mais famoso disc-jockey dos Estados Unidos, até que, no escândalo da Payola, Freed foi jogado no ostracismo.⁴⁰ O escândalo de Payola foi a denúncia feita por setores conservadores da indústria musical e da sociedade americana de que vários programas de rádio, principalmente de rock and roll, estariam impondo canções aos ouvintes sob pagamento de benefícios pelas companhias fonográficas interessadas (no Brasil esta prática é conhecida como "jabaculé" ou simplesmente "jabá"). Por trás do escândalo, havia também a antiga guerra entre ASCAP e BMI, setores tradicionais da indústria musical que se sentiam ameaçados pelo crescimento do rock and roll e até interesses partidários com o ano eleitoral de 1960.

³⁹ Citado em Simon Frith, *Sound effects...*, op. cit., *ibid.*, p. 93.

⁴⁰ Gerri Hinchey, "Sympathy for the Devil", in *Nowhere to run. The story of soul music*, Pan Books, London, 1985, pp. 3-22.

Além de Alan Freed no rádio, destaca-se como inovador o trabalho do produtor Sam Phillips e sua pequena gravadora, Sun Records, em Memphis. Sam Phillips lançou Carl Perkins, Jerry Lee Lewis e, seu grande feito, Elvis Presley.

Mas logo entraram os investimentos das grandes companhias de gravação, rádio e TV: o rock é usado para o crescimento do BMI, a retomada de poder das grandes gravadoras (que compraram Elvis Presley da Sun Records) e de Hollywood. Apesar de em 1959 as quatro gravadoras tradicionais norte-americanas praticamente terem sido desbancadas, a situação em que inúmeras pequenas gravadoras e rádios dominavam o mercado musical iria retrair-se nos anos 60, graças, por exemplo, ao escândalo de Payola (que instituiu novamente a rádio padronizada nos Estados Unidos⁴¹) e a perseguição ou declínio dos principais artistas de rock and roll. Apesar da perda de três quartos do mercado, as grandes gravadoras não desapareceram, pelo contrário, adaptaram-se às novas condições fazendo mudanças em sua organização. Outrora burocratizada e centralizada, a grande gravadora passou a se organizar como uma série de selos que funcionavam como pequenas firmas independentes, embora a serviço de um único oligopólio.⁴²

A partir de 1958, as grandes gravadoras também atacaram o rock na imprensa e nos tribunais, por exemplo, criando ou inventando escândalos com artistas de rock - no que tiveram considerável sucesso. Para explicar a decadência dos ídolos de rock and roll, no final dos anos 50, é preciso também lembrar a origem social destes artistas. Com o rock and roll, artistas pobres (e até amadores, como Elvis Presley) foram lançados no nascente music business juvenil. Ou seja, circunstâncias inusitadas lançaram artistas negros ou brancos pobres na fortuna e no sucesso de públicos juvenis brancos de classe média, mesmo sem ter

⁴¹ Considerava-se até os anos 50 o poder dos disc-jockeys como enorme. Os disc-jockeys ajudavam a determinar inclusive os produtos mais vendidos na indústria fonográfica. Tal situação resultou no escândalo da Payola em 1960, através do qual a prática conhecida no Brasil por "jabaculé" foi declarada ilegal pelo Federal Bribery Act, com uma investigação promovida pelo Senado em seguida. Como resultado criaram-se as listas dos mais tocados (as playlists), que começaram a determinar o que deveria ser tocado nas rádios. Surge então um modelo Top 40 diferente daquele dos anos 50, pois não dividia o mercado em setores, estandardizando as rádios através da fórmula: hit/jingle da estação/hit/notícias/oldies (ou flash-back)/hit/jingle da estação/hit - com a sequência toda pontuada de comerciais recorrentes (Simon Frith, "Radio", in Sound effects, op. cit., pp. 117-126).

⁴² Richard A. Peterson, op. cit.

sido esse o objetivo inicial destes artistas. Diferente dos tempos do blues e country, quando os artistas tocavam para públicos de sua mesma categoria social, no rock and roll o artista tem que vender sua música para outros públicos. Primeiro, para uma categoria que lhe é estranha: jovens brancos provenientes das classes médias. Segundo, para um público que é bem mais amplo - de escalas nacionais e até internacionais - que seu tradicional público regional ou etnicamente definido.

Reverendo a história dos principais nomes do rock and roll dos anos 50, percebeu-se que em sua maioria tiveram finais trágicos de carreira ou o ostracismo. Num período de adaptação, durante a vigência do rock and roll, a indústria cultural utilizou-se de meios e conteúdos não totalmente incorporados ao grande mercado - artistas e estilos de rhythm and blues e country and western - para produzir uma música juvenil comercial. As maiores vítimas deste período de "adaptação" foram os próprios artistas, cuja estrutura psíquica e preparo pessoal não estavam em condições de suportar tamanha pressão social e de interesses econômicos advindos do sucesso.

Finalmente, o rock and roll foi fruto também de inovações tecnológicas no registro das gravações e produção: a amplificação da voz e a eletrificação dos instrumentos e do estúdio. O rock and roll, musicalmente, necessitava destas novas tecnologias. O canto só pôde tornar-se "vocalização" - aproximando-se dos registros da fala cotidiana e tornando mais fácil ao ouvinte "cantar" junto a canção - com a amplificação da voz.⁴³ Do jazz, vieram as primeiras experiências em eletrificação da guitarra, depois adotada pelo rhythm and blues que, desde o fim dos anos 40, caracterizava-se por seus cantores-guitarristas negros acompanhados de um combo formado por mais uma guitarra, baixo e bateria, e às vezes

⁴³ Um detalhe interessante destacado por Berio, e que pode caracterizar grande parte do rock até os dias atuais, é a espontaneidade de sua vocalização, pois a amplificação da voz diminui a fronteira entre o canto e a fala cotidiana, podendo expressar formas estereotipadas do segundo na música rock: *"Virtualmente, toda pessoa (...) pode usar sua voz no rock/Um dos aspectos mais chamativos da vocalização no rock é de fato a naturalidade, a espontaneidade e a multiplicidade de emissões vocais. Quase sempre a voz grita, porém cada um grita à sua maneira, sem afetação (...)/ Um dos aspectos mais sedutores do estilo vocal rock é, de fato, que não tem nenhum estilo. As vozes dos executantes são desmesuradamente ampliadas com todo seu caráter natural e típico"*. Luciano Berio, "Comentarios sobre el rock", *Pauta*, vol. III, n. 05, Univ. Autónoma Metropolitana, Chile, (pp. 5-16), jan./fev./mar. de 1983, p. 9 e 11.

piano e metais - mais ou menos o mesmo instrumental adotado pelos primeiros astros do rock and roll. Do rock and roll, o rock assumirá seu instrumento mais característico, a guitarra elétrica, que será um outro forte símbolo do rock. A eletrificação do estúdio tornou possível as gravações caracterizadas do rhythm and blues e, principalmente, do rock and roll.⁴⁴

Sobre as inovações tecnológicas nos discos, cabem ainda algumas considerações a respeito de seu impacto na música comercial. O vinil foi originalmente usado no formato 78 RPM, que limitava as canções aos três minutos. Quando surgiu o microsulco e o Long Play (LP) de 33 rotações, porém, na música popular, as mesmas canções de 3 minutos eram reunidas nestes LPs. Os LPs foram pensados originalmente para possibilitarem a reprodução completa das grandes obras eruditas (a maior parte delas caberia num LP de 45 minutos); mas, no rock and roll eram usados como coletâneas dos principais hits de um artista ou de vários. O rock and roll vai caracterizar-se ainda pela canção de 3 minutos no máximo - lançadas em compactos de 33 RPM ou álbuns de 45 RPM -, mas já se utiliza do LP e do microsulco, transformando cada vez mais a indústria da música. Nos anos 60, esta abertura dada pelo rock and roll tornará o álbum (LP) mais importante que a canção isolada.

O rock and roll só poderia ter surgido em meados dos anos 50, porque neste momento conjugaram-se o processo de consolidação da indústria cultural, o surgimento da cultura juvenil e o desenvolvimento da tecnologia de produção e reprodução das canções. Por isto o rock and roll surgiu nos Estados Unidos, que, além de reunir primeiro todas estas características, também possuía a música popular mais apropriada para este uso mercantil, tecnológico e juvenil (o blues e o country). Mas, nos anos 60, assim como a juventude e a

⁴⁴ Os estúdios de gravação primitivos limitavam até mesmo o pianista, que não podia tocar todas as notas da escala de seu instrumento, pois as mais graves e as mais agudas não podiam ser gravadas (Simon Frith, *Sound effects...*, op. cit., p.32-33). No jazz, poucos arriscavam usar o kit completo de bateria nas gravações, deixando de lado o bumbo, vetado pela emissão de pulsações muito graves, que podiam fazer a agulha mecanicamente guiada "pular" ou riscar o disco matriz (François Billard, "Da cera ao microsulco", in *A vida cotidiana no mundo do Jazz. Das origens à década de 50*, Cia. das Letras, São Paulo, 1990). A música pop dependente dos discos gravados, não só por questões sociais (era uma música "familiar"), mas também técnicas, tinha que ser muito contida em excitação e intensidade sonora antes da década de 50.

indústria musical, o rock and roll torna-se francamente internacional e abrevia seu nome apenas para rock, assumindo e até radicalizando algumas características que o definiram nos anos 50.

Ainda nos anos 50, a "chama" acesa pelo rock and roll já começa a criar alguns estilos diferenciados, que revelam antes de tudo as origens musicais dos artistas rotulados como "rock and roll". Havia o rockabilly (mistura de hillbilly, ou country, com blues), cujos músicos brancos pendiam para o lado country; enquanto artistas negros ressaltavam mais o lado rhythm and blues.⁴⁵ Como foi mostrado, a origem do rock and roll está em músicos populares que foram repentinamente jogados ao grande público, e quase sempre na sua música revelavam suas raízes ora mais no blues, ora mais no country. Outros estilos também surgiram, como o rock instrumental - onde a guitarra com trémulo substituíra os vocais - e o high school rock - rock and roll amenizado e açucarado tocado por brancos bem-comportados, como Neil Sedaka e o pastor Pat Boone.⁴⁶ Por outro lado, no fim dos anos 50, desenvolveu-se um novo pop negro, o soul (mistura de gospel⁴⁷ e rhythm and blues), que terá uma longa história de relações com o rock e sucessos também nas décadas de 60 e 70.⁴⁸ Uma das maiores produtoras de soul foi a Motown, importante gravadora de Detroit que foi uma verdadeira "usina de hits" nos anos 60.

Portanto, o rock and roll já revelava na sua música, nos estilos, usos da juventude e da tecnologia etc., todos os desdobramentos posteriores do rock. O período que se segue, mais ou menos de 1959 a 1963, curiosamente, foi de retração comercial e de transformação do rock and roll básico. A maioria dos grandes nomes dos anos 50 não teve sucesso algum na década de 60, exceto pelo cada vez menos "roqueiro" Elvis Presley.

⁴⁵ Sobre Chuck Berry, um dos símbolos e principais nomes do rock and roll, com origens no rhythm and blues, ver: Timothy D. Taylor, "His name was in lights: Chuck Berry's Johnny B. Goode", em *Popular Music*, vol. 11, Cambridge University Press, 1992.

⁴⁶ Que, inclusive, gravavam versões mais amenas de canções de artistas negros ou "caipiras" de rock'n'roll.

⁴⁷ Canto religioso dos negros nas igrejas protestantes norte-americanas. Entre os anos 40 e 60, nos Estados Unidos, o gospel teve também uma fase de sucesso comercial.

⁴⁸ Ver Gerri Hirshey, *op. cit.*

3. Anos 60: o auge do rock

Nos anos 60, o rock e a juventude atingiram o seu ponto máximo em matéria de formulações renovadoras, rebeldes e até potencialmente revolucionárias, bem como quanto à criatividade artística, envolvimento social da juventude e liberdade em relação à indústria fonográfica. A década de 60, principalmente em sua segunda metade, foi o momento em que o rock and roll tornou-se simplesmente rock, portanto mais que um simples estilo popular juvenil de consumo, ou seja, tornou-se um verdadeiro gênero musical que apontava para diversas direções (extra-classes e internacionais) e que era capaz de receber e devolver fluxos heterogêneos de influências musicais e sócio-culturais (raggas indianos, contracultura etc.).

Quando se procura definir sócio-culturalmente o rock, tarefa nada fácil, os pesquisadores costumam adotar como modelo ou tipo-ideal a música juvenil industrializada dos anos 60, produzida principalmente nos Estados Unidos e, a partir dos Beatles, também na Inglaterra. Leva-se em consideração o grau máximo daquilo que a crítica musical e cultural chama de "autenticidade" do gênero rock, ou seja, sua capacidade de atrair multidões de jovens sem se massificar ou tornar-se simples mercadoria. E mais, a capacidade de servir como pano de fundo musical a uma série de revoltas ou rebeldias juvenis nos Estados Unidos e Europa, que receberam o nome de contracultura. Por fim, leva-se em conta, num misto de admiração e denúncia, os mega-festivais dos últimos anos da década, em que a força da contracultura é usada como justificativa para ajuntamentos de até centenas de milhares de jovens em super-concertos onde, paulatinamente, os interesses comerciais e até a violência (como no frustrado Festival de Altamont⁴⁹) superam as inovações culturais e a ideologia hippie de "paz e amor".

Principalmente para efeito de análise, dividi-se aqui a história da música juvenil nos anos 60 em três partes: o período de transição (1959-1963), a Beatlemania (1964-1967) e a

⁴⁹ Festival com entrada gratuita realizado em 1969 pelos Rolling Stones nos Estados Unidos. Usaram como "seguranças" integrantes da gangue de motoqueiros Hells Angels que, sob o foco da câmera cinematográfica, assassinaram brutalmente um jovem próximo ao palco. E os incidentes não se limitaram a isso: "no final do espetáculo, um assustador elenco de quatro mortos e trinta e nove feridos graves" (Tupã Gomes Corrêa, Rock nos passos da moda. Mídia, consumo X mercado cultural, Papirus, Campinas, 1989, p. 61).

Contracultura (1967-1969). Cada qual marcada por um fenômeno sócio-cultural e uma contribuição própria à concretização da música rock. O período de transição, com fenômenos comerciais como os grupos vocais, a surf music, o folk etc., e a contribuição de manter vivo e fértil o mercado juvenil de consumo de produtos musicais, apesar do desaparecimento das estrelas do rock and roll da década anterior. A Beatlemania, não apenas com os Beatles, mas com uma série de outros grupos e toda uma fermentação mundial das juventudes e da indústria fonográfica, consolida musical e culturalmente o rock e, principalmente, transforma-o em elemento essencial de definição da identidade juvenil, associando permanentemente rock e juventude. A contracultura, com toda uma série de movimentos musicais e sócio-culturais, o psicodelismo, o rock-arte, os hippies, os estudantes radicais etc., define o rock como pano de fundo não apenas de manifestações rebeldes de jovens e adolescentes, mas também revolucionárias e aparentemente mais conseqüentes, capazes de definirem uma contracorrente cultural que aparecia como portadora de anti-valores da "sociedade da opulência".

No período de transição, entre o rock and roll e os Beatles, do último ano da década de 50 ao início dos anos 60, a música juvenil observou o surgimento de vários pequenos fenômenos comerciais nos Estados Unidos, não tão marcantes e conseqüentes quanto aquele que o precedeu e o que virá, mas que demonstram que um mercado juvenil comprador de discos, shows etc. estava garantido, mesmo quando a juventude dos anos 50 começou a envelhecer. Durante a fase de transição, estilos, movimentos e artistas cobriram um pouco o espaço deixado, mantendo em geral o esquema comercial criado pelo rock and roll e a relação com públicos juvenis.

No final dos anos 50, houve até uma "perseguição" de certos setores sociais contra o rock and roll, o que resultou no ostracismo de alguns importantes nomes e até a injusta prisão de Chuck Berry. De todo modo, houve uma descompressão da primeira fase do rock, e as juventudes deixaram-se atrair também por outras tantas "modas" musicais e dançantes veiculadas igualmente pela mídia e indústria fonográfica, mas com o controle e a

organização mais bem depositados nos segundos. Estes estilos dançantes, formas estilizadas do rock and roll, como o twist, ou de ritmos caribenhos, como o calypso, tinham sucesso curto e instantâneo, logo caindo no esquecimento. Surgiram através deles as "discotecas", casas dançantes que tocavam discos com os maiores hits, tornando ainda menos importantes e mais mecanizados os artistas.

Outra tendência da indústria americana foram os grupos vocais, dos negros de do-woop aos femininos e brancos comandado pelo produtor Phil Spector. Os grupos vocais levaram pela primeira vez ao extremo as possibilidades e recursos então existentes do estúdio de gravação, das técnicas de marketing e da relação com outros mídia (rádio e TV, principalmente) dentro da música jovem. Jukeboxers, TV, rádio e discos veicularam as harmonias vocais que atraíram muitos jovens brancos e negros norte-americanos.

Nos anos 60, a música popular juvenil começou a revelar definitivamente sua capacidade de amálgamas e adaptações dos mais variados estilos populares. A surf-music, por sua vez, combinou as harmonias vocais com os instrumentos elétricos de rock and roll. A surf-music deu origem por exemplo, à conhecida série de filmes da "Turma da Praia", e seria um estilo adotado pelo ambiente das praias do Oeste norte-americano, principalmente por trazer em suas canções histórias de encontros amorosos, namoricos, surf, brigas entre "turmas" etc., ou seja, temas relacionados à vida dos jovens brancos em seu período de lazer nas praias.

Menos ligado à indústria fonográfica em seu início, o folk-rock, ou canção de protesto, no final dos anos 50, começou a aparecer como um novo tipo de música popular nos Estados Unidos, com artistas interessados nas folk songs de Woody Guthrie e Pete Seeger, como Joan Baez, Peter Paul and Mary e Bob Dylan. O movimento norte-americano em torno da folk music teve início nos anos 30 deste século, ligado a instituições trabalhistas e ao Partido Comunista norte-americano. Buscava dois objetivos até certo ponto incompatíveis: recuperar a música popular pura e rural, e ao mesmo tempo utilizá-la como forma de atrair a participação popular e desenvolver a consciência de classe. A folk music tradicional norte-

americana procurava o segundo objetivo através de longas letras francamente politizadas, que denunciavam a exploração dos operários e as injustiças sociais. Buscava em instrumentos acústicos e tradicionais populares o acompanhamento das suas melodias simples e suas letras longas mas de mensagem política direta. Nos anos seguintes, artistas como Woodie Guthrie e Pete Seeger continuaram realizando este projeto da folk music politizada e foram como que uma ponte de ligação com as protest songs dos anos 60.⁵⁰

Curiosamente, a recriação do folk nos Estados Unidos aconteceu quase que simultaneamente às "canções de protesto" da Música Popular Brasileira, e usando os mesmo atores, ou seja, jovens universitários. E mais, o folk-rock receberia também o título de protest song. E, se cada qual valorizava os estilos populares de sua nacionalidade, ambos ainda estavam bem longe de um real contato com as classes populares que apregoavam defender, o que denunciava desde logo a efemeridade política do movimento e a rápida utilização de ambos pelos media na atração de mais um contingente de consumidores, os jovens universitários.

O grande momento desta folk music foi o ano de 1961, com o destaque de Bob Dylan. Mas, em 1965, através do próprio Bob Dylan, o folk vai perdendo seu purismo, acrescentando, não sem alguma resistência do público, instrumentos elétricos e letras mais abstratas e menos politizadas. Diferente dos mais "adolescentes" rock and roll, twist, surf music, grupos vocais e do "yé yé yé" dos Beatles, o folk tinha um público mais "juvenil" e intelectualizado, menos adolescente. Grande parte dos seus admiradores eram jovens colegiais e universitários de classes médias, defensores de um "purismo" semi-intelectualizado da música e de temas sociais e políticos, que se expressavam nas longas e quase faladas letras dos artistas de folk. Quando Bob Dylan tentou se aproximar do pop-rock, adotando instrumentos elétricos, a reação contrária do público de folk foi muito forte.⁵¹

⁵⁰ Ver Simon Frith, *Sound effects...*, op. cit., pp.27-32.

⁵¹ Lembrando um pouco a resistência de setores universitários contra a introdução da guitarra elétrica e do rock na MPB, introdução tentada por Gilberto Gil e Caetano Veloso em 1967 e no Tropicalismo.

Apesar de sua importância, estes estilos da fase de transição ainda não explodiram em um sucesso internacional, global, mas sim em setores localizados da sociedade e juventudes norte americanas: do-woop, soul e Motown, aos negros; grupo vocais e surf music, aos jovens brancos de classe média da praia e da cidade; o folk, ao jovem semi-intelectualizado. Ainda não tinha surgido a música juvenil capaz de atingir alcance global e geral - como o rock and roll prometia ser. Paradoxal, mas reveladoramente, esta música aparecerá não nos Estados Unidos, mas na Inglaterra.

Para poder entender o porquê da Beatlemania e da migração do centro criativo da música juvenil comercial para a Inglaterra, deve-se retomar a história da ligação entre juventude e música popular na Europa, durante e depois da Segunda Guerra. Desde os anos 30, os jovens europeus de classe média e baixa importavam discos de jazz dos EUA, admirados por esta música que alimentava sua sub-cultura de gangues, mas que em seus estilos mais inovadores, como o be-bop, era quase que vetada nas rádios e shows europeus. Mesmo os estilos tradicionais do jazz norte-americano receberam restrições, em alguns casos muito fortes, como na Inglaterra.⁵² Isto aconteceu ao contrário do cinema, que não esperou os anos 50 ou 60 para procurar o mercado europeu e mundial, principalmente porque desde os anos 30 os estúdios de Hollywood viram diminuir o público de cinema em seu país natal e, com apoio do governo norte-americano, que levava sua ajuda econômica à destruída Europa do Pós-Guerra, conseguiram impôr seus interesses comerciais aos novos gostos culturais e de entretenimento dos europeus. Diferente do cinema, mercadoria cultural nova e que não parecia ameaçar nenhuma instituição artística tradicional, na música a Europa, portadora de uma forte tradição erudita e clássica, o que fez com que suas instituições culturais e governamentais vetassem o mais que pudessem a "invasão" da música norte-americana que, acertadamente, viam como ameaça aos seus músicos tradicionais.

⁵² Na Inglaterra, apesar de existirem até revistas de música que destacavam o jazz - como a *Melody Maker* -, as associações de músicos bem como a BBC limitavam o quanto possível a entrada do jazz no país. Versões amenizadas eram tocadas pelas bandas em bailes dançantes e até na BBC, mas era bastante dificultada a permissão para que músicos de jazz norte-americanos tocassem no país (Simon Frith, "Play with Real Feeling", in *Music for Pleasures*, op. cit., pp. 45-63).

Mas o clássico-erudito não poderia ser a música dos grupos juvenis modernos que vinham surgindo em todo o mundo industrializado. Na Inglaterra, tentando deter o avanço da música de massa norte-americana, entre 1935 e 1956 estabeleceu-se uma rigorosa proibição de entrada no país de orquestras estrangeiras (apenas solistas tinham permissão).⁵³ Criou-se mesmo uma música popular comercial própria, veiculada pela rádio estatal BBC, mas que era no máximo possível romântica, leve e melodiosa, portanto também pouco propícia à adoção pelos semi-delinquentes e boêmios grupos juvenis europeus.⁵⁴ Isto explica a importação subterrânea da música popular norte-americana por estes jovens. Portanto, a importação de música "americana" em discos e audições em barzinhos, para jovens de outras partes do mundo, começou antes mesmo do surgimento da música propriamente juvenil.⁵⁵ A ligação das sub-culturas juvenis européias com a música popular comercial, apesar de ainda pequena e marginal, precede, portanto, o próprio rock and roll.

Desde os anos 30, no caso da Grã-Bretanha, estilos mais tradicionais do jazz e blues norte-americano recebiam uma grande atenção. Formaram-se fã-clubes entre setores médios e, surpreendentemente, muitos jovens de classes operárias também cultivavam os estilos. Também na Inglaterra, muitas foram as bandas revivalistas de jazz e blues que se formaram, gerando, entre 1956 e 1958, a inesperada e espontânea "onda do skiffle". O skiffle era uma forma bastante simples e amadora de tocar o jazz tradicional e o blues que centenas de

⁵³ Eric J. Hobsbawm, *op. cit.*, p. 201.

⁵⁴ Simon Frith demonstra que o objetivo que animou a criação e desenvolvimento da BBC era prover um entretenimento leve ("*light entertainment*") às diversas classes sociais que ouviam a rádio. A BBC trazia um versão burguesa do que seria o entretenimento adequado às classes trabalhadoras, procurando veicular informação e erudição junto aos seus programas. Transmitia valores de domesticidade e união familiar, e objetivava trazer o relaxamento com um lazer calmo (Simon Frith, "The Pleasures of the Hearth...", *op. cit.*). Na Alemanha, fenômeno semelhante aconteceu após a Segunda Guerra Mundial, quando ofereceu-se aos jovens uma música pop extremamente melodiosa e afetada cantada por "ídolos" nacionais. Nos anos 60, o "pop" nacional alemão é abandonado pelas novas gerações e, em 1967, apenas 24% dos novos discos lançados no país eram de artistas alemães, gerando um forte ressentimento entre os actores musicais tradicionais (Rolf-Ulrich Kaiser, *El mundo de la música pop*, Barral, Barcelona, 1974, cap. 1).

⁵⁵ Na Alemanha, o be-bop, estilo então vanguardista do jazz, foi assimilado como parte da rebeldia de jovens, que ouviam e dançavam de forma estranha uma igualmente estranha e confusa música americana, em porões e bares de segunda categoria. Os adultos rejeitavam a nova música. Mas, os jovens, como depois no rock'n'roll e na dança, se encontraram nela: "*Os jovens sentem através da música alguma coisa que não conseguem explicar nem exprimir: uma possibilidade de reencontrar o sentido*" (Hans Heinrich, "Os fits do Jazz como movimento juvenil de hoje", in Sulamita Brito (org.), *Sociologia da Juventude*, vol. III, Zahar, Rio de Janeiro, 1968, [pp. 107-112], p. 110-111).

bandas criadas por jovens britânicos das mais variadas classes sociais adotaram em meados dos anos 60.⁵⁶

Entre alguns jovens músicos proletários saídos do *skiffle* (como os componentes dos Beatles) ou de grupos de blues tradicional (como alguns dos membros dos Rolling Stones), e logo de forma generalizada entre os jovens ingleses de camadas operárias (como os da cidade portuária de Liverpool), surgirá um interesse cada vez maior em relação ao blues eletrificado e o *rhythm and blues*. Apesar do rock and roll ter tido certa penetração na Inglaterra, eram os velhos músicos negros de blues e *rhythm and blues* quem atraíam os jovens proletários ingleses que, impedidos de ouvi-los na rádio estatal BBC (que vetava a música de massa norte-americana⁵⁷), importava discos dos cantores-guitarristas em muitos casos já bem idosos. Melhor que o rock and roll, o *rhythm and blues* expressava um sentimento de rebeldia e até de revolta atraente aos jovens das camadas operárias britânicas. Enquanto o rock and roll cantava mais sobre namoricos, alusões ao sexo, exaltações à própria música e carros, o *rhythm and blues* fazia alusões diretas ou veladas à exploração e marginalidade dos negros nos Estados Unidos, situação semelhante à vivida pelos operários ingleses e, principalmente, pelos jovens desta classe social. Também, o *rhythm and blues* continha muito mais destaque e contundência rítmica, vocal e até comportamental em comparação à média das canções de rock and roll (principalmente depois das muitas versões amenizadas do "High School Rock"). O final dos anos 50 trazia uma grande transformação sócio-econômica na Inglaterra, bem como em toda a Europa Ocidental, que conseguia sair de situações econômicas negativas e entravam em uma nova fase de recuperação e desenvolvimento. Os jovens ingleses operários viam as possibilidades, e ao mesmo tempo as

⁵⁶ "Dentro de poucos meses o país estava coberto por uma rede de grupos de *skiffle*, formados por guitarras e instrumentos rítmicos improvisados a partir de tábuas de lavar, dedais, bules de chá e coisas do gênero, acompanhando jovens que gritavam canções a respeito de prostitutas do Tennessee, presos do Mississippi e jogadores do Alabama no que poderia ter sido um sotaque híbrido ... Ele rompeu todas as barreiras, exceto a de idade" (Eric J. Hobsbawm, *op. cit.*, p. 265).

⁵⁷ Uma possibilidade de ouvir rock and roll na Inglaterra nos anos 50 era a Rádio Luxemburgo, cujas ondas emitidas no continente europeu chegavam à Grã-Bretanha. Um programa noturno, cuja hora era comprada por patrocinadores ou gravadoras multinacionais (principalmente norte-americanas), transmitia basicamente canções de rock and roll (Simon Frith, "Radio", in *Sound effects*, *op. cit.*, pp. 117-126).

dificuldades para sua classe, de ascensão e enriquecimento social. Mais que seus próprios pais, os jovens das camadas populares assimilavam valores e ideais de ascendência, veiculados também por setores da indústria cultural e, por isto mesmo, sentiram mais rapidamente as dificuldades e as contradições das promessas destes valores.

Assim, até mais que o rock and roll - produto dirigido mais à classe média - foi a "versão original" - o rhythm and blues -, quem mais atraiu o jovem inglês das classes populares, por causa da maior autenticidade e virulência do estilo negro. Já no final da década de 50, começaram a proliferar muitos grupos musicais de jovens ingleses que tentavam imitar a música visceral dos negros norte-americanos. Em geral estes grupos estavam ligados a gangues de jovens proletários, porque, ao lado dos grupos ingleses de blues, surgiram muitas gangues e estilos juvenis que assimilavam elementos da "cultura de massa" e os resignificavam. Não apenas a música, mas também as roupas definiam as diferenças e as fronteiras entre as gangues: teddy boys (com gravatas boot lace e jaquetas com colarinho de veludo); mods (cabelos rentes à escovinha, casaco curto e lambretas); bike-boys (jeans tingido, suásticas e motocicletas ornamentadas); skinheads (coturnos e cabeças raspadas) etc.⁵⁸ Mods, rockers e teddy-boys ficaram famosos pelas brigas entre si nas ruas e bailes das grandes cidades inglesas. Tinham diferentes assimilações e interpretações da "cultura de massa" por sua sub-cultura juvenil operária; também, a oposição entre os grupos definiam seus estilos e identidades grupais: os rockers chamavam os mods de "afeminados", porque esses tinham suas roupas mais bem alinhadas e tentavam se parecer com a classe média mais do que aqueles; enquanto os mods chamavam os rockers de brutos e selvagens, pelas atitudes arrogantes dos segundos e seu uso mais agressivo das roupas. A música de massa e a moda fornecem elementos, símbolos e argumentos rearranjados por gangues

⁵⁸ Stuart Hall and Tony Jefferson (orgs.), Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain. Utchinson and Co., University of Birmingham, London, 1976.

inglesas, que criam estilos ao mesmo tempo particulares (restritos às gangues) e universais (com referência à indústria cultural internacional).⁵⁹

Quanto às bandas, muitas eram formadas por jovens que ficavam tentando imitar, de forma rústica e até selvagem, as canções blues e rhythm and blues durante o tempo que não estavam na escola ou enquanto não estavam arrumando encrencas ou aventuras com sua gangue (e muitos até saíam da escola para ter mais tempo para se dedicar à banda e à gangue). Em 1961, na cidade de Liverpool, além dos iniciantes Beatles, havia pelo menos mais 400 conjuntos do que foi chamado de música "beat" ou de "Liverpool sound". O lendário Cavern Club era apenas um dos muitos clubes da cidade que abrigavam estas centenas de bandas. Segundo Kaiser, as principais influências destes grupos "beats" eram não apenas o skiffle e o blues, mas também o rock and roll de Elvis Presley⁶⁰ - ouvido durante a adolescência pela Rádio Luxemburgo. Do mesmo modo que aconteceu com o rock and roll norte-americano, alguns empresários semi-independentes, agora ingleses, investiram nestas bandas "beats", ajudando-as a redefinir o som, as letras, a imagem e a divulgação comercial e oferecendo-as para as grandes gravadoras britânicas. Três dos principais grupos foram The Beatles, Rolling Stones e The Who, contratados por grandes gravadoras britânicas. O primeiro foi o mais bem sucedido nos anos 60, e o segundo o de maior longevidade. Do blues rústico e mal tocado evoluíram para uma música ligeira e bem produzida que será chamada apenas de "rock".

Quando os Beatles alcançaram o sucesso na Inglaterra e já se adaptavam bem ao esquema comercial e promocional da indústria fonográfica, decidiu-se lançá-los nos Estados Unidos (depois de uma tentativa razoavelmente bem sucedida na França). Os Beatles já haviam quebrado a barreira de classes no seu país, indo muito além do que qualquer outra banda de jovens operários de seu tempo. Porém, quebrariam muitas outras barreiras internacionais: primeiro, o próprio Estados Unidos, num incrível esquema de marketing e

⁵⁹ Helena W. Abramo, Grupos Juvenis nos anos 80. Um estilo da situação social. Dissertação de mestrado em Sociologia da FFLCH/USP, São Paulo, 1992.

⁶⁰ Rolf-Ulrich Kaiser. op. cit., cap. 5.

promoção, que fez dos shows, apresentações de TV e discos do Beatles objeto de uma histeria juvenil sem precedentes na História. Os Beatles foram realmente os primeiros ídolos juvenis de massa e mundiais. Sua música evoluiu para um acabamento cada vez mais bem resolvido entre os estilos rock and roll, blues, country, baladas românticas, pop, folk, harmonias vocais etc.

"Ironicamente, o time de músicos que mais claramente personificaram as intersecções de negro e branco, urbano e rural, folk e pop, e pop e arte na música "popular" na década de 1960 - e um grupo que ultrapassou Presley no sucesso popular - não foi americano mas totalmente britânico: The Beatles".⁶¹

Os Beatles, do ostracismo do Cavern Club, em 1961, passam ao mega-estrelato mundial. Até 1965, sua música era descrita como "yé yé yé", caracterizada por um rock básico, simples, com letras adolescentes e exploração de um visual "jovem" e atraente. No entanto, a partir de álbuns como "Rubber Soul", "Revolver" e, principalmente "Sergeant Peppers Lonely Hearts Club Band", produzem e participam de uma grande transformação musical e estética no rock - influenciando e sendo influenciados pelo movimento hippie e pela música psicodélica e progressiva. A virada na música dos Beatles anuncia a primeira revolução rock (ou segunda, considerando-se a primeira como o surgimento do rock and roll), "revolução" que criou a contracultura, o movimento hippie, os grandes festivais de rock, a concepção do rock-arte e o psicodelismo. Mas, antes de passar para a terceira fase, a da contracultura, deve-se analisar melhor como o período da "Beatlemania" definiu o conceito de rock.

Nos anos 60, o rock and roll tornara-se rock, transformando a música popular, o "pop", em um campo essencialmente de consumo juvenil, cada vez mais internacional e com grande abertura para assimilação de estilos e gêneros de qualquer região do planeta. O rock tem abertura suficiente para entrar em uma espécie de simbiose com ritmos nacionais, da

⁶¹ H. Wiley Hitchcock. Music in the United States. A Historical Introduction. Letras e Artes, Rio de Janeiro, 1963, p. 261.

França ao Brasil, aí instalando novas ramificações da indústria cultural internacional. Um encontro entre a indústria cultural e a música popular, que rendeu à primeira seu maior impulso internacional, o rock foi a grande trilha sonora da "massificação" e mundialização da indústria cultural neste século.

Por outro lado, nos anos 60 o rock atingiu seu maior grau de autonomia enquanto campo cultural. Parecia ter uma força tão grande que se via como independente da indústria fonográfica e da mídia estabelecidas, como força social capaz de modificações sociais e até de uma revolução política. Primeiro musicalmente, abrindo-se de forma surpreendente para uma variadíssima assimilação de músicas e culturas populares, exóticas e orientais. Também, no comportamento e na concepção de composição, adotando drogas alucinógenas para alterar o estado de mente na audição e composição da música dita "psicodélica". O rock deixa de ser "adolescente", e marca uma juventude "intelectualizada", com letras criativas e experiências musicais novas. Lançam-se as bases dos estilos rock dos anos 70: o progressivo, o heavy metal e até o próprio punk. No campo musical produtivo, foi o máximo que o rock conseguiu chegar em definições e valores próprios, conseguindo inclusive se libertar dos padrões do gênero canção e extrapolar os três minutos antes considerados o máximo para um rock. Da canção pop de três minutos e do compacto simples, o padrão da música rock passa a ser o "álbum", o LP. Mesmo que as músicas tenham pequena duração, são pensadas como parte de um todo com um mínimo de concepção artística e criatividade. Surgem os concept albums (onde as canções baseiam-se num único tema), as "súites" de rock (músicas interligadas) e os primeiros álbuns duplos de rock.

Nos anos 60, realmente, encontra-se a mais coerente definição do rock, e o momento onde os autores expressam-a com mais segurança. Nos anos seguintes, a complexificação deste campo, e de suas relações com outros campos, tornará quase impossível uma definição. Mesmo nos anos 60, autores como Luciano Berio já diziam que o rock era muito menos identificável que outros gêneros, como o jazz, por exemplo. Inclusive, a primeira característica do rock arrolada por Berio é sua abertura para citações e elementos que

assumem uma pluralidade de atitudes, incluindo referências ao blues, country and western, soul, gospel, música isabeliana, indiana, árabe etc.⁶²

Outra característica do rock é que nele são mais importantes os estilos de execução em grupo que individuais, de forma geral, ou seja, é mais importante a sonoridade exibida coletivamente pelo grupo que a interpretação individual de um instrumentista ou vocalista. O rock define um padrão ou modelo de composição-interpretação muito particular. Tipicamente, as canções são criadas coletiva e espontaneamente, seja a a partir de uma letra rascunhada, seja a partir de uma idéia inicial que toma corpo com a intervenção de todos os músicos do grupo.⁶³ Curiosamente, o rock consagra uma forma de composição e interpretação com analogias ao comportamento das gangues juvenis. Jovens são a grande maioria dos componentes dos grupos de rock, verdadeiras hordas de criação coletiva que imitam o próprio processo sub-cultural de criação do estilo e ação nas gangues juvenis, principalmente nos momentos de "revolução" rock, como na segunda metade dos anos 60: a ação coletiva, a busca de uma representação autêntica de sua classe de idade e a adaptação criativa das mais variadas fontes e produtos da "cultura de massa". Contudo, a composição rock típica é diferente da também coletiva música do jazz. O rock é mais rígido, pouco fugindo realmente do padrão canção, possui poucas improvisações e ao vivo praticamente repete ou tenta repetir a canção do modo como ela foi registrada em disco, tentando assim um contato mais estreito com o público. Tipicamente, o jazz é bem menos rígido, e se segue o padrão canção ou blues nos primeiros compassos, logo o utiliza apenas como base para improvisações que são, na verdade, seqüências de solos individuais improvisados que, ao

⁶² Luciano Berio, *op. cit.*

⁶³ "A segunda inovação do rock diz respeito ao conceito de 'conjunto'. O conjunto de rock não só desenvolveu uma instrumentação original por trás da voz ou das vozes (basicamente, percussão e baixo), mas se constituía essencialmente em uma unidade coletiva, em vez de um pequeno grupo de virtuosos tentando demonstrar as suas habilidades ... Além disso, o 'conjunto' deveria idealmente ser caracterizado por um 'som' inconfundível, uma marca sonora através da qual o conjunto, ou melhor os técnicos de estúdio, tentavam estabelecer a sua individualidade" (Eric J. Hobsbawm, *op. cit.*, p. 20-21).

vivo, nunca se repetem do mesmo modo - a "composição" jazz é constantemente recriada numa empatia que acontece mais entre os próprios músicos que entre músicos e público.⁶⁴

Porém, dos anos 50 até meados dos anos 60, esta liberdade e coletivismo da criação no rock eram muito restritos. O artista, principalmente o novo, em geral, submetia-se aos designios do A & R (Artistic and Repertoire) Man, o produtor, que escolhia desde o estilo às canções a serem interpretadas. A relação menos unilateral dentro dos estúdios e da produção musical no rock foi uma conquista das bandas, a partir de um sucesso e posição incomuns para os padrões da época de grupos como Beatles e Rolling Stones, nos anos 60.⁶⁵ Graças à abertura conquistada desde então, tornou-se possível no rock a maior liberdade do artista, não só na gravação, mas até na política de divulgação.⁶⁶

Os Beatles tentaram uma independência total da grande indústria fonográfica fundando sua própria empresa administradora, a Apple que, entretanto, consumiu inutilmente alguns milhões de dólares e faliu como a única grande tentativa pelo rock de subverter o oligopólio das companhias fonográficas.

Porém, antes da falência da Apple, na segunda metade dos anos 60, o rock ligara-se cada vez mais a novas formas de rebeldia e revolta juvenis, principalmente no Oeste dos Estados Unidos, onde surgiu, a partir de diversas fontes (grandes cidades, escolas de arte, universidades, comunidades alternativas, setores underground) uma nova torrente cultural-musical que caracterizou o que foi chamado de "revolução" rock: psicodelismo e acid rock, a contracultura e os hippies, drogas alucinógenas e grandes festivais de rock etc. Na Inglaterra, os Beatles, principalmente, e os Rolling Stones, acompanharam a evolução, além de grupos

⁶⁴ "o ponto essencial é que o jazz exige um público que não interfira muito com o modo de tocar dos músicos" (*ibid.*, p. 207).

⁶⁵ "Até os Beatles e Rolling Stones entrarem em cena, nenhum cantor podia dar palpite na gravação do seu próprio disco. Quem dava as ordens era o diretor que ouvia o que a gente estava tocando. Nem nós ouviamos" (Keith Richards, guitarrista do Rolling Stones, em *Somtrês*, n. 61, janeiro de 1984, p. 76).

⁶⁶ Curioso é que hoje continua, em certo sentido, válida esta conquista, não que os grupos procurem inserir nos seus álbuns mensagens "autênticas" ou rebeldes, mas sim porque, muitas vezes, são os melhor informados do modo como atingir o seu público-alvo.

que das universidades criaram as bases do rock progressivo (como o Pink Floyd). Começa então a terceira fase do rock dos anos 60, o período da contracultura.

No psicodelismo e acid rock, estilos de rock criados pelos hippies, os grupos tentavam criar uma música que, no caso do primeiro, acompanhava as viagens alucinógenas causadas pelo uso do LSD (o ácido lisérgico) ou, no caso do segundo, recriava com efeitos sonoros e visuais estas viagens. Estes grupos surgiram principalmente entre os hippies de grandes cidades da Califórnia. A cidade de São Francisco tornou-se uma espécie de capital cultural dos hippies, com apresentações de peças de teatro, confecções de jornais underground, formação de comunas livres, realização de free-shops e, principalmente, o surgimento de grupos do que se chamou então de "San Francisco sound". Desde 1965, estas atividades vinham sendo cultivadas através de concertos e festivais como o "Trips Festival" de 1966 - reunindo 20 mil pessoas. Nos fins de semana, tais eventos eram sempre repetidos. Surgiram pelo menos 5 emissoras de rádio independentes. Em determinado momento, chegaram a haver mais de mil grupos em São Francisco. Precedido por um outro festival com mais de 20 mil espectadores - no Golden Gate Park de São Francisco -, ocorreu em 1967 o "Monterrey Pop Festival", com 50 mil pessoas e a revelação ao grande mercado dos principais grupos psicodélicos.⁶⁷

Musicalmente, os grupos psicodélicos utilizavam ainda o esquema "canção" e os mesmos instrumentos básicos (guitarra, baixo e bateria), mas já acresciam inovações tecnológicas (órgãos, efeitos sonoros, pedais de efeito para guitarra e os primeiros sintetizadores). O psicodelismo e o acid rock foram a principal "trilha sonora" do movimento hippie - das passeatas às comunas rurais - e, na verdade, os próprios músicos eram integrantes do movimento. Gostavam de dar longos e grandes concertos gratuitos ao ar livre, dando origem à idéia dos mega-festivais. Na composição, o psicodelismo radicalizou a proposta de espontaneidade e os músicos compunham durante ou a partir de suas viagens alucinógenas com a principal droga do momento, o LSD. O LSD logo seria proibido e teria

⁶⁷ Rolf-Ulrich Kaiser, *op. cit.*, cap. 5.

reprimido seu uso e venda, numa das primeiras repressões da sociedade norte-americana contra os hippies.

Os hippies eram "recrutados" entre camadas médias e brancas das juventudes norte-americanas. De repente, fugir de casa, cair na estrada, tornar-se um beatnick e ir para o Oeste se tornou um lema atrativo aos jovens americanos (foi o que fizeram grandes artistas pop como Janis Joplin e Jim Morrison). Esotéricos, pacifistas, relativamente politizados, defensores do sexo livre bem como das drogas, os hippies tinham também como marca a revolução rock que ajudavam a promover. Muitos fundaram comunidades rurais e urbanas, propondo um estilo de vida comunitário e "natural". Outros, ainda, fugiram dos Estados Unidos e Europa para o Oriente, numa confusa busca das origens dos esoterismos que, quase como uma moda repentina, adotavam.

"Alguns se tornam vagabundos, perambulando pelas zonas boêmias dos E.U.A. e da Europa com dinheiro recebido de casa; outros simplesmente deixam tudo. Segundo o F.B.I., em 1966 foram presos mais de 90.000 fugitivos juvenis; a maioria dos que fogem de lares abastados da classe média são apanhados aos milhares nos bairros boêmios das grandes cidades, lutando contra a fome e as doenças venéreas. Os departamentos de imigração da Europa registram a cada ano mais ou menos 10.000 hippies desgrenhados (na maioria americanos, ingleses, alemães e escandinavos) que se dirigem para o Oriente Próximo e a Índia em direção a Katmandu (onde as drogas são baratas e legais), topando com toda espécie de vicissitudes no caminho... é muito mais uma fuga de do que para. É evidente que, para um jovem da família burguesa, poder se transformar em mendigo representa um formidável gesto de protesto".⁶⁸

⁶⁸ Theodore Roszak, A Contracultura. Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil. Vozes, Petrópolis, 1972, p.43-44.

Ligados à contracultura estavam outros movimentos com propostas mais efetivas de atuação política. Foram principalmente o que se pode chamar de movimentos estudantis radicais. Os primeiros destes, ligados à contracultura, foram os Distúrbios na Universidade de Berkeley, em 1966, quando um grupo de estudantes ocupou a União Estudantil em protesto contra recrutadores da Marinha. Logo, somaram-se a eles também não estudantes, muitos dos quais presos pela Administração. Os assistentes de ensino entraram em greve em apoio ao protesto ameaçado, que teve um término ambíguo, com milhares de manifestantes participando de um comício em frente à Administração Central e cantando "Yellow Submarine" dos Beatles.⁶⁹ Erigiu-se das universidades norte-americanas, então, uma "nova esquerda" que, para Roszak, distinguia-se dos partidos comunistas tradicionais por um extremo personalismo, citando o exemplo dos "Estudantes por uma Sociedade Democrática", em que preferia-se envolvimento pessoal a idéias abstratas: o radical deve mostrar a verdade de sua crença revolucionária biograficamente e não apenas ideologicamente. No entanto, inicialmente a Nova Esquerda é avessa a qualquer ato de terrorismo e sacrifícios da vida dos militantes.

Setores da Nova Esquerda tentaram até politizar o mais festivo e desinteressado movimento hippie, quando na Califórnia em 1967 alguns jovens simularam um enterro do "movimento hippie" e anunciaram o início do "movimento yippie" - denominação ligada à YIP (Youth International Party), esboço de uma nova esquerda juvenil desvinculada totalmente dos partidos comunistas tradicionais, que pouco contemplavam as questões culturais em seus programas. O "yippie", que na prática pouco mais foi que uma tentativa, propunha uma ponte ou ligação com os movimentos culturais da juventude, incitando esta energia com o objetivo de criar uma rebeldia política inclusive institucional. O YIP e outros grupos semelhantes, como os "Weathermen", chegaram a lançar candidaturas independentes até mesmo para a presidência norte-americana, com pouquíssimos votos (enquanto o republicano Nixon era eleito). Em 1967, um grupo de hippies tentou criar o "Parque do Povo

⁶⁹Idem. *ibid.*, p. 40.

de Berkeley", que seria um viveiro da cultura hippie e política yippie, mas que foi brutalmente destruído, com jovens mortos, e transformado em estacionamento a mando do então governador deste estado Ronald Reagan (futuro presidente norte-americano).

Mais significativas, porém não imediatamente vitoriosas, foram as passeatas e atos públicos promovidos por movimentos da Nova Esquerda contra a Guerra do Vietnã, quando os próprios jovens que protestavam viam-se ameaçados de serem mandados a uma guerra cruel e considerada irracional. Uma das mais famosas manifestações foi a de 21 de outubro de 1967, quando a Nova Esquerda convocou uma passeata em volta do Pentágono em Washington, onde os hippies compareceram em massa, anunciando uma união entre hippies e estudantes radicais que, porém, não foi muito para além das manifestações contra a Guerra do Vietnã. Outra onda de rebeliões estudantis aconteceu na Europa em 1968, das quais destacou-se o conhecido movimento de "Maio de 68" em Paris.⁷⁰

Dentro da contracultura, Roszak também incluiu as tentativas de criar-se as Universidades Livres (nos Estados Unidos) e as Antiuniversidades (na Inglaterra). A Antiuniversidade de Londres, inaugurada no começo de 1968, era uma versão inglesa das universidades livres norte-americanas, tinha cursos dedicados a "anticulturas", "antipoesia", "contra-instituições" etc. Foi uma tentativa que procurou subverter até a mesmo a relação professor-aluno, mas que, pela própria pouca profundidade e base cultural, fracassou.

"sob a alegação de que ninguém tinha mais nada a ensinar aos jovens, eles próprios organizariam sua educação do nada".⁷¹

⁷⁰ Movimento que, pela existência de uma documentação relativamente farta, não se justifica discutir aqui. Exceto que, contra algumas interpretações que não vêem relação alguma entre Maio de 68 e o movimento hippie, defende-se aqui a interpretação de que há um substrato sócio-cultural comum às revoltas juvenis estudantis e boêmias dos anos 60 (Ver Olga Matos, *Paris 1968. As barricadas do desejo*, Coleção Tudo é História, Brasiliense, São Paulo, 1981; Ver também Marialice M. Foracchi, *A juventude na sociedade moderna*, Pioneira, São Paulo, 1972).

⁷¹ Theodore Roszak, *op. cit.*, p. 57. O autor cita alguns dos cursos da Antiuniversidade, entre os quais este: "Da história em quadrinhos à dança da Silva: Amnésia espiritual e Fisiologia da Auto-alienação". E conclui: "com muita frequência, tal esforço intelectual dirigido por instrutores mal saídos da adolescência degenera numa louvação semi-articulada e indiscriminada de tudo que seja novo, estranho e barulhento..." (*ibid.*, p.58).

Foi lugar comum, entre os que refletiram sociologicamente sobre a contracultura, nesta época, dizer que tratavam-se de rebeliões espontâneas de jovens que brotavam contra a sociedade capitalista extremamente racionalizada do Ocidente, sociedade que recebia o nome de "tecnocrática", "da opulência", "industrial" etc., tida como conformista, alienada, dominada pela fria razão instrumental, com a ciência e a tecnologia usadas pelo Estado e oligopólios com a finalidade de dominar as grandes multidões etc. Os jovens hippies e estudantes radicais, apesar de estarem no alto da pirâmide social - pois vinham quase que exclusivamente de classes médias abastadas - estariam insatisfeitos com o cinismo e a falta de humanidade que continham os valores que esta "sociedade tecnocrática" queria lhes impingir. Theodor Roszak, analisando a contracultura, primeiro relaciona a heterogeneidade dos movimentos com a heterogeneidade das fontes que, desenvolvidas à margem dos valores "científicos" da sociedade industrial, estariam sendo recuperadas pelos movimentos juvenis e jogadas contra esta sociedade. Percebia-se o interesse de universitários e adolescentes pela psicologia da alienação, misticismo oriental, drogas psicodélicas e experiências comunitárias, formando uma *"constelação cultural que diverge radicalmente dos valores e pressupostos que têm constituído os pilares da Revolução Científica do século XVIII"*.⁷² Os jovens da contracultura continham a possibilidade de gestar um futuro alternativo, mas, naquele momento eram ainda uma frágil e *"bizarra colcha de retalhos"*:

"suas vestes foram tomadas emprestadas de fontes variadas e exóticas - a psiquiatria profunda, os adocicados remanescentes da ideologia do anarquismo, o dadaísmo, o folclore indígena norte-americano e ... a sabedoria sempiterna".⁷³

Porém, para os autores do Center for Contemporary Cultural Studies, da Universidade de Birmingham, os hippies e a contracultura dos anos 60 foram um fenômeno restrito às juventudes de classes médias. A contracultura seria menos uma revolução social e

⁷² *Idem. ibid.*, p. 7-8.

⁷³ *Idem. ibid.*, p. 8.

mais um processo de adaptação das classes médias às novas condições econômicas e sócio-culturais do Pós-Guerra. Mais que uma denúncia do Presente, a contracultura era uma luta contra o Passado e valores tradicionais sobreviventes e, não intencionalmente, visava apenas adaptar as classes médias às novas condições estruturais da sociedade do Pós-Guerra.⁷⁴ A nova integração não foi tão simples, entretanto, e a vanguarda deste processo - as juventudes - por um momento desembocaram em rebeldias radicais (como os hippies) e fora de controle (maio de 68). E, ao contrário do que pensavam estes pesquisadores ingleses, os valores redefinidos com a ajuda da contracultura iam além das "classes médias", atingindo mesmo o cerne sócio-cultural da sociedade de consumo que vinha construindo-se sobre as bases lançadas pelo período de opulência e crescimento do lazer no Pós-Guerra.

Próximo à posição de Roszak, portanto numa posição diferenciada dos autores de Birmingham, não evocando tanto o caráter "classista" da contracultura mas sim a contestação cultural contra a "sociedade da opulência", está Marcuse. Marcuse, cujas obras algumas vezes foram usadas para justificar e influenciar ideologicamente a contracultura, não acreditava serem os hippies ou os estudantes radicais capazes de, naquele momento e com aquela configuração da sociedade e do movimento, realizar uma verdadeira Revolução transformadora e profunda das estruturas sociais. Mas percebe neles a positividade de sua articulação contra valores social e psiquicamente alienantes da sociedade industrial então vigentes.

"... na sociedade atual, existem tendências (tendências anarquicamente desorganizadas, tendências espontâneas) que anunciam uma total ruptura com as necessidades dominantes de uma sociedade repressiva. ... como fenômeno em si, isolado, esses grupos não possuem nenhuma força subversiva; mas podem desenvolver uma importante função se entrarem em relação com outras forças, bem mais fortemente ligadas à realidade objetiva".⁷⁵

⁷⁴ John Clarke, Stuart Hall, Tony Jefferson, Brian Roberts, "Subcultures, cultures and class", in S. Hall and T. Jefferson (orgs.), *op. cit.*, pp. 09-74, esp. item H.

⁷⁵ Herbert Marcuse, *O fim da utopia*, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1969.

Estas outras "forças", conforme a seqüência desta conferência de Marcuse, eram principalmente os movimentos populares do Terceiro Mundo e de setores marginalizados das sociedades avançadas (como os movimentos de negros nos Estados Unidos). O que convém reter aqui da análise é que Marcuse ainda não formulara sobre a capacidade de assimilação e reciclagem cultural da sociedade em relação à contracultura, o que, de certo modo os autores da Universidade de Birmingham perceberam, apesar dos limites classistas de suas análises. Ou seja, a contracultura possuía, no momento que Marcuse refletia sobre ela em 1967, ainda uma posição marginal, externa e contestadora - mesmo que ingênua e objetivamente inconseqüente - na sociedade moderna, então em fase de transição à atual "sociedade de consumo".

Numa posição que acaba sintetizando melhor o significado da contracultura, bem como do rock e da juventude do final dos anos 60, está Edgar Morin. Segundo Morin, aquela cultura "adolescente" dos anos 50 tornara-se uma cultura juvenil nos anos 60 e, na segunda metade dos anos 60, fez com que as juventudes de classes médias fossem protagonistas de uma "revolução" cultural que, no mínimo, e para o bem da sociedade de consumo, conseguiu intervir nos valores da "cultura de massa" e renová-los. O que a juventude produz então são "contratendências" - dos hippies às revoltas estudantis - que, excetuados pequenos setores muito radicais, como os "Weathermen" ou os "Panteras Negras", tomaram-se num segundo momento passíveis de integração à "cultura de massa" e voltaram ao controle da indústria cultural. As contratendências juvenis efetuam, segundo Irene Nahoum, a transformação do hedonismo do "ter" (dominante no consumo até os anos 60), no hedonismo do "ser". Este hedonismo do "ser" é proposto pelas contraculturas e assimilado pelo sistema da "cultura de massa".

"Esta cultura adolescente juvenil é ambivalente. Ela participa da 'cultura de massas' que é a do conjunto da sociedade, e ao mesmo tempo procura diferenciar-se.

Ela está economicamente integrada na indústria cultural, capitalista, que funciona segundo a lei do mercado. E é, pois, um ramo de um sistema de produção-distribuição-consumo que funciona para toda a sociedade, levando a juventude a consumir produtos materiais e produtos espirituais, incentivando os valores de modernidade, felicidade, lazer, amor etc.

Mas, por outro lado, sofre a influência da dissidência e da revolta, ou mesmo da recusa da sociedade de consumo. Os beatnicks, depois os hippies, Greenwich Village, Carnaby Street e San Francisco (...). As canções dissidentes de Bob Dylan (...).

A nova cultura adolescente-juvenil tem, assim, dois pólos e a partir desta bipolaridade se efetua uma espécie de eletrólise em que se cria algo de misto, que se difunde no conjunto do mercado juvenil. Nesta zona mista, dissidência e revolta são integradas no sistema, depois de terem sido mais ou menos filtradas sem que, entretanto, sejam eliminados todos os fermentos corrosivos. O sistema utiliza a criatividade dos artistas, mas traz os padrões de produção, as censuras e acomodações. Assim, pode-se dizer esquematicamente que esta cultura é criada pela adolescência, mas que ela é produzida pelo sistema. A criação modifica a produção e a produção modifica a criação".⁷⁶

A contracultura, em oposição ao que pensava ser e do que poderia ter realizado, não seguiu contra as correntes transformadoras da sociedade e cultura, pelo contrário, acabou enfrentando e opondo-se seriamente apenas àqueles valores e tradições sócio-culturais que ainda entravavam a versão definitiva e contemporânea da sociedade de consumo. Segundo Hobsbawm, a cultura jovem nos anos 60 foi "matriz de uma revolução cultural no sentido mais amplo de uma revolução nos modos e costumes nos meios de gozar o lazer e nas artes comerciais ..."⁷⁷, ou seja, no sentido de criar novas formas de consumo (presas à

⁷⁶ Edgar Morin, *Cultura de massa...2-Necrose*, op. cit., grifos do autor.

⁷⁷ Eric J. Hobsbawm, *A era dos extremos. O breve século XX. 1914-1991*, Companhia das Letras, São Paulo, 1995, p. 323.

indústria moderna) e uma nova ideologia ou ética (que afirma a liberdade individual ampla e o hedonismo). Para o mesmo autor, declarações como "É proibido proibir" do Maio de 1968 eram menos palavras de ordem políticas e mais *"anúncios públicos de sentimentos e desejos privados"*.⁷⁸ Apesar dos hippies e estudantes criarem movimentos coletivos e públicos, *"a essência era de subjetivismo"*, basicamente expressa na busca de prazer com a liberação sexual e das drogas.⁷⁹ Graças à cultura jovem dos anos 60 é que houve uma grande ampliação do campo do comportamento público aceitável. Contudo, o que era uma crítica ao padrão de ordenação tradicional da sociedade não o era em relação à nascente sociedade de consumo. Os jovens reafirmaram a "vitória" da ideologia consumista da auto-satisfação e do prazer.

*"Paradoxalmente, os que se revelavam contra as convenções e restrições partilhavam as crenças sobre as quais se erguia a sociedade de consumo de massa, ou pelo menos as motivações psicológicas que os que vendiam bens de consumo e serviço achavam mais eficazes para promover sua venda".*⁸⁰

Ilustrando este processo tem-se os grandes festivais ao ar livre que, paradoxalmente, marcaram justamente o ponto de confluência entre o auge do movimento hippie e o início da mercantilização da contracultura. Em 1967, no Oeste dos Estados Unidos, aconteceu o Monterey Pop Festival, primeiro dos grandes festivais de rock, com público de 50 mil pessoas, quando os grandes shows também já começam a transformar os ídolos do psicodelismo e o próprio público hippie em atrações e produtos da indústria do disco e do cinema (o festival dará origem a um filme de mesmo nome). O festival ficou marcado justamente por revelar duas estrelas do fim dos anos 60 ao grande público - Janis Joplin e Jimi Hendrix -, saídos deste heterogêneo mundo da contracultura. Monterey inspirou a organização daquele que foi o maior de todos os festivais de rock, com 300 mil pessoas no

⁷⁸ *ibid.*, p. 325.

⁷⁹ *"Liberação pessoal e liberação social, assim, davam-se as mãos, sendo sexo e drogas as mantras mais óbvias"* de resistência (*ibid.*, p. 326).

⁸⁰ *ibid.*, p. 327.

total em 3 dias de shows: o festival de Woodstock. Uma multidão de hippies, ou simplesmente jovens, dirigiu-se a uma fazenda no Estado de Nova Iorque, onde o festival se realizou. Os principais nomes do rock ligados ao movimento hippie, alguns artistas de folk e soul, e até revelações, foram trazidos e compuseram um álbum triplo e outro duplo, além de um filme ("Woodstock", filme que salvou o festival do prejuízo).

Inspirados pelos shows ao ar livre dos grupos psicodélicos, os festivais propuseram a utilização desta cultura e música "hippie" para empreendimentos que visavam lucros e que estabeleceram, aos poucos, importantes relações com a indústria da música e do cinema. Colaboraram, os festivais, juntamente com as pequenas gravadoras, selos independentes e imprensa roqueira alternativa, na assimilação pela indústria cultural do mercado juvenil de música que, por um instante, no final dos anos 60, em meio aos inesperados movimentos e músicas contraculturais, parecia estar fora de controle. Porque, apesar do mercado juvenil de música estar crescendo cada vez mais, no final dos anos 60 este mercado entrou numa fase de descontrolo por parte das grandes gravadoras, uma fase de "enlouquecimento total". As grandes gravadoras norte-americanas e britânicas mostravam-se incapazes de se adaptarem ao quadro efervescente do pop-rock de então. Haviam perdido os critérios de julgamento do que era ou não comerciável, segundo Phillip Constantin.⁸¹ A indústria fonográfica deixou então nas mãos de jovens empresários "aventureiros" o investimento neste pop "revolucionário": pequenas gravadoras (Elektra, Island), revistas underground (como a revista Rolling Stone) e investimentos alternativos como a empresa Woodstock Ventures. Esta última, formada por jovens milionários, promoveu o festival de Woodstock em 1969, uma "loucura" comercial e um exemplo do capitalismo altamente selvagem de então, segundo Constantin, que gastou milhões de dólares num evento gigantesco para os padrões da época.

⁸¹ Phillip Constantin, "Pop y ganancia, el cambio en la continuidad", in Dossier Música Pop, Anagrama, Barcelona, s.d.

Depois do turbilhão, segundo o autor, era hora da volta à ordem, e a maioria deste hip capitalists a partir de então começou a se integrar ou a trabalhar estreitamente relacionados às big companies. Houve a aquisição de pequenas companhias fonográficas pelos conglomerados, a acomodação da revista Rolling Stone, o estabelecimento de contratos milionários com grupos antes relacionados à "revolução pop", como o The Who e Rolling Stones, etc.⁸² Assim como a legitimidade da sociedade vigente, a contracultura e a "revolução" rock por um momento tinham posto em questão a validade da indústria cultural estabelecida. Mas, a partir de setores independentes ou pequenas empresas, esta "revolução" transformou-se em uma mera renovação do mercado cultural e uma nova decolagem de vendas e lucros para a indústria fonográfica. Os anos 70 e 80, cada qual ao seu modo, simplesmente reafirmaram e completaram a tendência de a indústria cultural sobrepujar e dissolver os aspectos revolucionários da juventude, não apenas dentro do rock, mas também em outras manifestações "contraculturais" e políticas da mesma.

Finalmente, se os anos 60 conceberam o rock "autêntico" (aquele criado através do coletivismo, energia e espontaneidade do grupo de rock) e o rock "arte" (aquele voltado para uma evolução técnica e musical), também desenvolveram o "rock de proveta". O maior exemplo, foram os Monkees, quarteto norte-americano formado a partir de uma ampla seleção de candidatos onde o principal critério era a aparência física. Manufaturados para concorrer com a "invasão britânica" dos Beatles, e com um seriado próprio na TV, os Monkees mal sabiam tocar uma nota - músicos contratados tocavam disfarçadamente nos discos e nos shows (atrás das cortinas). O "rock de proveta" rendeu outras brincadeiras lucrativas, como o hit "Sugar Sugar", cuja "banda" (os Archies) existia apenas no desenho animado que servia de vídeo-clip para a canção que vendeu milhões de cópias e teve alta execução nas rádios, mesmo sendo tocada por um grupo inexistente .

⁸² Para Constantin, a "*pop music revolution*" foi uma etiqueta hipócrita e a única "revolução" que causou foi o reequilíbrio e a decolagem da indústria fonográfica nos anos 70: "...*todos os ideólogos pop acreditavam ver nisto o advento de uma nova cultura. Porém esta revolução não era de fato mais que uma revolução de palácio, que afetava exclusivamente a um terreno e a uma indústria (...), era apenas uma reforma das estruturas do capitalismo*". (Idem. *ibid.*, p. 80).

O "rock de proveta", assim como o bubblegum rock (rock infantil) e o Adult Oriented Rock (rock para adultos), vinham atender setores do mercado que não exigiam ou não desejavam um conteúdo "autêntico", "artístico" ou rebelde na música que consumiam. Ao mesmo tempo, nestes estilos a indústria fonográfica poderia usar o traje "moderno" do rock para remodelar e tornar mais atraente canções de consumo ainda mais massificadas e padronizadas que o rock convencional. O "rock de proveta" tornará ainda mais complicado estabelecer um limite seguro para separar estas músicas populares estilizadas (o "pop") do rock. Nos anos 70, esta diferenciação apenas ficará mais comprometida: paulatinamente o rock perde sua imagem de "autenticidade" e a ligação fundamental do gênero à indústria cultural será cada vez mais desvelada, primeiro com a quebra da unidade do rock em diferentes estilos.

5. Anos 70: consolidação do mercado de rock

Uma das principais características do rock nos anos 70, musical e comercialmente, foi a profusão de estilos. Estes estilos alimentavam diferenciações entre si, musical e visualmente, e dirigiam-se mesmo a diferentes frações de consumidores. A multiplicação de estilos decorreu principalmente da abertura do rock da década de 60 para inúmeras influências, de sua expansão nas mais diversas classes sociais e sua internacionalização. Tal multiplicação levou logo à uma fragmentação do campo do rock que, nos anos 60, aparecia como uma unidade, uma entidade monolítica.

Em primeiro lugar, o rock começava a criar consciência de que tinha um passado, e começava a desenvolver o que mais tarde será conhecido como classic rock, distinguindo aqueles grupos e artistas que mantinham-se dentro dos estilos de rock tradicionais (blues, folk e rock básico) daqueles que praticavam os estilos da "moda" ou do momento, ou mesmo daqueles que procuravam estar nas vanguardas. O classic rock, principalmente depois, nos anos 80, definirá para si um público mais adulto, branco e de classes médias em ascensão.

Muitos dos artistas "revolucionários" dos anos 60 - como Rolling Stones e Bob Dylan - serão os mais consumidos por este público amadurecido a partir dos anos 70. O rock, no final dos anos 60, desenvolveu também um estilo menos radical, ora próximo do pop, ora amalgamando e domesticando estilos mais autênticos do rock, que foi chamado de Adult Oriented Rock, constituindo-se de baladas ou canções ligeiras melodiosas e de fácil assimilação.

O soft rock e o próprio rock progressivo, outros estilos dos anos 70, costumavam ter um público mais velho e menos proletário em comparação aos outros estilos do rock. Este "envelhecimento" do rock e do público observou-se principalmente nos Estados Unidos, mais do que na Inglaterra e outros países da Europa ou do resto do mundo. Nos Estados Unidos, os estilos rock envelheceram com a geração que os adotou, assim como as revistas roqueiras. Revistas como a Rolling Stone - criada nos anos 60 para jovens, de caráter independente e alternativo - envelheceu com seu público consumidor original e adotou o classic rock como principal assunto em pauta, acompanhando seus velhos ídolos e as concepções políticas e morais da geração envelhecida.⁸³ Uma revista norte-americana como a CD Review tem um público com idade média de 39 anos que, apesar da idade, adotava o pop-rock (tradicional) como gênero preferencial (em segundo lugar o clássico e em terceiro o jazz).⁸⁴

No início dos anos 70, algumas publicações norte-americanas chegaram a anunciar o fim do pop-rock de guitarras e barulhento, baseando-se no surgimento de um estilo pop carregado de lirismo e canções melodiosas de Joni Mitchell, Carly Simon e Carole King, chamado soft rock. Na verdade, o soft rock não substituiu o rock tradicional, mas foi apenas mais um estilo criado nesta década, que logo definiu seu público entre os jovens adultos de

⁸³ "America has an adult music audience of a sort unknown in Britain, where, throughout the 1970's, people still stopped buying new records at the age of twenty-five. America has a visible rock generation, weaned on rock'n'roll and still serviced by new music as it moves into affluence and parenthood. The contrast between audiences is obvious in the music press. America's Rolling Stone has grown with its readers, its consumer tips becoming steadily more middle-aged. The British music papers, by contrast, are written for an even-changing audience of the same teen age" (Simon Frith, Sound effects... *op. cit.*, p. 10).

⁸⁴ CD Review, março de 1990, p. 05.

classe média. Mas o soft rock em breve dissolver-se-á em outros estilos, como o pop mais comercial ou o Adult Oriented Rock.

Os estilos mais característicos da primeira metade dos anos 70, no entanto, continuaram ligados ao público juvenil e adolescente: glitter, heavy metal e rock progressivo. Poderá-se ver que os três estilos farão uma explicitação, cada qual, de diferentes características do rock da década anterior: o glitter da imagem; o heavy metal do som "pesado" e contundente; o rock progressivo do desejo de artisticidade. Esta explicitação resultará em caricaturizações do rock "autêntico" da década anterior e no contrário das intenções aparentes: a integração de cada estilo, com uma função específica e definida, no mercado fonográfico controlado pelas grandes companhias (o glitter fará a atração de crianças e adolescentes; o heavy metal de adolescentes e jovens que simulam uma "rebeldia"; o progressivo de jovens e jovens-adultos que acreditam aí encontrar um produto elaborado intelectual e artisticamente).

O glitter rock foi basicamente um estilo de plumas e paêto do rock, com artistas fantasiando-se de andróginos, numa música ora próxima do heavy metal, ora mais romântica. O público do glitter era bastante adolescente, e artistas como Marc Bolan chegaram a caracterizar um bubblegum rock inglês dos anos 70. Numa variante mais próxima do heavy metal, e que ao lado da androginia apresentava um "teatro de horrores" e de sadismo em seus shows, esteve Alice Cooper. David Bowie, conhecido como o "camaleão do rock", por suas constantes mudanças de estilo, teve seu auge de público e sucesso quando foi um artista glitter. O princípio do glitter - visual andrógino, com fortes maquilagens, roupas pesadas ou futuristas; música com carga controlada de revolta e visceralidade, mas passível de tocar em rádios e atingir o grande público - influenciou muitos outros artistas de várias outras tendências do rock, como o grupo de heavy metal Kiss e até o elegante Roxy Music em início de carreira.

A androginia, o sadismo e a teatralidade do glitter simbolizam uma característica do rock dos anos que se passavam: a rebeldia juvenil tornava-se muito mais visual, pouco

objetiva e inofensiva; usava-se a simulação da revolta como atrativo para o consumo de produtos rock que agora vinham em várias qualidades ou "sabores" - os diferentes estilos. O consumidor ouve o disco, assiste o show e ainda termina com a sensação de ter realizado uma rebeldia, de ter sido diferente e "revoltado". Na década de 70, o rock tornou-se um produto singular da indústria cultural - vendia a "rebeldia" e a própria simulação da não-aceitação do "Sistema" (e até a recusa da indústria cultural). Os músicos nunca expressaram-se tanto a favor da liberdade de criação e denunciaram a indústria fonográfica, ao mesmo tempo que seguiam religiosamente, passo a passo, as etapas que levavam ao "sucesso", desde as primeiras apresentações em pequenos palcos aos shows megalomaniacos em grandes arenas.

Assim como o rock progressivo, o heavy metal tem suas raízes no período mais fértil do rock (o ano de 1967), com as experiências de um rock mais bruto e amplificado por grupos psicodélicos, como Iron Butterfly, Grateful Dead e do super-guitarrista Jimi Hendrix, mas, principalmente do blues em uma vertente super-amplificada e bruta, com grupos ingleses como Jeff Beck Group, Cream, Led Zeppelin e Black Sabbath. O heavy metal, se no início confundia-se com o hard-rock - rótulo para uma série de grupos ou até de músicas eventualmente mais "pesadas" de diversos grupos, principalmente na execução barulhenta de rhythm and blues ou de psicodélico -, logo irá se definir melhor em torno de três grupos ingleses principais (Led Zeppelin, Deep Purple e Black Sabbath) e de muitos outros secundários (vários não ingleses nem norte-americanos, demonstrando a aceitação internacional do heavy metal).

O heavy praticamente se tornou um sub-campo no rock, um pouco graças ao desprezo que muitos setores dentro do rock demonstraram em relação a ele - principalmente os críticos ligados ao rock "arte" ou "autêntico" - por causa da radicalização simplificadora e até caricatural do rock que o heavy metal fazia, a fraqueza das letras, o comercialismo de muitos grupos, o consumo predominantemente por adolescentes e a importância maior dos shows barulhentos e para multidões que dos discos - criando-se o chamado "rock de arena".

O público de heavy metal formou-se a partir de uma base dada pelo glitter - adolescentes e jovens de camadas baixas e médias -, mas foi ainda mais internacional que aquele. Seus mais ardorosos fãs foram os primeiros adolescentes a definirem um estilo de moda exclusivamente a partir de um estilo rock, vestindo com predominância o negro, calça jeans, cabelos longos, bottoms, camisas com logotipos das bandas, adesivos. Nos shows, não dançam, mas "agitam" - alguns deles foram vistos batendo a cabeça no palco durante shows do Deep Purple, conta a lenda, o que lhes rendeu o apelido de headbangers (batedores de cabeça).⁸⁵ As letras são caricaturas de temas satanistas, pornográficos ou simplesmente fúteis - invocam, assim como a música conduzida por guitarras hiper-amplificadas, um sentimento de força, destruição bruta, potência e exagero.⁸⁶

Tipicamente, a história do roqueiro dos anos 70 começa com a atração por bandas glitter mais infantis, como T. Rex de Marc Bolan. Depois, o roqueiro passa ao heavy metal através de bandas pesadas que usam plumas e paetê, como o Kiss, mas logo adota bandas de heavy metal mais elaboradas, como o Led Zeppelin. Finalmente, com o sentimento de maturidade física e intelectual, chega ao estágio das audições compenetradas das super-bandas de rock progressivo - "viagens" com o Pink Floyd, lirismo e exibição técnica com o Yes etc.

Deste modo, apesar de diferenciados, os estilos dos anos 70 não são necessariamente excludentes, pelo contrário, parecem seguir uma lógica elaborada de atração, iniciação e aprofundamento no rock. Os estilos glitter e heavy foram necessários para atrair públicos adolescentes e infantis que se formavam posterior e independentemente do rock "revolucionário" dos anos 60. Apesar disto, sua contundência, força e simulação em muito fez proveito de técnicas musicais, visuais e de marketing desenvolvidas pela própria

⁸⁵ Em 1985, a Rede Globo popularizou a palavra "metaleiro" para designar os fãs do heavy metal. Mas, entre os próprios, o rótulo não foi aceito.

⁸⁶ "A realização heavy não admite nenhuma surpresa. São efeitos certos (...). É em todos os sentidos um funcionamento bruto da violência (...). Acumular os elementos (corpo, som, palco, temas) mais e mais para fazer pesar, e tudo ficará denso, compacto, espesso e grosso" (Janice Caiafa, Movimento Punk na cidade. A invasão dos bandos sub, Zahar, Rio de Janeiro, 1985, p. 133).

contracultura. Ou seja, o que era autêntico, inovador e até revolucionário na contracultura, tornou-se publicitário, caricatural e lucrativo na década seguinte, decantado e reciclado pela indústria musical.

O mesmo fez o rock progressivo com os projetos de "rock arte" do final dos anos 60. Não atingindo exatamente um público adulto, mais sim um pouco mais "maduro" e melhor situado economicamente que os do glitter e heavy, o rock progressivo deu continuidade à ideologia e a prática do "rock arte", surgidas também no alvoroço da "Revolução rock" da contracultura. Os progressivos seguiam trilhas abertas pelos álbuns conceituais dos Beatles, Rolling Stones e Frank Zappa; pelos psicodélicos e pelos primeiros grupos que se aproximaram de um rock erudito; e até pela aproximação do rock com o jazz, no fusion e jazz-rock do início dos anos 70. Para o crítico e defensor do progressivo, Valdir Montanari, a melhor tradução para o termo progressive rock é rock progressista, porque deste modo tem-se em mente não só a sensação de avanço espacial que o estilo em questão nos dá, mas também a vontade do estilo progredir artística e politicamente dentro da conjunção rock-arte.⁸⁷

Assim, o progressive rock, ou art rock (como costumava ser chamado nos EUA), data suas origens em 1967, com grupos ingleses que já iam além do psicodelismo, como Procol Harum, Soft Machine, Pink Floyd, Moddy Blues e outros. O período de maior sucesso do progressive, no início dos anos 70, teria sido também quando o movimento mais se comercializou e perdeu-se em viagens megalomânicas na tentativa de casar o rock com o estilo erudito romântico, com grupos como Emerson Lake & Palmer, Yes, Genesis e o próprio Pink Floyd. Desde então, o progressivo dividiu-se em duas tendências: aquela ligada à indústria fonográfica e à promoção comercial (como estes últimos grupos citados), e aquela que procurou estilos e divulgação alternativos e que, até hoje, possuem um esquema de

⁸⁷ Valdir Montanari, Rock Progressivo. Uma análise ampla do movimento..., Papirus, Campinas, 1986.

gravação e distribuição marginal e independente, destinado mais aos iniciados dentro desta tentativa de incorporação do erudito ao rock.⁸⁸

O progressivo, mesmo com bandas altamente comerciais, vendia e usava a imagem de ser uma música conceitual, elaborada, altamente técnica, quase que um erudito ou uma vanguarda dentro do rock. O progressivo criou o maior momento de allodoxia cultural⁸⁹ entre músicos e consumidores de rock - vendia, como diz o ditado, "gato por lebre", travestindo-se de experiências já consagradas do erudito, escalas velozes do jazz e efeitos eletrônicos já conhecidos aplicados ao padrão simples canção, mesmo nas suas longas suítes que tomavam lados inteiros de LPs ou um tema principal que interligava as canções de todo o álbum. O progressivo promoveu gigantesco e dantescos concertos do rock, com produção sonora e visual caríssima, bem como o preço dos ingressos, colocando num alto pedestal o músico e utilizando o público dos shows como "adoradores". Assim como no erudito o aprendiz de músico sonhava em passar de Bach para Beethoven, o músico roqueiro delirava ao conseguir reproduzir as complexas passagens instrumentais e solos dos grandes grupos progressivos. Sentados calados em frente ao toca-discos, os consumidores ficavam horas a fio "curtindo" as elaborações e as relativamente complexas tramas musicais desenvolvidas, tentando decifrá-las e comparando-as com a de outros grupos e outras obras - o progressivo desenvolvia um esoterismo próprio, uma auto-citação e uma citação de elementos que não se limitavam à música. As letras também tentavam ser fantasiosas, mágicas, conceituais, metafísicas (às vezes, até ocultistas, mas não no sentido mais vulgarizado do "satanismo" do heavy metal), com mensagens subjetivas e metafóricas que pouco lembravam as mensagens diretas, e até politizadas, dos anos 60. Com justiça, o progressivo foi chamado de uma "viagem", e até o Pink Floyd foi chamado de "space rock". No entanto, não eram mais as viagens expansivas e psicodélicas sob o efeito do ácido lisérgico, mas sim as viagens

⁸⁸ *ibid.*

⁸⁹ Conceito elaborado por Pierre Bourdieu em "O mercado dos bens simbólicos", in A economia das trocas simbólicas, int. e org. de Sérgio Miceli, Perspectiva, s.d.

introspectivas e narcisistas às vezes sob o efeito da cocaína (droga que dá a sensação de poder e euforia).

Na segunda metade da década, o progressivo e os principais nomes do rock apareciam em shows gigantescos e megalomaniacos, álbuns conceituais quase inatingíveis ou baseados em clichês saturados do progressivo ou do rock básico. Havia uma perda do contato estreito entre músico e público jovem que existiu em períodos anteriores. Esta foi a motivação mais consciente que levou os grupos de punk rock, desde 1976, a realizarem o que seria a última "revolução rock".

A saga que dá origem ao punk se inicia com as garage bands norte americanas, na segunda metade dos anos 60. Reunindo um misto de revolta contra a "invasão britânica" dos Beatles, que haviam tirado dos Estados Unidos o papel de centro criador do rock, com uma motivação de "tocar por tocar" - ou se divertir -, jovens norte-americanos de inúmeras cidades reuniam-se em quatinhos, porões e até garagens com instrumentos surrados e velhos para tocar um rock básico, de forma crua, direta e violenta. Não é a mesma "força" bruta que tem o heavy metal. Das garage bands aos punks, o tipo de energia musical tem origem menos na saturação da massa sonora e muito mais na simplicidade dos acordes, na crueza dos vocais, na economia dos arranjos e dos solos e no efeito quase que totalmente percussivo do conjunto como um todo. Sua energia é "cortante", não "bruta".⁹⁰

As garage bands registraram raros e não lançados comercialmente takes ou gravações - eram muito menos um estilo comercialmente viável, e muito mais os próprios jovens de classes baixas e média-baixas, antes mero espectadores, arriscando um som próprio, mesmo com pouquíssimo ou nenhum conhecimento musical. Apesar do ostracismo comercial, as garage bands influenciaram o surgimento de bandas chamadas posteriormente de "proto-punks" ou "pré-punks", algumas lançadas no circuito comercial, mas com pouco ou nenhum sucesso (como Stooges, MC-5 e New York Dolls).

⁹⁰ Utilizam-se aqui, novamente, as idéias de Janice Casiffa sobre o punk e o heavy metal (op. cit.).

Musicalmente, como as garage, as bandas pré-punks tinham poucos recursos e conhecimentos musicais, limitando-se a tocar o rock básico, sem solos, sem elaboração e com poucos acordes, compensando a falta de técnica com garra e som visceral. O pré-punk e as garage bands pouco sucesso ou repercussão terão na sua própria época, ao contrário do glitter, progressivo e heavy metal. No entanto, terão influência decisiva no punk, uma continuação inconsciente da saga das bandas de garagem.

Em 1976, alguns jovens proletários londrinos freqüentavam assiduamente a loja de roupas sado-masoquista ("Sex") de Malcom McLaren. McLaren já havia empresariado, sem sucesso, o New York Dolls em fim de carreira. Quando viu aqueles jovens que roubavam aparelhagens de som e instrumentos dos concertos de rock, decidiu investir novamente no rock cru e selvagem - nascia o Sex Pistols, misto de banda autêntica de jovens proletários e "rock de proveta". O grupo Sex Pistols deu início ao último movimento "revolucionário" no rock, o punk.

O punk retomou a simplicidade, a urgência e o básico do rock dos anos 50 e o som das garage bands, mas os levou às últimas conseqüências em agressividade.⁹¹ A sonoridade das guitarras, baixo e bateria é básico, percussivo, com poucos ou nenhum solo de guitarra, nenhum virtuosismo. Há uma quase confusão entre público e grupo nos shows. As roupas e os complementos são feitos para chocar: roupas pretas, coturnos, cabelos eriçados ou curtíssimos em várias cores ou descoloridos, alfinetes, brincos em lugares inusitados etc. A "ideologia" é destrutiva, pregando o apocalipse sem redenção. Os Sex Pistols, grupo inglês de jovens proletários, amaldiçoam os astros do rock enriquecidos e alienados, proclamam o fim do rock e cantam lemas anárquicos como "nós só queremos destruir" e "não há futuro". Os Estados Unidos, que já tinham dado o proto-punk, nesta mesma época revelaram grupos que podem ser identificados também com o punk, como Ramones e Television., que se

⁹¹ *"Em vários momentos de sua passagem, contudo, uma situação de comércio e capitalização diluiu essa potência, banalizando-a, fazendo dele mera mercadoria vendável, moda, onda. É o punk que resgata a força política do rock ao fazer dele (imediatamente, diretamente) um instrumento de intervenção - na forma da música, das letras, na atitude"* (Janice Casafa, *op. cit.*, p. 11).

desenvolveram junto ao grupo mais "new wave" Talking Heads no famoso clube nova-iorquino CBGB. O grupo punk inglês The Clash também será um estrondoso sucesso nas terras norte-americanas durante uma excursão. Porém, de "revolução rock", o punk tornar-se-á também parte da indústria cultural, depois de um período de difícil adaptação e ambigüidade até o início dos anos 80, justamente o período de maior fertilidade da música punk e da rebeldia do movimento.⁹²

Os punks eram basicamente jovens proletários ou de classes populares das grandes cidades e de seus subúrbios, recuperando assim, em parte, a cultura das gangues de teddy boys e skinheads do início dos anos 60 da mesma Inglaterra. O "movimento" punk em seu início possuía muito pouco de ideologia elaborada - é uma rebeldia visceral contra o próprio rock e o "Sistema", ou seja, contra a sociedade moderna industrial (revolta agravada por uma onda de desemprego na Inglaterra). Predomina, no início do punk, menos um discurso articulado e mais uma atitude de violência (brigas, vandalismo, etc.) e a tentativa de chocar os outros (com roupas, adereços, cabelos, slogans e a própria música punk). Nos shows de punk, a relação entre platéia e banda é o avesso dos mega-concertos progressivos. É quase como se o público invadissem as velhas garagens das bandas proto punk: pequenos bares e ambientes, som alto e de má qualidade. É comum pessoas da platéia assumirem o vocal e até um instrumento e se darem tão bem, ou melhor, que o próprio músico. Na verdade, o centro de um show punk não é o palco, e sim a platéia. A "dança" dos punks é ainda mais significativa que sua música:

"Os punks empurram muito enquanto dançam. O movimento é de fustigar o chão com os cintos, as correntes, inclinando-se novamente e girando o corpo para os dois lados, como que isolando seu território com uma arma. Essa dança-luta não tem nenhum movimento mais ameno, nenhum volteio (...).

⁹² "O fenômeno punk parece ter tido essa capacidade de sintetizar um sentimento amplamente generalizado na juventude, em termos mundiais. O punk espalhou-se como um raxtilho de pólvora pelos quatro cantos do mundo antes mesmo que a indústria pudesse ter tido tempo de absorvê-lo para convertê-lo em moda" (Helena W. Abramo, *op. cit.*, p. 155-156).

Imaginem uma centena de garotos de negro e cheios de pontas nas roupas e nos cabelos, batendo com os cintos em movimento de agressão, por vezes cerrando o punho e cantando com a banda (...).⁹³

Já no final da década de 70, o punk ajuda a dar origem a new wave, para muitos uma reciclagem do punk pela indústria fonográfica e moda, uma mistura da energia original do punk com pop e discoteca. Nos EUA e Inglaterra, centenas de grupos surgem com inúmeras recriações de estilos dos anos 50 e 60, onde a imagem era tão importante ou mais que a música. Era o início da era do vídeo-clip e da veracidade da conhecida frase de Andy Warhol ("Um dia todo mundo vai ser famoso na TV por 15 minutos"). Os grupos new wave sucedem-se intempestivamente, subindo e caindo do sucesso com apenas um LP ou compacto, criando também uma infinidade de rótulos que demonstram bem a heterogeneidade e a efemeridade do movimento: pós-punk, no wave, new romantic, gótico, blondie fever, technopop, psychobilly etc.

A new wave já projetava o pop-rock na sua atual configuração mercadológica, numa conjunção de música-imagem-vídeo-discos-TV-imprensa sugestiva. Grupos, estilos, rótulos e modas sucedem-se e recuperam-se inesperadamente, mas todos obedecendo a uma nova lógica do mercado estabelecido de pop-rock, que não necessitava mais do rock "autêntico" - as "revoluções rock" ou as rebeldias quase que incontroláveis dos hippies e punks - nem do "rock arte" - cujo cultivo do "artístico" afastaria públicos mais heterogêneos e internacionais.

A new wave não só se aproveitou da reciclagem do punk e dos estilos pop-rock dos anos 60, como também das influências musicais, visuais e mercadológicas de outros estilos dançantes também revelados ao grande público no final dos anos 70 paralelamente ao punk: o reggae e a discoteca. A discoteca e o reggae também são a primeira vez que um estilo surgido fora dos Estados Unidos ou Inglaterra (o reggae) e outro desenvolvido bem longe da sociedade branca de classe média (a discoteca), assumem posições centrais no gênero pop-rock.

⁹³ Descrição de um show de uma banda punk no Rio de Janeiro, em Janice Casfa, *op. cit.*, p. 28-29.

O reggae, ritmo jamaicano, foi a primeira vez também que um país fora do eixo Estados Unidos-Inglaterra absorveu o pop-rock de língua inglesa, reciclou-o e o devolveu ao circuito comercial daqueles países anglo-saxões, influenciando a música de massa internacional (algo que se repetirá em maior escala com a world music). No final dos anos 70 um sub-estilo jamaicano, o ska, chegou a influenciar todo um movimento de bandas e um selo independente na Inglaterra, o movimento Two-Tone, que pregava a união do ska e do rock assim como das raças branca e negra. O reggae têm suas origens em disc-jókeys que começaram a trazer o rhythm and blues para a Jamaica nos anos 50, influenciando bandas locais que desenvolveram o ska e, em seguida, o rock steady, que passou a ser chamado de reggae já no fim dos anos 60, e chegou a estar presente em uma faixa do riquíssimo "Álbum Branco" dos Beatles em 1968, "Ob-La-Di-Ob-La-Da". As especificidades musicais do reggae podem ser percebidas na citação abaixo:

"Musicalmente, o que mais caracteriza o reggae é sua batida deslocada (...) derivada do ska, o baixo incrivelmente móvel e os estranhos efeitos vocais e de guitarra".⁹⁴

Também na Jamaica, desenvolveram-se inovadoras técnicas de produção e discotecagem, com efeitos de dublagem, eco e over-dubs que muito caracterizaram o reggae. Ao lado da música, desenvolveu-se uma ideologia/religião própria, o rastafarianismo, que sozinha seria capaz de absorver toda uma pesquisa sociológica.

Enquanto isto, na segunda metade da década, desenvolviam-se estilos dançantes que substituíam as casas de shows pelas discotecas e o músico pelo disc-jockey (que selecionava e incrementava as músicas para a multidão dançar). Muitos críticos de rock procuraram isolar os estilos dançantes para discotecas num campo em separado, a "disco" (nos anos 80, o rótulo foi dance music). Ou então, isolavam-o do rock dizendo que a disco pertencia totalmente ao pop, numa tentativa de preservar o rock de um gênero massificador que se apresentava como moda e mercadoria. Contribuíram para este preconceito contra a disco, as

⁹⁴ Roberto Muggiatti, *História do Rock*, vol. IV, p. 170-171.

suas raízes negras e proletárias, o fato das primeiras discotecas serem boates gays nos Estados Unidos, por ser consumida num lugar diferente das grandes arenas de rock (as "discotecas") e por ser criado de forma diferente das bandas de rock de garagem ou estúdio - na manipulação de discos, efeitos e ritmos pelo disc-jockey ou, no caso dos conjuntos de disco, pela maior importância da produção que da composição em si.

Na verdade, analisando melhor as relações entre a dance music e o rock, chega-se à mesma conclusão em relação ao rock e pop, ou seja, não são campos totalmente separados muito menos antagônicos. Desde sua origem, a música dançante negra - blues, soul, funk e discoteca - vem influenciando o rock e vice-versa. No final dos anos 80, esta separação radical entre dance e rock praticamente deixará de existir.

Completando este mapeamento dos estilos dos anos 70, registra-se o fato de que, na mesma década, o que mais marcou o rock, mais até que a difusão de estilos e a "revolução" punk, foi a sua transformação definitiva em um modo de vida integrado, disseminado e predominante entre a população adolescente, jovem e mesmo adulta da Inglaterra e Estados Unidos. Nos Estados Unidos, cerca de 40 milhões de norte-americanos já no início dos anos 70, na faixa de 15 a 25 anos de idade, eram consumidores assíduos de rock. O rock acabou levando ao máximo o consumo de produtos da indústria fonográfica e foi a principal base de apoio da disseminação deste ramo da indústria cultural.⁹⁵ De 1950 a 1975, o crescimento anual de vendas de produtos fonográficos, em média, foi de 25%.⁹⁶

"A partir de 1955, quando nasceu o rock and roll, até 1959, as vendas de discos norte-americanas cresceram 36 por cento a cada ano. Depois de uma pequena pausa, a invasão britânica de 1963 ... iniciou um crescimento ainda mais espetacular: as vendas de discos nos EUA, que tinham aumentado de US\$ 227 milhões em 1955 para US\$ 600 milhões em 1959, tinham

⁹⁵ Em 1972, segundo a revista Billboard, "apenas 1,3 por cento dos discos e fitas vendidos nos EUA eram de jazz, contra 6,1 por cento de música clássica e 75 por cento de rock e gêneros semelhantes" (Eric J. Hobsbawm, *História social do jazz*, op. cit., p. 14).

⁹⁶ Na Grã-Bretanha, por sua vez, a indústria fonográfica triplicou suas vendas no período entre 1955 e 1975 (Simon Frith, *Sound effects*, *ibid.*, p. 5).

ultrapassado os US\$ 2 bilhões em 1973 (incluindo agora as fitas). Setenta e cinco a oitenta por cento dessas vendas representavam gravações de rock e gêneros afins ...".⁹⁷

Em 1977 e 1978, as vendas da indústria fonográfica atingiram o pico. Neste momento estava no auge a onda discoteca, e discos como a trilha sonora de "Os Embalos de Sábado à Noite" e "Rumours" do Fleetwood Mac venderam, cada qual, mais de vinte milhões de cópias em todo o mundo.⁹⁸ Tornando-se um estilo de vida disseminado nos Estados Unidos e em todo o mundo industrializado, isolado completamente da Revolução social que a contracultura apregoava, nada impediu de o rock tornar-se cada vez mais simplesmente um rótulo que, com poucas resistências e alguns ajustes, serve hoje para designar qualquer produto musical que a indústria fonográfica ou outros media querem endereçar para as juventudes modernas, e até, num caso limite, serve como ornamento de produtos com a marca "juvenildade" que qualquer um, jovem ou não, pode adquirir num shopping center.

⁹⁷ Eric J. Hobsbawn, *op. cit.*, p. 16.

⁹⁸ Sydney Shemel and M. William Krasilovsky, *op. cit.*

CAPÍTULO 2

O rock dos anos 80 e a reciclagem cultural

1. A "Era do Vídeo-Clip"

Em uma das inúmeras histórias do rock existentes, o autor introduz o segmento sobre os anos 70 e 80 citando um dos símbolos da degradação do rock nas últimas décadas: Joe Cocker, que depois da sua estrondosa apresentação no Festival de Woodstock, decaiu em discos cada vez mais comerciais e fracos, atingindo o "fundo do poço" ao se apresentar no que era tido como o avesso de Woodstock - a cerimônia de entrega dos Oscars. O mito do anjo decaído é um pouco o mito do rock - da glória criativa, rebelde e talentosa, à queda ao comercial, convencional e conformista.⁹⁹

O Oscar e Woodstock, na verdade, são apenas dois dos símbolos da "Era da Cultura de Massa", representando duas faces e dois setores da indústria cultural e sua relação com a sociedade moderna. As faces "comercial" e "autêntica". Os setores do cinema e da música, ambos alternando produções "comerciais" e "autênticas". Os anos 80, basicamente, romperam os limites simbólicos entre o "comercial" e o "autêntico" (pois os limites reais já haviam sido rompidos desde o final dos anos 60). Woodstock, muitos se esqueceram, também foi um filme da indústria de Hollywood - e muito bem sucedido -, lançado pela Warner Bros. E, desde 1964, os Beatles tornaram-se também ídolos do cinema, protagonizando inúmeros filmes. O Oscar, de certa maneira, apenas retribuía, com pelo

⁹⁹ "Nem os sonhos mais alucinados de Woodstock podiam prever que Joe Cocker - estrela do festival - apareceria na televisão em 1983, cantando na comportada cerimônia da entrega dos Oscars. Séculos, muito mais do que apenas 14 anos, parecem separar estas duas datas. E o contraste reflete de certa forma, o que aconteceu ao rock (e à sua cultura) de 1970 até hoje" (Roberto Muggiatti, História do Rock, vol. IV, p. 148).

menos 15 anos de atraso, os favores da Contracultura, admitindo um artista anteriormente associado ao rock autêntico e rebelde em sua tradicional cerimônia.

Por outro lado, o "Oscar" de 1983 apenas revela a aproximação cada vez maior entre "comercial" e "autêntico", "moda" e "estilo", entre "imagem" (a TV ainda mais que o cinema) e "música" (pop-rock). Monta-se um sistema de imagem e som que desde o surgimento do rock and roll nos anos 50 se esboçou e apenas viu-se avançar desde então. Os anos 80 são como que uma queda das aparências e quando a importância da imagem eletronicamente transmitida no music business atinge seu auge.¹⁰⁰

Mais significativo ainda que o cinema, foi o papel da televisão nesta definição da relação música-imagem. Os anos 80 foram chamados por alguns de a "Era do Video-Clip". O video-clip foi a transformação do hit apenas sonoro de 3 minutos em um hit visual-sonoro - desde então, muitos dos artistas, no ato mesmo da composição, passaram a pensar não apenas na canção mas também no acompanhamento visual desta (o video-clip). O video-clip trocou o rádio pela TV como principal veiculador de produtos da indústria fonográfica, como criador de modas e estilos musicais.

A história do pop-rock na televisão existe desde que artistas de rock and roll apareciam esporadicamente em programas de auditórios como os de Ed Sullivan, nos Estados Unidos. Nos anos 60, foram criados programas especiais para o pop-rock, com platéias formadas por jovens - como "American Bandstand" ou os ingleses "Ready Steady Go" e "The Tube". Porém, tais programas procuravam apenas repetir a atmosfera de um show "ao vivo", enquanto que, por sua vez, o video clip é a transformação do hit - o single de sucesso - em imagem e som. O esquema das programações de video-clips da MTV está mais próximo do esquema de uma rádio FM que das transmissões televisivas das apresentações "ao vivo" dos artistas (como eram os programas de auditório juvenis). A TV video-musical

¹⁰⁰ O rock tornara-se nos anos 80, nas palavras de artistas e críticos, finalmente uma trilha sonora ideal para a indústria fonográfica e para a mídia. Sua rebeldia era apenas aparente e resumia-se a uma boa pose na TV: "Após um breve reinado do punk, veio a era da MTV. Nos anos 80, o pop se tornou um produto de massa em escala planetária. Madonna representa o auge desse processo, em que o mais importante não é o talento ou mensagem, mas a empatia e o carisma no video e na TV (...)" (Bizz, março de 1991, p. 10).

em muito parece-se com uma rádio FM jovem e moderna, com a diferença que os hits da primeira (basicamente os mesmos do rádio) são acompanhados de imagens tão bem produzidas quanto as músicas.

Desde os anos 60, vídeos promocionais - geralmente de baixa qualidade - eram criados, normalmente, só depois do sucesso de um hit ou de um artista. Porém, estes vídeo-clips, paralela e independentemente aos registros em vídeo de shows e ao cinema, cada vez mais se desenvolveram e criaram técnicas de produção e linguagem próprias, que tinham mais a ver com os vídeos publicitários do que com os vídeos de shows ou o cinema - fenômeno que alguns analistas associaram ao "pós-modernismo", enquanto Frith preferiu ver uma prática que usava técnicas de comercialização e divulgação já desenvolvidas pelo rock e pela televisão.¹⁰¹ As TVs, para programas especiais ou isoladamente, compravam das gravadoras e produtoras de vídeo os vídeo-clips que mais lhe interessavam. Faltava apenas um canal de TV dedicado especialmente aos vídeo-clips, assim como já haviam canais de TV a cabo exclusivamente para filmes, notícias etc.

Este foi criado em 1981, a MTV ("Music Television"), que rapidamente transformou-se na principal estação de TV a cabo norte-americana e depois mundial. A idéia da MTV surgiu de um ex-disc-jockey e ex-estudante de Sociologia, Robert Pittman, que vendeu-a para a Warner Brothers e à American Express. Sua idéia, basicamente, era adquirir gratuitamente os vídeo-clips das gravadoras e veiculá-los de modo a serem como que elaboradas propagandas de seus produtos. A idéia deu muito certo. A MTV, quatro anos depois da estréia, contava com seis milhões de assinantes nos Estados Unidos.¹⁰² Em 1987, atingia o surpreendente número de 28 milhões de assinantes, chegando praticamente a todos

¹⁰¹ *"In their command or familiar associations of sound and image, videomakers are experts in the economy (not the anarchy) of signs, they use visual stereotypes, narrative clichés and generic pop rules to set a place for the spectator as consumer. What makes pop videos 'postmodern' is not their exploding 'signifiers' but their equation of art and commerce. Their aesthetic effect can't be realized except, vainly in exchange."* (Simon Frith, "Making sense of video", in *Music for pleasure...* *op. cit.* [pp. 204-225], p. 206). Para Bjorberg o vídeo-clip trouxe para a imagem e para a TV a mesma estrutura de narração lírica e elíptica das canções populares. Ou seja, assim como a letra da canção popular, o uso de imagens no vídeo-clip é uma quebra da narrativa linear, lógico-causal e da coerência espacial temporal (Alf Bjorberg, "Structural relationships or music and images in music video", in *Popular Music*, vol. 13/1, Cambridge, 1994, pp. 51-74).

¹⁰² *Bizz*, n. 01, junho de 1985, p. 53.

os norte-americanos.¹⁰³ Para Will Straw, a televisão musical representa o primeiro bem-sucedido encontro entre a televisão, a música popular e o consumidor jovem, depois de uma série de outros mal-sucedidos.¹⁰⁴ Antes da MTV, para este autor, a televisão, de modo geral, sub-representava os jovens e adolescentes em sua audiência.

No que se refere ao mercado musical, a MTV participou ativamente da recuperação da indústria fonográfica na primeira metade dos anos 80 - que, desde o final dos anos 70, estava em queda. Mais que uma simples balança do que é mais rentável no music business do pop-rock, a MTV transformou-se em uma criadora de gostos e modas, invertendo o processo anterior de tornar vídeo-clip apenas o hit já consagrado.¹⁰⁵ A MTV é hoje, também, um canal de entretenimentos juvenis não exclusivamente musicais.¹⁰⁶ Logo teve imitadoras, como a Much Music (no Canadá) e a Music Box. Porém, foi a rede MTV quem mais se destacou, tornando-se mundial, chegando em 1987 à Europa (a MTV Europa, em 12 países, com a Grã-Bretanha e países do Norte da Europa liderando o número de assinantes)¹⁰⁷ e em 1991 ao Brasil (onde, assim como nos Estados Unidos, tornou-se o principal atrativo dos canais de TV a cabo). Lançou um canal especializado para as comunidades latinas dos Estados Unidos e América Latina - a MTV Latina, transmitida de Miami - e planeja lançar outro especializado em heavy metal. Assim como o rock dos anos 80 e 90, a MTV tornou-se um verdadeiro mosaico pop-rock, onde cabe tudo aquilo que atinge o grande público, desde

¹⁰³ Simon Frith, "Making sense of video", *op. cit.*

¹⁰⁴ Will Straw, "Popular music and postmodernism in the 1980s", in Simon Frith, Andrew Goodwin and Laurence Grossberg (org.), Sound and Vision. The Music Video Reader, Routledge, London and New York, 1993, pp. 3-24.

¹⁰⁵ "Hoje em dia, todas as listagens de músicas mais vendidas ou mais tocadas refletem, invariavelmente, a lista de músicas em 'heavy rotation' (... equivalente a 3 ou 4 execuções diárias) da MTV, sem excesso" (Marco Antonio de Menezes e José Emilio Rondeau, *Bizz*, n. 01, junho de 1985, p. 53).

¹⁰⁶ Segundo Goodwin, a MTV partiu de uma situação original em que simplesmente promovia áreas específicas da música pop-rock (em primeiro lugar, a new wave britânica ou "New Pop", em segundo lugar, o heavy metal) para o papel de mediadora da cultura rock, uma Rolling Stone televisual. Hoje a MTV não veicula apenas música, mas também programas com temas relativos à cultura popular em geral (sobre a própria TV, esportes, notícias de celebridades etc.) e até temas mais polêmicos como política e aborto (Andrew Goodwin, "Fatal distractions: MTV meets postmodern theory", in Simon Frith, Andrew Goodwin and Laurence Grossberg [org.], *op. cit.*, pp. 45-66).

¹⁰⁷ Simon Frith, "Making sense of video", *op. cit.*

que possa ser controlado pela grande indústria do music business e não seja por demais ofensivo às camadas médias e altas conservadoras.

No rock, o momento em que a música é superada pela imagem, ou talvez melhor, em que consegue-se a simbiose música-imagem, é com a new wave, a "nova onda" que aproveitou-se do impulso renovador do punk, assimilou uma miríade de estilos pop-rock, dançantes e afro-americanos e relacionou-se estreitamente com a moda e outras indústrias da imagem, dos acessórios visuais aos cosméticos. No entanto, durante os anos 80, o trabalho sobre a "imagem", nesta que é a era do vídeo clip e da MTV, tomou-se generalizado. Da new wave ao heavy metal. Este novo fenômeno do music business relaciona-se às transformações na esfera da cultura juvenil. Assim como o rock, a cultura juvenil cada vez mais ficou multifacetada, perdendo de vez sua unicidade num momento esboçada nos anos 60. Pode-se falar ainda de uma juventude mundial ou global, sociologicamente, pois cada vez mais todos os jovens do mundo estão sob a influência universal da indústria cultural - cada vez mais concentrada e oligopólica. Mas, culturalmente, esta juventude agora apresenta-se como uma miríade de estilos, sub-culturas, grupos e tribos que estabelecem poucos pontos possíveis de diálogo cultural entre si diretamente, exceto pela intermediação dos meios de comunicação de massa. A busca da diferença, mais que o cultivo de símbolos de rebeldia ou apenas de auto-afirmação, marcam os estilos juvenis e suas tribos a partir dos anos 80.

Completa-se a transformação do ideal da juventude na imagem da "juvenilidade". A "juvenilidade", divulgada não apenas através da publicidade, mas através de toda a indústria cultural, constrói a diferença entre o jovem e o não-jovem¹⁰⁸ mas, ao mesmo tempo, diferencia os jovens entre si conforme o uso que fazem das marcas e modelos da juventude.

¹⁰⁸ Uma diferença muito mais pela capacidade e tipo de consumo que pela idade. Assim, adultos consumidores de produtos "jovens" podem, e são, considerados mais "jovens" que adolescentes de classes marginalizadas que não conseguem um mínimo de consumo que os referenciem enquanto "jovens".

"Do jovem-contestador passamos, agora, ao jovem consumidor, de sua própria imagem e de toda a gama de objetos diferenciais e distintos".¹⁰⁹

A revolta e o potencial contestatório do jovem também foram transformados em valores incorporados à "juvenildade" consumista.

"... através das comunicações de massa, a revolta e o inconformismo juvenis transformaram-se em signos e são vividos como virtualidade, incorporados à representação da juventude."¹¹⁰

O cultivo de um estilo, uma imagem exterior (roupas, adereços, cabelos e música) torna-se mais um fim em si mesmo - designando a especificidade de um grupo juvenil em relação aos outros - que um veículo de rebeldia, revolta ou mesmo uma mensagem. Até os estilos ligados ao rock com maior dose aparente de inconformismo e rebeldia escolhem, para se expressar, o que Abramo chama de "aparição espetacular" - no Brasil dos anos 80, depois dos punks, vieram os roqueiros (metaleiros), carecas, darks, rastafaris, rappers etc. Os estilos espetaculares definem-se mais pelo uso específico da moda e cultura de massa que por uma linha ideológica-política.

"Esses grupos atraíram a atenção pela agressividade, real e simbólica, do seu comportamento, pela negatividade de suas representações sobre o presente e o futuro, pelo investimento sobre a própria imagem e pelo privilegiamento do lazer e dos produtos da indústria cultural como elementos articuladores de suas atividades. Seu surgimento parece ter sido um fenômeno característico do universo juvenil da última década, aparecendo mesmo como marca de uma geração".¹¹¹

Enquanto mercado e juventude se organizavam e transformavam-se, na virada da década de 70 para a de 80, a indústria fonográfica havia decaído em suas vendas,

¹⁰⁹ Rafael J. Santos, *A publicidade e a representação da juventude. Um estudo sobre os mecanismos de produção publicitária*. Dissertação de mestrado em Sociologia, IFCH-UNICAMP, Campinas, 1992, p. 135.

¹¹⁰ *Idem*, *ibid.*, p. 138.

¹¹¹ Helena W. Abramo, *op. cit.*, p. 01.

distanciando-se do auge conseguido em 1978. Com a MTV e a redefinição da relação som-imagem, bem como a nova participação dos grupos juvenis no mercado musical - os estilos de pop-rock são adotados como marcas de referência pelos "estilos" e grupos juvenis -, as vendas de produtos fonográficos subiram novamente.¹¹² Como início desta nova virada, está o ano de 1983, quando Michael Jackson - o maior astro dos anos 80 e 90 no pop-rock - lançou o álbum "Thriller". A cada novo vídeo-clip retirado do LP (foram três no total), as vendas cresciam mundialmente e, por final, chegaram ao recorde histórico de vendas de um álbum (35 milhões de cópias). Michael Jackson tornou-se o artista mais concorrido, famoso e bem pago no pop-rock desde então.

Os shows de Michael Jackson tornaram-se, assim como os demais do mainstream¹¹³ pop, mega-eventos superproduzidos, desde a coreografia da dança retirada do break (dança do hip hop) até os equipamentos de luz e som. Os maiores e mais bem elaborados esquemas de promoção, marketing e trabalho de imagem foram aplicados ou criados para vender Michael Jackson. Sua música valia-se de uma qualidade de produção, execução e interpretação nunca vistos, aproveitando ao máximo novas tecnologias de som e música. No entanto, enquanto composição, a música de Michael Jackson era muito pobre em comparação a tudo o que fora feito desde os anos 50. Porque era o que menos importava - a música em si. A música finalmente tornara-se tão somente um meio, não um fim. Meio para vender o produto, meio para trazer o consumidor dentro da empolgação do ritmo, o público para os passos da dança e o espectador para o fantástico trabalho visual dos vídeo-clips. Michael foi o primeiro artista a explodir em sucesso usando a nova combinação som-imagem, dança, ritmo, mega-shows e vídeo-clip. Seu maior mérito foi o de conseguir atingir a maior parte dos estilos, modas e sub-culturas juvenis que vinham se formando, e por isso vendeu tanto. O artista new wave, mesmo usando o esquema música-imagem, não conseguia

¹¹² O ano de 1988 para a indústria fonográfica norte-americana foi "o melhor ano de venda de todos os tempos", com o comércio de quase 800 milhões de unidades fonográficas (Bizz, janeiro de 1988, p. 10).

¹¹³ Mainstream indica normalmente no pop-rock o círculo de artistas de maior vendagem e destaque na indústria cultural. É um termo advindo da crítica de jazz "para designar tudo aquilo que já pertence ao patrimônio, à tradição. O contrário de vanguarda" (José Augusto Lemos, Bizz, "Guia do Rock", julho de 1988, p. 33).

atingir mais que um ou outro estilo juvenil. Michael Jackson tornou-se quase que uma unanimidade, recusado apenas por estilos mais fechados (como o heavy metal), radicais ou críticos (cada vez mais raros), e, na verdade, atingiu amplas faixas de público inclusive fora da juventude branca de classe média (tradicional consumidora de pop-rock): classes baixas, negros, adolescentes, crianças e adultos - um fenômeno da indústria fonográfica poucas vezes repetido (antes, só com Elvis Presley e Beatles) mas que, a cada nova edição, é ainda mais expressivo.

Além de Michael Jackson, outro importante nome do mainstream pop dos anos 80 foi Madonna, que usou também de todos os recursos citados acima. Se Madonna não foi tão bem sucedida nos video-clips quanto Michael Jackson, no entanto, compensou com o uso de sua imagem no cinema, em diversos filmes, e na exploração de um pseudo-erotismo num segundo momento de sua carreira. Pela primeira vez, com Madonna, um artista do panteão do pop-rock constrói um amplo sucesso calcado sobre uma imagem "depravada". A exploração da combinação som-imagem junto à perversão simulada é um fenômeno ainda a ser decifrado pelos analistas do mundo contemporâneo, assim como a polémica que Michael Jackson criou em torno de sua cor - "negro ou branco", "o negro que virou branco". Sobre Madonna, Baudrillard talvez dissesse que se está no auge da era do simulacro, quando a imagem é mais real que a própria realidade (no caso, o erotismo de Madonna versus o sexo de fato). Ou seja, a não-realidade - a imagem eletronicamente transmitida - torna-se a "realidade", fabricando as sensações, os eventos e as individualidades, substituindo os prazeres, as dores e as realizações concretas pelo consumo do simulacro que, além de imitar razoavelmente bem a realidade, tem a vantagem de afastar os riscos e os perigos do concreto. 114

114 Jean Baudrillard, Para uma crítica da Economia Política do signo, Martins Fontes, São Paulo, s.d.

2. A new wave e a reciclagem cultural

Rótulos e mais rótulos, a partir da new wave, lançaram modas e estilos ligados direta ou indiretamente à indústria fonográfica e outros setores da indústria cultural. Rótulos cuja música se valia, como foi mostrado, da reciclagem do rock das décadas anteriores. Pela primeira vez o rock faz sua auto-citação ao criar novos estilos, ou seja, não precisa adotar necessariamente elementos estrangeiros ao rock para fabricar, musicalmente falando, um novo-estilo ou sub-gênero. Se o rock and roll, para surgir, teve que conjugar country e blues, e o rock dos anos 60, usou desde o ragga indiano até o clássico-erudito, os estilos new wave misturam rock básico, rock and roll, country rock, folk rock, psicodelismo, discoteca, funk, soul etc. - todos saídos do gênero ou campo rock. É claro que nos anos 80 se usou ritmos externos ao rock - como o reggae (que não era assim tão estranho) - , mas isto não era mais uma obrigatoriedade para a renovação dos estilos rock.

Perdeu-se no pop-rock o sentido e o sentimento da evolução - seja artística, técnica, tecnológica, seja o desenvolver progressivo de tendências estéticas inerentes. Da linha evolutiva passa-se ao círculo, da "revolução" ao tempo cíclico da moda e reciclagem. Desde suas origens, o rock demonstrava estas características de modificar-se de acordo com modismos, mudanças de mercado e gostos, através do recurso à reciclagem. E mais, o próprio rock era um produto reciclado - do início (o rock and roll, amálgama de blues e country) ao psicodelismo (amálgamas de rock com estilos musicais das mais diferentes origens). O que os anos 80 trazem de novo é a perda da possibilidade do rock, assim como da juventude, subornarem o tempo cíclico e produzirem "revoluções" e uma linha evolutiva própria - o que significaria uma auto-referência para o rock, uma autonomia de fato enquanto campo. Paradoxalmente, esta "auto-referência" foi possível com a new wave. Mas, não se tratou de uma evolução do gênero, e sim uma auto-reciclagem, pois o rock conseguiu

acumular uma variedade considerável de produtos, músicas, estilos etc.¹¹⁵ Da reciclagem com estilos externos ao rock mas com a possibilidade presente de rebelião e autonomia do rock e juventude (anos 60), passa-se à auto-reciclagem do rock e à perda da possibilidade de evolução cultural e libertação em relação à indústria cultural.

A reciclagem, processo cultural que absorveu o rock, é a forma de produção cultural contemporânea, do sistema que Baudrillard chama de a "sociedade de consumo". Para Baudrillard, a reciclagem é o inverso da Cultura enquanto patrimônio hereditário de obras, durável, de reflexão teórica contínua e de conteúdos sobre os quais os homens dedicam-se a refinar e evoluir. A cultura reciclada *"nada acrescenta às características intrínsecas do indivíduo"*¹¹⁶ mas possui profundo caráter de constrangimento social. Não evolui, é cíclica e feita para não durar:

*"O direito de todos os aculturados (...) não é para a cultura, mas para a reciclagem cultural. É para (...) atualizar todos os meses ou todos os anos a panóplia cultural".*¹¹⁷

A reciclagem cultural é produzida a partir do complexo tecnológico originalmente pensado como mero "transmissor" da cultura: os meios de comunicação de massa e a indústria cultural. Gravadoras, televisões, rádios etc. tomam-se os produtores culturais, quando deveriam ser apenas os transmissores do que a sociedade e os homens produzissem. Baudrillard concorda com a famosa frase de McLaughan de que "o meio é a mensagem", porque os meios de comunicação de massa formam, cada vez mais, um sistema em que os

¹¹⁵ A acumulação de produtos é um fenômeno moderno, envolvendo toda a arte e qualquer área de produção cultural, o que acaba aumentando a importância das técnicas de reciclagem e, como reafirma a observação seguinte, da citação. *"Não há arte verdadeiramente moderna sem citação, porque há 'arte moderna' enquanto se tem consciência de uma história da arte, quer dizer, da existência de muitos livros, pintura, música. Estamos atravancados de literatura, pintura, música. Não podemos agir como se isso não existisse"* (Michel Butor, citado em Maria Eugênia Bosventura, *A vanguarda autonofoágica*, Ática, São Paulo, 1985, p.131). O rock sempre tomou partido da reciclagem do patrimônio acumulado da música popular, étnica e até erudita. A new wave chega ao ponto de usar o próprio patrimônio do rock como fonte de produção.

¹¹⁶ Jean Baudrillard, "Mass media, sexo e lazeres", em *A sociedade de consumo*, Edições 70, Lisboa, pp. 101-198, p. 104.

¹¹⁷ *Idem*, *ibid.*, p. 105.

conteúdos culturais surgem, na verdade, da evocação recíproca dos media, e não da veiculação em totalidade e ambigüidade simbólica daquilo que é produzido concretamente.

Os media e a indústria cultural absorvem em si a realidade e a substituem por um simulacro da realidade, transformando totalmente as relações entre os homens, cotidianas ou sociais. Colocam os homens dentro do sistema envolvente do consumo moderno. Transformam o tempo do lazer não mais em um tempo de "não-trabalho" e espaço do "lúdico", mas sim em um momento de consumo obrigatório de bens culturais e outros objetos, além de palco da ostentação da integração conseguida dentro da sociedade de consumo.

*"A verdade dos meios de comunicação de massa é a seguinte: a sua função consiste em neutralizar o caráter vivido, único e de evento do mundo, para lhe substituir o universo múltiplo dos meios de comunicação mutuamente homogêneos enquanto tais, significando-se e referindo-se reciprocamente uns aos outros - tal é a mensagem 'totalitária' da sociedade de consumo".*¹¹⁸

A TV e a mídia, que absorvem totalmente o rock e as juventudes, veiculam a idéia de que podem reproduzir o mundo real com a ideologia de que são apenas um instrumento de leitura, quando na verdade são um sistema de signos que expõem todos os acontecimentos, de qualquer natureza (social, política, cotidiana etc.), a uma estrutura técnica indistinta, tomando todos estes acontecimentos e manifestações culturais também indistintos. É o que Baudrillard chama de a "Era do pseudo-acontecimento", da "pseudo-história" e da "pseudo-cultura".

Assim, paradoxalmente, quando o rock consegue tomar consciência de seu patrimônio acumulado de produções, em vez de realizar suas possibilidades inerentes, inclusive de rebelião ao jugo da cultura de massa, ele é de vez absorvido e tomado por esta indústria cultural e adaptado quase à perfeição como conteúdo musical deste sistema que se forma entre ela - indústria cultural - e os demais media - TV, cinema, rádio etc. O rock tem sua

¹¹⁸ Idem, ibid., p. 130.

música cada vez mais empobrecida artística e ideologicamente, servindo cada vez mais apenas como conteúdo de estilos ou "modas" juvenis de curto alcance e nenhuma influência sócio-política.

3. O fim das "Revoluções Rock"

Tão longe foram as perdas de conteúdos potencialmente contestatórios do rock nos anos 80 - justamente quando o acúmulo de produções permitiria sua autonomia cultural - que foi ao limite de ameaçar a ligação real e antes inerente entre rock e juventude. Se o rock foi transformado em "new wave", e a juventude em "juvenilidade", qualquer indivíduo de qualquer idade ou com qualquer intenção poderia comprar o produto rock, assim como a imagem "juvenilidade", e consumi-lo sem qualquer restrição.

Tanto a "juvenilização" da juventude, quanto a assimilação do rock pelo sistema de consumo, tornaram possível o fenômeno dos comebacks nos anos 80, ou seja, o retorno ao music business de muitos artistas e grupos do pop-rock das décadas passadas que haviam encerrado as atividades ou estavam no ostracismo. Mais imediatamente, tal fenômeno originou-se da prática da new wave - como de todo o rock dos anos 80 - citar o rock das décadas passadas (primeiro os anos 50 e 60, depois até mesmo os anos 70). Artistas de primeiro e de segundo escalão de várias épocas aproveitavam-se de ondas "revivalistas" e reagrupavam-se ou retornavam ao mercado, com o rótulo de "versão original". Muitas vezes, tomando-se paródias deles próprios.¹¹⁹ Isto sem contar grupos que nunca pararam realmente, principalmente os Rolling Stones, cujos discos e shows até hoje continuam concorridíssimos.

¹¹⁹ "já é corriqueiro o fato de, nos anos 80, reaparecerem grupos dos anos 50 e 60 sem alguns membros da formação original - às vezes sem nenhum, apenas mantendo o nome. O Mamas & The Papas não fugiu à regra (voltando com apenas um membro da formação original) ...e, embora seja um fetiche assisti-los, torna-se difícil saber até que ponto são válidos esses comebacks. Se o rock é, por via de regra, um fogo adolescente e uma atitude de rebeldia e paixão, talvez valha mais a pena guardar a imaculada concepção do passado do que vê-los na atualidade sem o brilho e o punch que os tornaram legendários" (Fernando Naporano, Bizz, n. 32, março de 1988, p. 61).

Nos Estados Unidos, nos anos 80, a maior parte das rádios tocava o que eles chamam de classic rock, um rótulo que abrange do Adult Oriented Rock aos hits dos anos 60 e 70 dos grandes grupos de pop-rock, como Beatles, Rolling Stones e Bob Dylan.

Do mesmo modo, segundo dados de 1984, não são mais tão jovens a maior parte dos consumidores da indústria fonográfica nos Estados Unidos. Antes, os adolescentes e jovens ao entrarem na fase adulta deixavam de ser consumidores de discos e fitas mas, nos anos 80, isto modificou-se. Criou-se o hábito, mesmo entre os adultos, da compra regular de discos e fitas - o fato adquire notoriedade ao se levar em conta que um adulto, normalmente, tem mais dinheiro para gastar que um adolescente.¹²⁰

Tabela II

Consumo de discos e fitas - Estados Unidos, anos 80.¹²¹

Faixa de Idade	Porcentagem (%)
25 anos ou mais	57
20 a 24 anos	24
10 a 19 anos	19

Diferente do resto do mundo e da Inglaterra, os Estados Unidos adotaram a música rock, em seu estilo "clássico", como música também das gerações adultas. Enquanto isto, os jovens norte-americanos acompanharam o mainstream pop ou os novos estilos do rock. Talvez, os Estados Unidos estejam indicando uma tendência futura global da música comercial ou pelo menos do rock: o seu descolamento da cultura juvenil.

Não é de todo impossível uma gradual desimportância da cultura juvenil até mesmo dentro da indústria cultural, mas esta é uma previsão que não cabe aqui formular. Com mais

¹²⁰Estudos indicam que mais adultos que nas gerações passadas continuaram a manter o hábito de comprar discos (...). Estudos demográficos preveem um substancial incremento na faixa de 25-44 anos de idade, um pequeno decréscimo na faixa de 10-19 anos e um desprezível aumento no segmento de 20 a 24 anos. Com o decréscimo da faixa adolescente de consumidores, antes considerados o segmento chave do público consumidor de discos, antecipa-se que a indústria fonográfica irá desenvolver novos programas e campanhas para incrementar o interesse do mercado pós-adolescente" (Sidney Shemel and M. William Krasilovsky, This Business of Music, op. cit., p. XVIII e XIX).

¹²¹Dados em ibid., p. XV e XVI.

dados, talvez se pudesse dizer que a força do rock e do juvenil não são mais tão válidos, e que a característica do mercado norte-americano revela realmente uma tendência global do rock tornar-se um campo musical tradicional, como qualquer outro, com público restrito e definido, preservando algumas características sonoras e comportamentais básicas - como o jazz. Pensando genérica e mundialmente, no entanto, a tendência é exatamente a contrária. Em todo o mundo, o rock e as juventudes cada vez mais tornam-se conteúdo e recipientes da cultura mundializada e sem fronteiras transmitida pelos oligopólios da produção do lazer e das comunicações.

Enquanto isto, o principal ramo da indústria cultural interessado no rock, a indústria fonográfica, tendeu a aumentar muito a sua força depois de superar uma crise de vendagens no início dos anos 80. E o rock continuou a ser, nos anos 80, a principal mercadoria da indústria fonográfica, mesmo nos Estados Unidos, principal mercado mundial de discos, fitas e vídeos. Em 1983, o rock representava 35% das vendas no setor, nos Estados Unidos, contra 14% do pop e 13% do country. Ou seja, mais que o popular e o caipira norte-americanos, o rock é a música da indústria fonográfica, sua maior fonte de lucros, mesmo nos Estados Unidos. Pode-se observar também na tabela abaixo, das vendas de discos e fitas segundo tendências musicais, o rápido crescimento do setor "Black Dance"(Música Negra/ Dançante), que terá seu auge no fim desta década:

Tabela III
Vendas por tendências musicais nos Estados Unidos
(porcentagem de dólares gastos em discos e fitas no varejo)¹²²

TENDÊNCIA	ANO:1982	1983
Rock	34%	35%
Country	15	13
Pop/fácil audição	14	14
Black/Dance	07	11
Gospel	06	05
Clássico	06	05
Espectáculos/T. Sonoras	04	03
Jazz	03	02
Infantil	03	03
Outros	08	09

Como responsáveis pelas maiores vendas de rock nos anos 80 tem-se, além dos nomes do mainstream pop (Michael Jackson e Madonna), as bandas e artistas que praticavam o rock "básico" e que conseguiram também amplo sucesso, mantendo-se numa linha tradicional do rock, com guitarras e vocais marcantes e canções melodiosas. Primeiro o norte-americano Bruce Springsteen que, em 1975, em início de carreira, foi chamado por um crítico de "a salvação do rock" (inaugurando uma prática da imprensa roqueira de tentar antecipar-se sempre à próxima "revolução rock", comum nos anos 80). Os grupos de rock "básico", principalmente U2, Jesus and Mary Chain, Smiths e, recentemente, o R.E.M., foram muitas vezes adotados como "heróis" ou "esperança" pela crítica roqueira que aguardava o advento de uma nova "Revolução Rock", a dos anos 80. Tal espécie de crítica alimentou-se do mito do eterno retorno, esperando para a segunda metade dos anos 80 a

¹²² ibid.

mesma redenção do rock - após um período de decadência - ocorrida na próprio ato da criação do rock nos anos 50, na contracultura dos 60 e no movimento punk dos 70.

Como a "Revolução" não veio - e os grupos de rock básico não tinham inovações musicais ou sustentação social da juventude para tanto - muitos críticos logo questionaram a validade, a modernidade e até a sobrevivência da música rock nos anos 80. O rock havia virado peça de museu ou uma instituição já sedimentada e pouco revolucionária? Posicionamentos como os da crítica abaixo, em muito se devem à decadência do movimento punk, à fraqueza da new wave e ao não aparecimento de movimento nenhum renovador musical e ideologicamente dentro do rock. Os culpados, no discurso da mitologia rock: a alienação da juventude e a absorção do rock pela indústria cultural.

*"A alienação e a transgressão coexistem no rock que, apesar dos pesares, foi o ritmo que mais esteve associado a transformações sociais em nossa época. Hoje ele está desvirtuado pela indústria cultural, como aliás todos os produtos artísticos de consumo amplo".*¹²³

Analistas e críticos roqueiros ligados à concepção do rock "autêntico" viam, nesta ausência de renovação, um sinal de que o rock e seu público, nos anos 80, estariam totalmente "vendidos" (usando a famosa expressão sold out) e integrados ao "Sistema", consolidando um novo mundo contemporâneo consumista, hedonista, individualista e com uso irrefletido da tecnologia. Assim, não se afastavam muito da realidade, demonstrando a maior capacidade da crítica roqueira avaliar nos anos 80 mais realisticamente a situação do gênero cultivado, principalmente em comparação com a imprensa roqueira dos anos 60 e 70.

Se o rock é agora levado sem restrições pelos mass media, no entanto, ele se torna mais frágil, pois cada vez mais resume-se a um sopro de boa vontade da indústria cultural. Como possível consequência disto, na segunda metade dos anos 80, criou-se uma tendência de estilos fora do padrão rock tradicional tornarem-se bem-sucedidos, ameaçando mesmo quebrar a hegemonia do rock no mundo da indústria fonográfica. Principalmente a dance

¹²³ André Mauro, Rock Show, n. 03, 1984, p. 11.

music (uma espécie de retorno da discoteca) - em estilos cultivados por negros (o rap ou hip hop) e brancos (o house) - e, com menor alcance, a new age e a world music.

4. Novos estilos

Vários artistas de pop-rock, no final dos anos 80, afirmaram que a música rock estava fadada ao desaparecimento ou a ser superada por novos estilos populares. Empolgados pela penetração do rap negro, dos ritmos do Terceiro Mundo e da dance nas paradas do Primeiro Mundo, artistas da "vanguarda" pop-rock, como David Byrne¹²⁴ e Brian Eno, previram a desimportância do rock enquanto "música popular". Primeiro, com um estilo que rompia em muitos pontos com o padrão rock tradicional, a new age.

A new age foi marca de uma nova categoria juvenil surgida nos anos 80, os yuppies. Algo como o avesso dos hippies, os yuppies são uma classe de jovens executivos com "sucesso" profissional e enriquecidos.¹²⁵ Com hábitos finos, delicados e discretos, os yuppies são, mais que uma classe real, um símbolo das transformações da juventude e sua cultura nos anos 80, quando substitui-se a revolta real pelo hedonismo consumista. A new age, como o próprio nome diz, é uma música ligada aos esoterismos retomados na mesma década de 80 por classes médias e altas - em todos os grandes centros urbanos do mundo, até no Brasil. Uma nova gnose, nas palavras de Morin¹²⁶, com origem nos esoterismos e exotismos adotados pelos hippies nos anos 60 que, nos 80, adquiriu caráter mais ameno, adaptando diferentes e, a princípio, inconciliáveis doutrinas e práticas esotéricas (da astrologia ao ocultismo) num corpo único de crenças e espiritualidade construído individualmente ou por pequenos grupos e adotado por estes como sua "fé". Assim como o movimento, o new age musicalmente é um "vale-tudo" de world music, progressivo, música

¹²⁴ "O rock'n'roll não está morto. A atitude não morreu, mas a música não é mais vital" (David Byrne em *Bizz*, abril de 1991, p. 35).

¹²⁵ Burilo Vargas, "Yuppies, o jovem materialismo urbano", in *Revista Humanidades*, Ed. da Universidade de Brasília, Brasília, 1988, pp. 24-27.

¹²⁶ Edgar Morin, "A nova gnose", in *Cultura de massas...2. Necrose*, op. cit., pp. 114-124.

eletrônica e jazz, tocados suave e calmamente, incitando ou servindo de fundo à meditação do yuppie esotérico, enquanto respira em uma atmosfera de incenso e realiza sua regressão de vidas passadas (além da comida natural e o adesivo "eu acredito em duende" colado no vidro de seu automóvel).

Já a world music é mais complexa ainda em suas origens e ramificações. Culturalmente foi uma invasão da música pop misturada aos ritmos nativos que, do Terceiro Mundo ou de folclores do Primeiro e Segundo Mundo, retornavam à cultura de massa do Primeiro Mundo - principalmente da África. Comercialmente, foi mais um rótulo criado pelo music business para designar a "invasão" destes múltiplos estilos nativos misturados com pop-rock ou para encapar artistas do Terceiro Mundo que as companhias fonográficas queriam lançar. Até a revista Billboard incluiu, no final dos anos 80, uma parada de discos da "World Music" em suas páginas. No início dos anos 90, a onda da world music diminuiu bastante, provavelmente na esteira das políticas européias e norte-americanas de anti-imigração e das novas ondas de conservadorismo e neo-nazismo no Primeiro Mundo.

Antes disto, porém, no fim dos anos 80 o futuro do pop-rock parecia ser afro-americano (com a world music e o rap) e dançante (a dance e o house). A dance music e o rap apareceram como as mais fortes novas tendências neste momento.

Das raves inglesas ao rap dos becos nova-iorquinos que invadia o mainstream pop, o padrão de criação musical pop e de consumo estava totalmente em subversão: importava mais o produtor e o disc-jockey que o músico; inclusive porque a "música" era praticamente toda sampleada¹²⁷; também, havia uma outra relação entre o público que dançava e a música, diferente do padrão da platéia roqueira.

¹²⁷Sampler (amostrador): um teclado módulo em rack ou drum machine que grava e toca representações digitais (amostras) de som" (Lu Gomes, "Pequeno dicionário MIDI", Somrás, n. 111, março de 1988, p. 28). "Sampler - importante instrumento digital criado pela empresa americana Emulator no final da década de 70, que virou a pedra filosofal do pop dos 80. Grava qualquer som digitalmente e o reproduz na altura, velocidade e tamanho desejado. Trocando em miúdos: graças ao sampler é que qualquer um pode criar qualquer tipo de som, e até mesmo se apropriar indevidamente de trechos de canções já editadas (...)" (José Augusto Lemos (ed.), Bizz, n. 36, "Guia do Rock", julho de 1988, p. 57).

Desde os anos 70, em subúrbios negros de Nova Iorque e outros centros urbanos dos Estados Unidos, grupos musicais de negros começaram a acompanhar o ritmo dançante e a base harmônica do soul, funk e, mais tarde, da discoteca, com danças especiais (o break, estilizado por Michael Jackson nos anos 80) e uma vocalização nova (o rap). Logo, para acompanhar os vocais rap, as bases rítmicas emprestadas evoluíram para uma música própria, de ritmo forte de batidas eletrônicas marcadas por um baixo sintetizado e arranjos/harmonias sampleadas de diversas origens - o hip hop. O rap - gíria para "discurso" - seria a maior marca desta música: acompanhamento vocal falado, com letras longínquas, às vezes vociferadas com raiva sobre temas sociais, políticos e críticas da vida cotidiana. O rap tem origem nos muitos disc-jókeys que começaram a acompanhar vocalmente eles próprios os ritmos e colagens "envenenadas" que produziam nas casas dançantes (as discotecas). Evoluiu para uma ligação forte com a cultura negra urbana e foi adotada por sub-culturas juvenis e até pelas gangues semi-delinquentes e marginais dos negros norte-americanos (assim como o rock para os brancos, em suas faces e momentos de maior virulência).

Esta característica de protesto e sua ligação com as sub-culturas negras norte-americanas fizeram do rap um produto que demorou muito tempo para ser assimilado e divulgado pela indústria fonográfica, apesar das potencialidades evidentes que possuía (a história do blues repete-se com o rap, de certo modo). Revendo a tabela III, em 1983/4, quando o rap e a dance negra apenas começavam a ser lançados nos Estados Unidos, percebe-se que o setor de música negra (Black/Dance) já atinge importante e crescente participação no total de vendas de discos e fitas (11% em 1984). A participação do rap só irá crescer desde então, indo além dos limites do mercado restrito para os negros norte-americanos.

Mas, apenas no início dos anos 80, os primeiros discos de rap ou hip hop são gravados. São grupos vocais e de disc-jókeys norte americanos que, das poses para fotos às letras, mostram sinais diretos ou indiretos de luta pela afirmação da identidade negra e

protesto contra a posição social de sua comunidade. Apesar da tentativa de estilização do break por Michael Jackson, o rap continuou por algum tempo conservando suas qualidades de protesto e de ligação estreita com a comunidade negra, inclusive gangues juvenis. Mas, já em meados da década de 80, como consequência de sua passagem para o mainstream da música de massa, o rap perdeu muito de seu caráter destrutivo - com o mais moderado MC Hammer e a aberração do rap branco de Vanilla Ice. Se estes acima citados jogam o rap entre os mais vendidos da música internacional, são uma amenização do protesto original (no caso de Vanilla Ice, um total deslocamento da cultura negra) e da original musicalidade hip hop e do estilo vocal rap. O rap até ganha um programa na MTV, inclusive na filial brasileira. Com isto, o rap passa a ser um estilo consumido também pelos brancos de várias classes sociais, principalmente fora dos Estados Unidos, como na Inglaterra, influenciando muito uma série de estilos dançantes brancos que vinham se desenvolvendo mais ou menos paralelamente ao rap, como a house.

A dance music branca, desenvolvida principalmente na Europa (primeiro na Inglaterra), de certo modo, foi uma continuidade ou reciclagem da discoteca e da cultura disco do fim dos anos 70. A new wave em alguns pontos conservou a disco: adotando, no aspecto musical, alguns ritmos e o apelo à dança; transformando uma ou outra discoteca sobrevivente em casa noturna onde tocava-se música new wave. Um estilo new wave, em especial, conservou o apelo dançante disco, usando instrumentos eletrônicos que, substituindo facilmente uma grande e cara banda de rock, tornavam barata a execução de sua música e deram origem a uma série de grupos: o tecnopop.

Juntando menos timidamente o soul e o funk, outros estilos dançantes surgiram, já desvinculados da new wave e ligados ao novo rótulo dance music. O tecnopop teve vida curta e importância restrita, deixando um ou outro bom grupo como saldo. Já a house invadiu boa parte do mundo tocado pela indústria cultural e praticamente tornou-se sinônimo de dance. Só que, enquanto o tecnopop ainda conservava o padrão "banda", a house minimizava a importância do instrumentista e até do vocalista - que em parcela considerável

eram sampleados -, diminuindo a importância dos shows (os shows de dance, assim como os de rap, sempre foram considerados pouco válidos, de um modo geral), aumentando a importância do disco, do produtor e do disc-jockey (em muitos casos, na dance, dar-se-á mais atenção aos créditos de produção e mixagem que ao grupo executor - mesmo quando este existe).

A profusão de novas tecnologias de produção (sampleagem, tecnologia digital, MIDI¹²⁸ etc.), a importância maior do disco e da dança na dance, quebraram por um instante o reinado do padrão rock de guitarra-baixo-bateria. E mais, a dance internacionalizou-se de modo a descentralizar as matrizes de criação, que antes limitavam-se aos Estados Unidos e Inglaterra. A house tornou-se um estilo europeu, espalhando-se pelos países que formariam a Comunidade Européia (como a Itália, que desenvolveu o ítalo house; a Bélgica, que criou o new beat; a Alemanha etc.). Originou-se também o rótulo eurodisco, um funk eletrônico ainda mais básico, despojado e "comercial" que a house.

Completando esta tendência, no início dos anos 90, grupos e hits criados na Europa, mas fora da Inglaterra, atingiram o topo das paradas em vários estilos pop rock, não apenas na dance (como o grupo Technotronic da Bélgica e o Black Box da Itália), mas também nas baladas do Adult Oriented Rock (como o sueco Roxette) e no heavy metal (como o alemão Scorpions).¹²⁹ Por outro lado, o mercado consumidor europeu alcançou o mesmo nível de importância que o norte-americano: no ano de 1990, o total de vendas de discos e fitas na Europa superou o dos Estados Unidos. Os países da Comunidade Européia representavam 35% do total mundial de vendas, contra 31% dos Estados Unidos.¹³⁰ Assim, além da Comunidade Européia, o próprio Leste Europeu e a Rússia apresentam-se como futuros mercados a serem formados e conquistados.

¹²⁸ MIDI: sigla para "Musical Instruments Digital Interface". "Interface é um dispositivo que liga computadores a computadores ou seus periféricos - impressoras, disk drivers etc. - ou, no caso da música, instrumentos eletrônicos uns aos outros" (Bizz, n. 05, dezembro de 1985, p. 82).

¹²⁹ Dave Laing, "Sadness", Scorpions and single markets", *Popular Music*, vol. 11/02, maio de 1992, pp. 127-141.

¹³⁰ *ibid.*

A dance europeia, em especial, apresentou maiores possibilidades de internacionalização, com suas letras minimalistas e sloganistas (um "disco Esperanto").¹³¹ Na verdade, desde os anos 70, já existia uma Eurodisc (ligada à discoteca, com grupos como Silver Convention e Abba). A rápida propagação de instrumentos eletrônicos e samplers - mais rápida ainda que a dos instrumentos elétricos (guitarra e baixo elétrico) nos anos 50 e 60 - e a existência de uma tradição europeia de música eletrônica (principalmente na Alemanha, com grupos como Kraftwerk) colaboraram para que, musical e qualitativamente, a Eurodisco não deixasse nada a desejar em relação à dance inglesa e norte americana.

Milhões de pessoas no mundo todo, da Europa ao Brasil, incluindo os Estados Unidos, com predominância de jovens de classes média e média-alta urbanas, dançaram as versões mais estilizadas da house original e versões "embranquecidas" do rap negro em casas noturnas, clubes, danceterias, bares, boates, novas discotecas etc.¹³² A dance conseguiu também um programa especial na MTV - o mesmo na MTV Brasil.

Por outro lado, a dance chegou a cultivar estilos juvenis na Inglaterra que, por um momento, lembraram estilos rebeldes de outrora ligados ao rock: foram os jovens frequentadores das raves, bailes gigantescos em galpões nas zonas rurais que reuniam centenas e até milhares de jovens, com música dance altamente "envenenada", uma atuação destacada do disk-jockey (nas raves chamado de MC, iniciais de Master of Ceremony) e onde costumeiramente consumia-se drogas.¹³³ A droga que marcou as raves foi o ectasy, cápsulas alucinógenas que lembravam os velhos tempos da LSD. Inclusive, chegou-se a criar o rótulo acid house para a música e a sub-cultura juvenil que se desenvolviam em torno das raves, citando, esta definição, elementos como a juventude, drogas alucinógenas e experiências tecnológicas análogas às que existiram na contracultura e no psicodelismo.

¹³¹ *ibid.* p. 136.

¹³² Além do atual conservadorismo das transnacionais, na desqualificação da dance importada pesa o fato do melhor material da dance fugir do alcance das grandes gravadoras - por ser produzido por selos independentes ou de médio porte.

¹³³ Ver Tony Langlois, "Can you feel it? DJ's and House music culture in the UK", *Popular Music*, Cambridge, vol 11/2, 1992, pp. 229-238.

Houve uma certa repressão por parte de autoridades e da polícia inglesa contra estas festas "ilegais". As raves continuaram nos anos 90, atingindo também clubes das cidades, mas já sem a espontaneidade e a riqueza de suas origens.

Apesar da empolgação da dance e do rap, e o avanço da world music, o rock não se dissipou enquanto gênero dominante neste final da década de 80 e, no início dos anos 90, teria um curioso retorno, em duas frentes: primeiro, a mistura de estilos rock com dance; segundo, a retomada do rock básico com as chamadas guitar bands e a ascensão ao mainstream de grupos de heavy metal.

O heavy metal teve muita participação nesta recuperação do gênero rock nos anos 90. Na verdade, nos anos 80, houve um grande desenvolvimento deste sub-gênero, que praticamente criou um campo em separado do rock. O heavy metal retornou com força na Inglaterra no início dos anos 80, depois de um certo recesso durante o auge do punk e new wave. Eram novos grupos de jovens músicos que retomavam clichês e temas do rock pesado e heavy metal dos anos 70. Logo, com o surgimento de grupos como o norte-americano Metallica - iniciador do sub-estilo thrash metal - o próprio heavy metal enfrentaria uma divisão em inúmeros sub-gêneros, com públicos subdivididos também dentro do mercado heavy metal: thrash, death, black, poser, pop metal, white metal, funk metal etc. O heavy metal dos anos 80 continuou atingindo mais as camadas de jovens urbanos e brancos de camadas baixa e média, em comparação com o público de outros estilos rock, além de ter tido menor média de idade. Desenvolveu um mercado paralelo, alternativo e independente de produção/consumo, shows e até de revistas para seus estilos mais "radicais" (como death e thrash) ou para os grupos de heavy metal de segundo e terceiro escalões. O heavy metal, na esteira do punk, retomou e desenvolveu o mercado alternativo de discos, shows e fanzines criado por este. Mais à frente, será feita uma análise dos mercados independentes de rock e sua ligação com a grande indústria fonográfica/cultural, mercados que não se limitaram apenas ao heavy metal e merecem uma atenção em especial.

O surgimento destes estilos de fora para dentro do pop-rock, seja da cultura negra, do Terceiro Mundo, como de outras fontes musicais (a dance) e culturais (a new age), ou até mesmo de estilos rock postos de lado pela ortodoxia roqueira (o heavy metal), significa, entre outras coisas, a integração progressiva dos mais diversos setores sociais e geográficos, representados por tais estilos, num único e grande sistema do music business: mercados de negros, países do Terceiro Mundo, comunidades do Terceiro Mundo vivendo na Europa (Paris chegou a ser considerada capital da world music) e nos Estados Unidos, setores juvenis e adultos pouco interessados na agressividade e suposta rebeldia do rock tradicional, jovens urbanos brancos de classe baixa etc. Por outro lado, também acontece a integração de setores de criação musical anteriormente independentes dos oligopólios fonográficos: músicos do Terceiro Mundo que misturavam pop-rock com músicas étnicas (world music), músicos e grupos surgidos nos subúrbios negros de grandes cidades (o rap), produtores, artistas e disc-jókeys interessados na música dançante (a dance), bandas e mercados alternativos de heavy metal. Ao mesmo tempo que se cria uma integração mundial nunca vista antes das juventudes (convocando agora as juventudes negras, do Terceiro Mundo, yuppies etc), suas potencialidades de autonomia cultural são esvaziadas e desviadas ao consumo pouco refletido da agora múltipla gama de estilos "juvenis" oferecidos pela indústria de pop-rock.

5. Independentes e alternativos

Nos anos 60, costuma-se citar em Frank Zappa o surgimento de um setor vanguardista no rock. Zappa fundou mesmo um pequeno selo - que acabou vendendo mais tarde. Já o termo underground teria sido introduzido no rock, ou melhor, o rock teria se introduzido no underground com o grupo Velvet Underground, adotado por Andy Warhol nesta mesma época. Também na segunda metade da década de 60, bandas norte-americanas tocavam um

alto e sujo som nos porões, as já citadas garage bands, precursoras dos também barulhentos proto-punks.

Estes três setores - vanguarda, underground e porão, todos com reconhecimento póstumo pela crítica e pelo público - produziram os primeiros mercados alternativos e independentes do rock. Foram alimento da utopia do autêntico e do experimentalismo radical como essência do rock dentro da crítica roqueira - “há sempre alguém no porão que é melhor que o mainstream” ou “há alguém no underground que está criando o som do futuro”.

A grande época de efervescência do setor alternativo-independente, seu momento de maior “autenticidade”, foi com o punk, no fim da década de 70 e início da de 80.¹³⁴ Da Inglaterra, este esquema espalhou-se pelo resto da Europa, para os Estados Unidos e até para o Brasil, desenvolvendo os setores alternativos de punk, hardcore e sub-gêneros heavy metal. Na segunda metade dos anos 80, na Inglaterra, alimentou os mercados de guitar-bands e dance nativos, criando até uma parada própria, a indie. Nos Estados Unidos, o mercado composto pelas gravadoras alternativas e as rádios universitárias (as college radios) criou também uma parada em separado, a college. Nos anos 80, a crítica roqueira iria transpor ao setor fonográfico dos independentes (indies e colleges), ingenuamente, parte da ideologia da “autenticidade” do rock. Um setor que seria alternativo e relativamente autônomo em relação às grandes gravadoras e ao mainstream, um setor paralelo e mais heterogêneo de grupos, shows, radiodifusão, divulgação e produção de discos.

Porém, apesar da adulação da crítica, o tempo está mostrando que o setor é um ótimo fornecedor de sucesso e novo pessoal ao mainstream: Guns N’Roses, Nirvana e R.E.M. nos Estados Unidos; na Inglaterra, os indies vendem quase tão bem quanto os artistas da parada principal (caso do Smiths, New Order e Erasure).

Os independentes ligados ao punk, inclusive, colaboraram na redefinição da política de lançamentos da indústria fonográfica, ajudando esta a superar o declínio de vendas no

¹³⁴ A partir dos pioneiros Chiswick e Stiff, seriam cerca de uma centena os selos independentes britânicos em 1978 (Bizz, agosto de 1988, p. 56).

início dos anos 80. Desde os anos 60, a política das grandes indústrias fonográficas era a da "superprodução", ou seja, lançavam-se milhares de novos álbuns anualmente, sabendo-se que apenas alguns seriam rentáveis e que pagariam a produção dos demais e ainda dariam lucros suficientes.¹³⁵ Por conta de não possuir o mesmo capital de risco de uma grande gravadora, os independentes e as pequenas companhias sempre desenvolveram uma política diferente, procurando maximizar os ganhos de cada um de seus poucos lançamentos ou desenvolvendo uma identidade específica ligada a algum estilo pop-rock - como a identificação da Motown com o soul, nos anos 60, e da Island com o progressivo, nos anos 70. No entanto, desde 1979 a indústria fonográfica começava a ter uma queda nas suas vendas - 20% na Inglaterra, 11% nos Estados Unidos¹³⁶ -, queda ocasionada principalmente pelas crises econômicas momentâneas destes países. A manutenção da tradicional política de "superprodução" significaria apenas um majoramento dos prejuízos. Graças aos selos independentes de punk, que cresciam em número no início dos anos 80, as grandes companhias viram-se diante de uma proposta diferente de política de lançamentos e produção de discos, a idéia de maximização das vendas de todos os produtos lançados. Ora, isto envolvia um melhor trabalho de rastreamento dos mercados e dos novos artistas, ou uma resposta rápida e eficiente diante de novas demandas do público ou do sucesso de algum investimento isolado. E ninguém melhor que os próprios selos independentes e pequenas companhias poderiam preencher algumas destas funções. Assim, de uma situação de injusta concorrência, ou da exploração das sobras do mercado musical, o setor independente passou cada vez mais a ocupar funções específicas e integradas junto ao sistema de produção e consumo dos oligopólios mundiais.

Hoje, portanto, os independentes tornaram-se bons subsidiários das grandes companhias, lançando grupos, tendências e estilos que, muitas vezes, são reciclados para o

¹³⁵ *"Of the four to five thousand LP's are issued every year, for example, only about 10 percent make money, and only another 10 percent cover their own costs (there are similar statistics in book publishing, an analogous culture industry)"* (Simon Frith, *Sound effects...*, op. cit., p.101).

¹³⁶ *ibid.*, p. 151.

mainstream controlado pelas grandes companhias. Também, muitos selos e pequenas gravadoras, principalmente as que conseguem superávit ou alcançam prestígio de público, têm sido incorporadas ou compradas pelas grandes companhias. O papel dos independentes na indústria fonográfica demonstra que a tendência atual da tercerização industrial está chegando ao ramo cultural. Serviços subsidiários de caça de talentos, peças secundárias e de reposição são tarefa das pequenas e médias empresas contratadas de confiança. Troca-se o mercado selvagem por uma relação de confiança, pela ótima qualidade de material de reposição e pela integração entre níveis de produção.¹³⁷

6. Resultados

Após estas discussões, é possível agora arrolar algumas conclusões que apontam as principais tendências atuais acerca da relação entre pop-rock, juventude e indústria cultural.

a) O pop-rock tornou-se a principal "música popular" internacional e veiculada pela indústria da música no mundo atual. Constitui-se cada vez mais num mosaico capaz de absorver ou colocar lado a lado as mais diversas tendências e estilos que desenvolveu, recuperou ou trouxe de fora. De grupo juvenil a grupo juvenil, de moda a moda, e às vezes até de hora para hora (o início e o fim de um programa da MTV), passa-se facilmente de um estilo pop-rock para outro, sem maiores problemas ou contrastes reais. Por maiores que sejam as diferenças de origem, os estilos e tendências se intercambem pelo fato de dividirem o mesmo amplo mercado de consumo de música industrializada.

b) a indústria cultural forma um sistema cada vez mais integrado, e o pop-rock articula-se dentro dos seus setores de modo exemplar. Com a ajuda também do pop-rock, a indústria cultural integra os "jovens" das mais diferentes classes sociais e regiões do planeta

¹³⁷ Em 1992, por ocasião do Lollapalooza, o mais importante festival de bandas alternativas, um crítico refletia: "Eu duvido muito que o Perry Farrel (...organizador deste festival) quando teve a idéia do Lollapalooza há alguns anos atrás, pôde imaginar que a música 'alternativa' se tornaria um negócio tão grande em um período tão curto" (Brian O'Neil, Rock Brigade, vol. 75, outubro de 1992, p. 10).

(inclusive cada vez mais também os "não-jovens") à sociedade contemporânea capitalista, a sociedade de consumo.

c) a juventude perde seu caráter unificado, contestador politicamente e renovador culturalmente. Dissolve-se em estilos e "modas", torna-se apolítica e não mais "rebelde", limitando-se ao consumo do que é distribuído pela indústria cultural. A juventude e a rebeldia juvenil real são substituídas pela "juvenilidade", ou seja, pelo valor signo que apenas conota mas não realiza a juventude, a rebeldia e a inovação cultural.

Abaixo, são discutidas mais detalhadamente estas três conclusões, destacando a categoria sócio-cultural dos jovens e a sua ligação com o pop-rock no momento em que, ambos, perdem a possibilidade de "autonomia" e integram-se funcionalmente ao sistema global de consumo.

Anos 90: o mosaico do pop-rock

Se o início dos anos 90 prometia o reinado da dance music e da instrumentação digital-eletrônica, o que ocorreu na verdade foi um retorno com altas taxas de sucesso e vendas de bandas inspiradas no velho padrão guitarra-baixo-bateria, igualmente reciclando antigos visuais e clichês roqueiros. Primeiro, em fusões com a dance, funk ou rap (como os grupos Faith No More, Red Hot Chilli Peppers e o negro Living Colour) e, segundo, no estilo guitar dance de bandas ligadas a selos independentes da Inglaterra e Estados Unidos.

Em seguida aconteceu o estouro de bandas com um heavy metal tradicional, como o pop Bon Jovi, os veteranos Aerosmith e principalmente Guns N'Roses. Ao mesmo tempo, principalmente na cidade norte-americana de Seattle, desenvolvia-se um estilo que reciclava o heavy metal dos anos 70 e o punk rock, chamado por alguns de grunge rock, cujo expoente de maior sucesso foi o Nirvana.

Nem por isto, a dance music, o rap e o pop "comercial" deixaram de ter importância, pelo contrário. Um exemplo é assistir hoje em dia a MTV e ver a salada - confusa somente para os não-iniciados - que no momento se encontra o pop-rock. Certamente, e estranhamente, a distância entre o mais pesado heavy metal e a canção pop mais "melosa", apesar das aparências em contrário, é cada vez menor. Todos tornam-se meras gavetas ou caixas que se arranjam perfeitamente no amplo armário da indústria e mídia musicais.

O rock foi passível desta assimilação dado que assumiu cada vez mais seu lado pop, mercantil ou comercial, perdendo a ambigüidade de suas referências e relações, seja ao pop comercial de "fácil audição", seja ao "erudito" (vanguarda, clássico, jazz etc.), assumindo-se como produto apenas de entretenimento e diversão, como objeto de consumo cultural. A redefinição do rock como "pop" nada tem a ver com as já desgastadas definições do rock como "autêntico" ou como "artístico". Hoje, o pop-rock pode ser comparado a um imenso telão que transmite simultaneamente, em centenas de pequenas telas, vídeo-clips de diferentes estilos, de diferentes períodos e até de diferentes países e cores, mas numa integração harmoniosa e que forma um sistema. Passa-se do rap ao heavy metal, da world music à new age, do classic rock ao grunge, sem muitas dificuldades, como se troca de camisa ou de automóvel. As transformações atuais do pop-rock, na verdade, refletem os processos e mudanças mais gerais da indústria cultural contemporânea.

A cultura de massa e a indústria cultural, nos termos de Adorno e Horkheimer, em primeiro lugar, teriam dissolvido o campo duplo da arte durante o presente século - os campos erudito e popular - desenvolvendo uma tendência totalizante e "massificadora" da cultura moderna.¹³⁸ Tal dissolução é bem própria da passagem do primeiro período da sociedade moderna capitalista - costumeiramente chamada de "concorrencial" - para o segundo período - o "monopolista". Num primeiro momento da sociedade burguesa, a especialização técnica e profissional tornou possível a formação de uma campo autônomo da arte, o erudito, guiado por valores pertencentes à própria racionalidade estética, e não por

¹³⁸ Max Horkheimer e T. W. Adorno, op. cit.

valores ditados pela interferência de esferas externas, sejam valores político-sociais (como era até o século XVIII) ou econômicos (presentes na cultura de massa).¹³⁹ Porém, paralelamente ao erudito, e depois o engolindo, começou a desenvolver-se a indústria cultural que, no início do nosso século, já vinha detonando a autonomia do campo erudito.

Apesar disto, para Edgar Morin, a cultura de massa funcionava internamente como um sistema dual, pois necessitava ainda da criação artística no sentido erudito ou ilustrado do termo. Criação que entraria em contato com as tendências padronizadoras e mediócras das instituições industriais de produção cultural. O resultado eram obras de arte médias, longe do erudito, porém também longe da produção totalmente padronizada. Para Morin, na essência da cultura de massa não se encontraria apenas a diluição negativa da arte, sua produção e padronização em série. Ao lado da industrialização, os produtos da cultura de massa dependiam da criação. A contradição entre criação e massificação seria o elemento dinâmico da cultura de massa:

"Entre o pólo de onirismo desenfreado e o pólo de padronização estereotipada se desenvolve uma grande corrente cultural média onde se atrofiam os impulsos mais inventivos, mas onde se purificam os padrões mais grosseiros". ¹⁴⁰

É nesta zona intersticial que se colocavam as mais significativas, influentes e reveladoras obras da produção cultural do século XX, como o cinema de "arte" e a música pop-rock. Isto parece correto e dominante pelo menos até os anos 70 ou 80, quando a criação artística sobrevivente dentro da indústria cultural começa a ser substituída pelas técnicas de "reciclagem" cultural, tornando potencialmente ultrapassado o conceito acima de Morin. O predomínio crescente das instituições de consumo e lazer modernos trazem uma perda da dualidade da cultura de massa - entre criação e produção, entre arte e produto - e a definitiva

¹³⁹ Pierre Bourdieu, *op. cit.*

¹⁴⁰ Edgar Morin, *Cultura de massa ...-1, Neurose, op. cit., p. 50.*

transformação dos meios de comunicação de massa ou indústria cultural em, ao mesmo tempo, transmissores e produtores das mensagens e obras culturais.

*"Passado o estágio heróico da capitalismo concorrencial e, conseqüentemente, a ficção de uma moral social altruísta para a qual a salvação ainda era possível, o sistema de consumo revela-se, em sua forma monopolística, como administração total da cotidianidade".*¹⁴¹

O rock não foi um caso à parte, apesar das ideologias libertárias e artísticas que nele internamente ainda existiam. Assim, na música comercial juvenil também deu-se a transformação acima citada, ou seja, a passagem da antiga cultura de massa, que reutilizava técnicas eruditas e inovações sócio-culturais (como as contribuições vindas dos movimentos juvenis), para a indústria cultural atual, que baseia-se numa reciclagem cultural muito mais centrada nos mass media. Em uma primeira definição de rock, em 1978, Simon Frith ainda concebia o rock como um campo musical popular ambivalente, capaz de servir tanto como instrumento de lucros e de crescimento da indústria fonográfica, quanto para a expressão de rebeldias e sentimentos juvenis.

*"Rock, in contrast to pop, carries intimations of sincerity, authenticity, art - noncommercial concerns. These intimations have been muffled since rock became the record industry, but it is the possibilities, the promises, that matter. (...) Rock is a mass-produced music that carries a critique of its own means of production; it is a mass-consumed music that constructs its own 'authentic' audience."*¹⁴²

Mais tarde, porém, percebendo no rock o mesmo movimento geral descrito acima sobre a cultura de massa, Simon Frith declarou que a era do rock tinha acabado, tendo como último suspiro o grupo punk Sex Pistols, em 1976, sendo o rock depois totalmente absorvido pela indústria. Ao perder sua dupla referência ou ambigüidade, o rock deixava de existir

¹⁴¹ Hyguma Bruzzi de Melo, *A cultura do simulacro. Filosofia e modernidade em Jean Baudrillard*, Loyola, São Paulo, 1988, p. 146-7.

¹⁴² Simon Frith, *Sound effects....*, op. cit., p.11.

enquanto conceito real diferenciado do "pop", ou seja, tornava-se uma música simplesmente comercial, uma mercadoria absoluta em seu valor de troca.¹⁴³

Frith, como aqui se interpretam seus escritos, parece estar influenciado por um ponto de vista mais britânico sobre o rock, que identifica a origem deste menos no rock and roll norte-americano e mais na Inglaterra durante os anos 60, a partir dos jovens proletários que recriavam o blues negro e que formaram grupos essenciais como Beatles e Rolling Stones (como foi mostrado no capítulo anterior). Com este princípio, pode-se conceber que o rock e a indústria fonográfica tiveram desenvolvimentos paralelos até o momento em que, em meados da década de 60, com a Beatlemania, começaram a se correlacionar e interagir, sem que ainda predominasse um pólo ou outro. Mas, principalmente a partir dos anos 70, houve a absorção do rock pela indústria - o que completou-se nos anos 80. Com este conceito de rock, como música popular e predominantemente juvenil com desenvolvimento independente em sua origem da indústria fonográfica, realmente poderia-se considerar o fim dos anos 70 como a "morte do rock". Mas, se como até agora foi feito, conceituar-se o rock como uma música desde sua origem ao mesmo tempo "popular", juvenil e de mercado, a discussão não se encerra assim. Porque, desde o rock and roll, esta música ao mesmo tempo foi reprimida e cultivada, paradoxalmente, pela indústria cultural americana e inglesa (e mundial). Os jovens, também paradoxalmente, ora usaram o rock para o protesto, ora foram usados como mercado consumidor. Assim, modificando suavemente a interpretação histórica de Frith, pode-se concluir que os anos 80 somente selaram o fim da ambivalência destas relações entre música juvenil e indústria cultural. Não foi o "fim" do rock, como também o fim das produções inovadoras no cinema não foi o "fim do cinema". Houve, sim, uma transformação, mas uma transformação que não deturpou o sentido original da "arte média" na era

¹⁴³ Nos anos 80, Frith via a decadência da performance "romanticamente" autêntica do artista de rock, via a forma de fazer música rock como algo obsoleto diante das novas tecnologias, via as energias e a excitação do rock como terminais. O rock, agora, segundo Frith, vendia carros e servia como propaganda para instituições bancárias (Simon Frith, "Introduction", *Music for pleasure...*, op. cit.).

industrial, pelo contrário, apenas revelou e desenvolveu seu mais verdadeiro e profundo caráter, o de ser mercadoria.

Para Grossberg, a "morte do rock" nada mais foi do que a mudança do papel do rock na vida dos jovens que passaram a cultivá-lo nos anos 80. Em décadas anteriores, o rock abria a possibilidade de um investimento no presente sem a necessidade de um futuro que o transcendesse.¹⁴⁴ O rock baseava-se num excessivo dispêndio de energias dos fãs para com o gênero - o "excesso" no investimento emocional e pessoal, que girava em torno da identificação do fã para com o rock, era o que mais importava, mais do que a mensagem ou a musicalidade. Para o autor, os fãs (com a ajuda dos críticos de rock) apresentavam o "rock's excess" com ideologias de autenticidade. Basicamente, eram três as ideologias: primeiro, a mais comum, usual do folk ao heavy metal, onde a autenticidade do rock depende de sua habilidade de articular desejos, sentimentos e experiências privadas em uma linguagem pública - trata-se de uma "ideologia romântica", que é capaz de expressar anseios e sentimentos dos jovens individual ou coletivamente; segundo, a ideologia do rock como arte, comum no rock progressivo, onde é sobrevalorizada a criatividade artística do grupo ou músico; terceiro, mais comum na dance music e na música negra, a ideologia que localiza a autenticidade na construção de uma corpo rítmico e sexual.

Para Grossberg, a "morte de rock" significa que os consumidores não fazem mais uma diferença entre rock cooptado e rock "autêntico". Não que o rock contemporâneo seja necessariamente cooptado, mas sim que a ideologia da autenticidade é irrelevante aos gostos contemporâneos, e a história do rock não mais é construída ciclicamente através de refluxos e revoluções. Os críticos vêm afirmando que nenhum estilo ou gosto se destaca dentro do pop-rock, gerando a cada vez mais comum prática do cross-over (ou seja, a combinação de estilos diferentes de pop-rock) - fica impossível, hoje, definir algum modelo ou gosto na

¹⁴⁴ "O rock tornou-se como uma resposta tática a um contexto em transformação e ao lugar da juventude na sociedade contemporânea. Ofereceu uma celebração de investimento afetivo baseado na impossibilidade histórica de investimento ideológico" (Lawrence Grossberg, "The media economy of rock culture: cinema, postmodernity and authenticity", in Simon Frith, Andrew Goodwin and Lawrence Grossberg [orgs.], *op. cit.*, pp. 185-209, p.200).

cultura rock que seja exemplar ou mais "autêntico".¹⁴⁵ Na era do vídeo-clip, os vídeos musicais teriam construído para o rock uma nova legitimidade, justamente aquela que afirma que nada é "inautêntico". A lógica do que Grossberg chama de "autêntica inautenticidade" afirma que a própria autenticidade é uma construção, uma imagem, que não é melhor nem pior que qualquer outra imagem. A única atitude autêntica é admitir que não se pode ser autêntico. Nos vídeos musicais têm sido cada vez mais comuns diretores e músicos incorporarem signos de cinismo irônico. Nestas novas linguagens, a autenticidade não é melhor nem pior que a mais irônica construção de imagens inautênticas. Se isto é correto, significa que o contexto dominante na música popular contemporânea não pode mais ser descrito como uma "cultura rock" baseada no "excesso" e na autenticidade romântica ou artística.¹⁴⁶

Retomando um aspecto citado já na introdução desta dissertação, o da falsa contradição entre os termos "rock" e "pop", pode-se afirmar que o rock, desde sua criação, sempre fôra predominantemente uma música "pop", "comercial" ou de "massa". Porém, as experiências de relação com outros campos musicais mais artísticos e a quase-revolução dos anos 60 tiveram peso simbólico muito forte e alimentaram outras novas imagens dos agentes sociais sobre o rock, ideologias que viam nele possibilidades artísticas e políticas muito fortes. As ideologias do rock "autêntico" e do rock "arte" prorrogaram por algum tempo, além do fim dos anos 60, a imagem do rock como válido artística (num sentido quase que erudito) e culturalmente (no sentido da rebelião comportamental). Mas, nos anos 80 e 90, os agentes envolvidos no campo do rock, principalmente a crítica, acabaram remodelando o discurso sobre o papel do rock na indústria cultural. Não existem mais as ideologias da contestação social e da evolução musical, que sucumbiram diante das imagens da integração ao sistema de consumo e às técnicas de reciclagem cultural. Hoje, mesmo quando se vende a marca da rebeldia e da renovação, sabe-se, mesmo que não expressamente, que se compra

¹⁴⁵ *ibid.*

¹⁴⁶ *ibid.*

apenas o simulacro delas - pois, na verdade, o que se compra é o produto reciclado oferecido em modas cíclicas, e o que se busca é adquirir os signos ostentatórios que permitem a integração e o prestígio dentro do grupo de pares e na sociedade.

Ao mesmo tempo que estas transformações caminham no sentido da desmobilização geral da juventude, seu lado destrutivo, também promovem um crescimento, profissionalização, racionalização e controle crescentes da música comercial juvenil nas mãos da indústria cultural, seu lado construtivo. Nos anos 80 e 90, inspirados pela experiência dos selos independentes desde o punk, a indústria fonográfica mudou sua política de "superprodução", e tratou de desenvolver estratégias de produção e marketing que passaram a garantir-lhe estabilidade, lucro e crescimento, com a diminuição de investimentos arriscados e do saturamento de produtos no mercado - inclusive com a ajuda dos independentes, que realizam parte deste processo de racionalização e fornecimento de peças suplementares e de reposição às grandes companhias. Por outro lado, seguindo sua lógica original, a indústria cultural (como, aliás, todo ramo econômico avançado), passou a constituir conglomerados e acelerar a sua transnacionalização. No início dos anos 90, a tendência de centralização e internacionalização das companhias fonográficas se consolidou sob o comando de sete companhias transnacionais, produtoras de discos, cassetes e CDs. São elas: Sony (antiga CBS), Warner, Polygram, BMG, EMI, MCA e Virgin. Já dominam mais de 50% do mercado fonográfico mundial sendo que, em alguns países como Grã-Bretanha, Itália, Suécia e França, o controle do mercado por parte destas companhias chega a ser de 70 a 80%.¹⁴⁷

Além disso, cada uma das sete gravadoras é uma divisão de um conglomerado gigante de produtos eletrônicos ou de comunicação.

"As mesmas companhias podem vender ao consumidor o CD ou cassette bem como o aparelho para tocá-los".¹⁴⁸

¹⁴⁷ R. Burnett, "Dressed for Success: from Abba to Roxette", in Popular Music, vol. 11, Cambridge University Press, 1992, pp. 141-150.

¹⁴⁸ ibid., p. 145.

A indústria fonográfica do rock faz parte então de todo um sistema que envolve: a mídia (rádio, TV, imprensa), empresários culturais (para shows e promoções), selos e gravadoras independentes (o setor tercerizado), a zona de criação (os músicos roqueiros), e o público consumidor (a juventude).

Jovens no mundo moderno: de "juventude" a mercado consumidor

Segundo o que se pode inferir da obra de Walter Benjamin, o homem moderno é um ser incapaz de adquirir e conservar experiências vitais que garantam a ele uma constituição definitiva de sua identidade.¹⁴⁹ Se a modernidade sinaliza com a possibilidade do individualismo e o politeísmo cultural, no entanto cria como resultado um mundo em que a "experiência" é perdida e os valores culturais, artísticos etc. são instáveis e incertos. A cultura moderna não consegue se cristalizar, nem ser uma referência segura ou estável para os comportamentos individuais e sociais. Esta situação ocorre através dos fenômenos da perda da "experiência" e, principalmente, do "desenraizamento" do homem no mundo moderno, causados pela transformação e a renovação constante da sociedade (a modernização técnica e social), e pela racionalização tecnológica (que é "desumana" e de fundo irracional e descontrolado, baseada na própria circularidade da tecnologia).¹⁵⁰

Resulta daí que a cultura de massa e os meios de comunicação de massa vigoram numa situação em que a "cultura" propriamente dita, tradicional e estável, não é mais possível. A sociedade de consumo, que pode ser considerada como o segundo "estágio" da sociedade moderna, depois do capitalismo concorrencial e a predominância das instituições do "trabalho" sobre as de "consumo", não consegue consubstanciar sua própria cultura e seu legado de experiências, produzindo apenas simulacros de cultura e vivências imediatas, que

¹⁴⁹ Walter Benjamin, "Experiencia y pobreza", in *Discursos interrumpidos I*, org. e trad. de Jesus Aguirre, Taurus, Madrid, 1982, pp. 165-173; "O narrador. Observações sobre a obra de Nikolai Leskov", in *Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno*, Col. Os Pensadores, Abril-Cultural, São Paulo, 1983, pp. 57-69.

¹⁵⁰ Jürgen Habermas, *op. cit.*

são imediatamente agarrados pelos indivíduos - em busca de sua própria humanidade - para logo em seguida serem abandonados, porque o próprio sistema de consumo, num momento posterior, desmente estes simulacros e cria (ou recria) novos, através da reciclagem cultural.

O homem engajado no mais alto padrão da sociedade contemporânea é plenamente um homem de consumo e, por isso mesmo, um homem constantemente juvenilizado, incapaz de criar suas próprias experiências pessoais. O homem de consumo vive num meio repleto de vivências diferenciadas, sem qualquer relação umas com as outras. Vivências breves, bruscas, intensas que são falsas e realizadas "experiências" - trata-se do fenômeno que Benjamin descreveu como o "choc".¹⁵¹

Num segundo momento da sociedade moderna, a atual sociedade de consumo, não existem mais em seu sentido pleno nem a "adolescência" (os grupos juvenis controlados pelos adultos e escolas), nem a juventude (grupos juvenis autônomos) - onde as vivências e os "chocs" do imaturo pouco a pouco moldavam uma personalidade e uma formação cultural, sendo portanto decodificados em "experiências". A juventude é substituída pelo fenômeno da "juvenilização" da vida, onde a "maturidade" é algo impossível e não desejado, dado que a vida é um constante repassar de chocs. O indivíduo moderno, o homem de consumo, é assim um ser aberto às modas - nas roupas, adornos, cabelos, turismo, alimentação, opiniões políticas, preferências musicais etc. A moda, como o choc, é a curta e instantânea simulação da "experiência" vital.

"... a perpétua incitação a consumir e a mudar (publicidade, modas, vogas e ondas), o perpétuo fluxo dos flashes e do sensacional conjugam-se num ritmo acelerado em que tudo se usa muito depressa, tudo se substitui muito depressa, canções, filmes, geladeiras, amores, carros. (...) Ao tempo dito eterno da arte, sucede o tempo fulgurante dos sucessos e dos flashes, o fluxo

¹⁵¹ Walter Benjamin, "Sobre alguns temas em Baudelaire", in Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno, op. cit., pp. 29-56; e "A Paris do Segundo Império em Baudelaire", in Flávio Koethe (org.), Walter Benjamin, Col. Grandes Cientistas Sociais, Ática, São Paulo, 1985, pp. 45-22.

*torrencial das atualidades. Um presente sempre novo é irrigado pela cultura de massa".*¹⁵²

Mas, se as vivências do homem moderno tornam-o um ser "juvenilizado", nunca totalmente "maduro" no sentido tradicional do termo, isto não significa que o homem moderno vive com hábitos iguais ou mesmo similares aos das sub-culturas que marcaram a cultura juvenil do século XX, sejam os bandos delinquentes, sejam os boêmios hippies ou "rebeldes sem causa", sejam os estudantes de movimentos radicais.¹⁵³ Os estilos de vida contemporâneos não significaram de modo algum a dominância ou a generalização dos estilos de vida juvenis desenvolvidos até os anos 60 ou, no máximo, os anos 70. Na verdade, o estilo de vida da sociedade de consumo, para se constituir, apenas manipulou ou aproveitou-se dos conteúdos "culturais" (como a música rock) e comportamentais (como alguns valores da contracultura) da juventude, e não os adotou total e irrestritamente. Os conteúdos e valores originalmente desenvolvidos pelas culturas juvenis e adotados pelo homem de consumo são utilizados, justamente, para integrar melhor este homem no estilo de vida do sistema de consumo. Das culturas juvenis são retirados apenas os valores e as conotações que mais interessam na formação de um homem que se realiza dentro das instituições de consumo.

De certo modo, contraditória e inconscientemente, a ação social e cultural da juventude no século XX colaborou na constituição do ethos do individualismo hedonista e consumista contemporâneo, na adaptação dos homens às necessidades dos grandes oligopólios de produção de bens e objetos e, portanto, à vida do consumo ostentatório e obrigatório atual.

Pode-se frisar o que foi dito acima, envolvendo na discussão mais uma instituição fundamental na formação do mundo contemporâneo, onde hoje realiza-se justamente a maior

¹⁵² Edgar Morin, *Cultura de massas...-1. Neurose*, op. cit., p. 177-8.

¹⁵³ David Matza conceitua três formas básicas de rebeldia juvenil, que são usadas nesta passagem para caracterizar as formas mais típicas, não medianas, da cultura juvenil - boémia, delinquência e radicalismo. Só que, enquanto Matza considera tais formas como "tradições" de marginalidade social sobreviventes do período pré-moderno, que teriam nos jovens suas principais "vítimas", aqui são consideradas como formas típico-ideais da cultura juvenil moderna, casos limites de ruptura com a sociedade "adulta" (David Matza, "As tradições ocultas da juventude", in Sulamita Brito (org.), *Sociologia da Juventude*, Vol. III, op. cit., pp. 81-106).

parte do consumo, principalmente o consumo de objetos culturais - o Lazer. Para Dumazedier, a esfera do lazer definia-se como o lugar da ação humana lúdica, portanto desinteressada, sem finalidade imediata, de expansão pessoal e livre. Ou seja, a esfera do lazer seria o reino da liberdade, da escolha pessoal e do hedonismo real.¹⁵⁴ O século atual, com o avanço tecnológico, na conseqüente diminuição do tempo de trabalho social necessário, trouxe ao mundo a possibilidade desta esfera do lazer ser o aproveitamento livre e pessoal do tempo do não-trabalho. Porém, as revoluções tecnológicas levaram também à explosão da oferta em quantidade e diferentes modalidades dos bens de consumo industrializados - o tempo do não-trabalho generalizado era uma necessidade do próprio sistema de produção, completando o processo de produção através do ato do consumo. Do mesmo modo, não se deve esquecer que a industrialização atinge então o campo da produção cultural, criando a indústria cultural, cujos produtos só podem ser consumidos onde existe o tempo do lazer. Nas duas definições, portanto, o lazer é muito mais que o não-trabalho, ou o descanso. Porém, abrem-se duas possibilidades: aquela apontada por Dumazedier, do lazer tornar-se o reino da liberdade e da realização pessoal desinteressada; e aquela que realmente se realizou, ou seja, do lazer tornar-se um complemento da produção, onde realizaria-se grande parte do consumo dos bens industriais, portanto, uma atividade não menos obrigatória ou produtiva que o trabalho.

Assim, para Baudrillard, com o advento da sociedade de consumo, tem-se o processo de fechamento do lazer em sua forma livre e sua transformação em atividade de consumo, a qual torna-se uma "obrigação" social e uma força produtiva da sociedade.¹⁵⁵ Parece que a história tem demonstrado que Baudrillard estava correto em suas análises sobre o lazer e a formação do sistema de consumo. Com o exemplo das juventudes e sua atuação no lazer (onde criava e produzia o rock), pôde-se analisar o papel dos movimentos juvenis neste processo. Relatou-se um exemplo de como a sociedade de consumo absorveu os movimentos

¹⁵⁴ Jofre Dumazedier, Sociologia Empírica do Lazer, Perspectiva, São Paulo, 1979. Ver também Bertrand Russel, Elogio do Lazer, Zahar, Rio de Janeiro, s.d.

¹⁵⁵ Jean Baudrillard, A sociedade de consumo e Crítica da Economia Política do signo, op. cit

de contestação cultural no século XX (de juventude, operários, femininos etc.), e os satisfizes nas novas modalidades de lazer e consumo que ofereceu para eles.

Tais movimentos de contestação foram possibilidades abertas pela História que acabaram alienando-se pelo próprio resultado que conquistaram - valores e instituições remodelados para o sistema de consumo. O produto das atividades humanas (material, histórico, cultural etc.) novamente retorna sobre o agente criador, aliena-o e aprisiona-o no sistema que o próprio homem constituiu com sua força histórica.

A partir das novas perspectivas abertas pelas transformações sociais do século XX, da cultura, da economia, política etc., as ações dos movimentos culturais na segunda metade do século - principalmente os da juventude, entre eles a música rock - num limite levariam à superação da própria sociedade de consumo como ela existe hoje. No entanto, de modo geral, sua força foi canalizada pelos e para os processos que levaram à formação do "sistema de objetos" e da sociedade de consumo, conforme concebidos por Baudillard. Foram processos canalizadores que incluíram, entre outros, a mercantilização do lazer, a cultura de massa ou de mercado, a comunicação de massas, a publicidade, os sistemas de moda etc. Portanto, o processo de formação do campo do lazer e da juvenildade poderiam ter tido outros resultados.

É desta maneira que o estilo de vida moderna não é exatamente igual ao da juventude aproveitando livre e descompromissadamente o tempo do lazer. O estilo de vida moderno hoje pode ser melhor representado pelo jovem executivo consumista (o yuppie), o mesmo que à noite frequenta boates de alto nível e nos fins de semana pratica ténis, mas que durante o dia é modelo de eficácia empresarial. O modelo "yuppie" contrasta-se exatamente com o "hippie", ou mesmo o punk, que eram jovens rebeldes e "politizados". Assim, a juvenildade da vida moderna é antes a derrocada da real juventude, ou seja, daquela que desenvolveu a cultura ou culturas juvenis na segunda metade do século XX, do rock às passeatas e barricadas estudantis. Do mesmo modo, como diria Horkheimer, que a modernidade é antes a derrocada do espírito humano pelo próprio avanço tecnológico e da civilização

humana.¹⁵⁶ Se a modernidade tornou-se barbárie, a juvenalização tornou-se o esvaziamento do sentido da juventude.

Pode-se refazer resumidamente o trajeto da juventude e da cultura rock desde os anos 50 para concluir que a criação da juventude, lazer e até da indústria cultural foram parte dos processos de formação da sociedade contemporânea que, no entanto, continham possibilidades de ir além da atual conformação em um sistema de consumo.

Nos anos 50 a rebeldia adolescente, expressa através do rock and roll e dos filmes, foi uma primeira e bem sucedida tentativa de manifestação pública do jovem norte americano, quando amplos segmentos da juventude alinharam-se à frente da cultura de massa.

Nos anos 60, o espaço aberto pelo rock and roll resultou nas potencialidades da contracultura, com o lazer e a juventude podendo tornar-se instituições ou pelo menos espaços sócio-culturais de fruição autônoma, lúdica, livre, criativa e alternativa da vida.

No entanto, a consolidação da sociedade de consumo, nos mesmos anos 60, o lazer e a juventude (paulatinamente transformada em seu simulacro "juvenilidade") tornaram-se momentos em que se realiza agora o esforço de integração ao consumo obrigatório de bens de consumo de caráter estatutário e ostentatório. Processos que absorvem o rock que, de manifestação juvenil livre ou autônoma, é assimilado pela indústria cultural/ fonográfica e é usado para atrair para esta indústria estes mesmos jovens - o rock torna-se parte do sistema de consumo

Portanto, dos anos 50 aos 70, teve o rock possibilidades, símbolos vivos de liberdade, rebeldia e propostas de uma sociedade e cultura alternativas. Dos discos aos estilos juvenis encontram-se representações e até lutas por estas efetivações, tentativas da juventude, do rock e da contracultura - e de certo modo, do punk - de criarem espaços próprios e os valores que ditassem o modo de viver em tais espaços. Tentativas que acabaram sendo absorvidas por uma outra esfera social (a do consumo cultural) e tendo valores ditados de fora por outras instituições (o mercado de consumo e a indústria cultural).

¹⁵⁶ Max Horkheimer, Eclipse da razão, Labour do Brasil, Rio de Janeiro, 1976.

Assim é que a conjunção em um sistema integrado da cultura e comunicação de massas dos diferentes media - indústria fonográfica, cinema, televisão e rádio - levou à superação das dissonâncias, revoltas e rebeldias reais, e pior, hoje alimenta e cria estilos e comportamentos que apenas simulam estes desvios. De modo que, qualquer desvio real, no mesmo momento que vem à público através dos media, é dessignificado e assimilado pelo sistema de consumo, perdendo sua virulidade e vitalidade. Baudrillard cita o clássico exemplo de Maio de 68, quando a revolta dos estudantes só foi esvaziada justamente no momento em que a mídia e a publicidade enfocaram-na exageradamente, expondo a nu todas as suas diferentes e contraditórias dimensões (que todo movimento real e "simbólico" - no conceito de Baudrillard - possui).¹⁵⁷

Do mesmo modo, os grandes festivais, revistas e gravadoras, primeiro independentes, depois ligados às grandes companhias, publicizaram ao extremo o movimento hippie e a contracultura - e, mais tarde, o punk. Esvaziaram seus significados simbólicos e transformaram-os em simulações do comportamento "hippie", "punk" ou "rebelde" para serem vendidos em grandes lojas de departamentos e consumidos sem riscos, mas também sem qualquer consequência de fato, pelos jovens, como maneira destes se integrarem ao grupo estilístico, localmente, e à sociedade de consumo, globalmente.

¹⁵⁷ Jean Baudrillard, "Requiem pelos media", in Crítica da economia política do signo, op. cit.

PARTE II

MÚSICA E

INDÚSTRIA CULTURAL

NO BRASIL

CAPÍTULO 3

A formação da música popular comercial no Brasil

1. Canção folclórica, popular e de "massa"

O objetivo deste capítulo é descrever as origens - desde o final do século passado - e a difusão - nos anos 70 - da indústria musical brasileira, bem como o uso dos estilos populares neste desenvolvimento, destacando a busca de uma música juvenil de mercado, processo onde três gêneros que podem ser chamados de transitórios entre o popular e a canção de "massa" foram utilizados: a Jovem Guarda, o rock nacional dos anos 70 e a MPB (Música Popular Brasileira). Defende-se aqui a tese de que, ao contrário do que possa parecer, destes três, o gênero mais importante na criação de uma música juvenil comercial foi a MPB. As raízes da formação de uma indústria produtora e um mercado consumidor de rock no Brasil estão muito mais próximas da MPB (da Tropicália à MPB dos anos 70) que da Jovem Guarda (que colaborou mais na música sertaneja e sentimental), e até mesmo mais que do rock "imitação" dos anos 70 (que teve penetração mínima no mercado fonográfico). A história da música juvenil de mercado no Brasil contemporâneo revela-se indissociável da história da MPB. Não se pode construir a evolução da indústria musical brasileira sem levar em conta as músicas de origem popular e nacionais que serviram de conteúdo para a consolidação desta indústria.

A indústria cultural no Brasil desenvolveu-se, de modo genérico, em duas "fases": a incipiente, levado a efeito principalmente por agências e empresas internacionais e multinacionais - com destaque às norte-americanas - até os anos 60; e a da consolidação de

um mercado de bens culturais, nos anos 70 e 80. Sobre a segunda etapa, mesmo que esta consolidação não se tenha dado igualmente em todos os setores, ela caminhou no sentido de um "progressivo momento de autonomização na esfera da cultura brasileira"¹⁵⁸ segundo Ortiz, ou seja, no sentido do aumento da importância do elemento nacional como criador (artistas, jornalistas etc.) e produtor (cinema, televisão, gravadoras etc.).¹⁵⁹ Não se trata do nacional no sentido "autêntico", muito menos da não existência do elemento internacional. Significa, na verdade, que a fonte de criação de bens culturais, a base produtora e a sede consumidora tornaram-se tendencialmente nacionais.¹⁶⁰ Ainda nos anos 80, contudo, os temas e os produtos da indústria cultural perdem cada vez mais as suas referências culturais locais e nacionais, não em benefício de alguma outra cultura internacional - como pensavam os teóricos da "invasão cultural norte-americana" - mas, sim, para a introdução da cultura mundializada ou modernidade-mundo no Brasil. Antes disto, porém, é preciso destacar como a indústria da música de mercado iniciou-se e consolidou-se no Brasil, bem como quais os produtos que utilizou para chegar a um estágio tecnológico e cultural relativamente avançado dentro da indústria cultural mundial contemporânea.

Sobre a indústria musical no Brasil, percebe-se que, através de sua história, seguiu um caminho de maiores nuances e ainda mais contraditório de desenvolvimento em comparação à publicidade, ao cinema e à televisão. Produtor de culturas e músicas populares variadas e vivas, inclusive nas cidades, com certa semelhança aos estados sulinos norte-americanos do início do século XX, o Brasil musical aparentemente teria sido mais "nacional" na fase incipiente da indústria musical (com o auge do rádio e o tempo dos festivais) e mais "estrangeiro" na fase de consolidação, já nos anos 70. Citam-se o que parecem ser as

¹⁵⁸ Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira*, Brasiliense, São Paulo, 1988, p. 192.

¹⁵⁹ "É claro, um desenvolvimento diferenciado dos diversos setores ao longo desse período. A televisão se concretiza como veículo de massa em meados de 60, enquanto o cinema nacional somente se estrutura como indústria nos anos 70. O mesmo pode ser dito de outras esferas da cultura popular de massa: indústria do disco, editorial, publicidade, etc." (*ibid.*, p. 113).

¹⁶⁰ Os melhores exemplos são a televisão e a publicidade. Sobre a segunda, afirma Ortiz: "O quadro das 15 maiores receitas de publicidade em 1982 indica que somente quatro delas são multinacionais ..., enquanto que as três primeiras ... são nacionais" (*ibid.*, p. 197).

evidências deste desenvolvimento contraditório: Quando a indústria fonográfica deu seus primeiros passos, no início do século XX com a Casa Edson, já gravava canções populares em vez do clássico-erudito. Desde os anos 30, paralelamente à rádio norte-americana, a rádio-empresa brasileira ganhava amplo público nas classes populares, principalmente através do samba, dos programas de auditório e das radionovelas. Já na fase de consolidação, nos anos 70, houve o desenvolvimento de uma MPB que utilizava referências do pop-rock estrangeiro e que era mais modernizada tecnologicamente, ao mesmo tempo que houve o aumento no número de lançamentos de discos de matrizes estrangeiras, chegando a superar, em alguns momentos, os lançamentos de artistas nacionais.

Na verdade, a música popular no Brasil teve uma dupla função, o que começa a explicar a sua singularidade no processo de consolidação da indústria cultural brasileira: apesar de ter sido um produto musical amplamente utilizado pela indústria cultural em seu estágio incipiente e no início de sua expansão, ao mesmo tempo foi usada como um substituto do erudito nas críticas à padronização da indústria cultural. No Brasil, de certo modo, a valorização do erudito não pôde acontecer, dado que não desenvolveu-se uma tradição nem um depositário representativo de obras clássico-eruditas. Curiosamente, porém, os argumentos que denunciavam a tendência padronizadora da indústria cultural e valorizavam uma prática de "autenticidade", no caso do Brasil, basearam-se no chamado "popular", pelo menos desde Mário de Andrade, que já nos anos 30 denunciava a redundância da música industrializada-comercial.

"Mário ... aponta pioneiramente para a volatibilidade do produto e do artista na era da nascente indústria cultural brasileira. Entretanto, o que é parâmetro para Adorno (a sólida tradição musical européia) para medir o processo de desqualificação musical imposto na era do capitalismo avançado, não se aplica diretamente ao pensamento de Mário de Andrade, no que se refere à música popular. A dependência dos modelos importados (até Villa-Lobos praticamente) e, logo, a falta de uma curva histórica bem delineada no

campo da nossa música erudita, faz com que, no Brasil, se pense a música popular com um status que se assemelha aqui ao prestígio da grande música na Europa. Se correta a observação, a MPB, ao menos em seus instantes de maior intensidade criativa, se configura como um 'substitutivo' do parâmetro da velha cultura numa cultura recente". 161

Portanto, no Brasil o "popular" desempenhou, no lugar do erudito, a função de crítica à cultura de massa. Enquanto que na Europa atacava-se a cultura de massa através da defesa do clássico-erudito, no Brasil as denúncias contra a indústria cultural se deslocam para a "valorização do mais 'autêntico', de raízes visivelmente populares ...". 162

Assim, já se pode perceber a especificidade que a música popular possuiu em relação às outras "artes médias" no Brasil durante a fase incipiente da indústria cultural. A música popular brasileira, antes dos anos 80, tinha o status de expressão musical artística, nacional e autêntica. Mais ainda que o cinema novo, o teatro e outras manifestações dos anos 60, a música popular foi inundada por discursos de exaltação de sua riqueza e nacionalismo, discursos que vinham de diferentes setores da sociedade: dos conservadores à esquerda, dos folcloristas aos defensores da "arte revolucionária".

Um paradigma presente no período incipiente da indústria musical brasileira foi o da tipologia que diferenciava canção folclórica, popular e de "massa". Todos os críticos musicais, nos anos 60, defensores das ideologias mais diferentes, concordavam igualmente quanto à existência desta tripartite e na valorização do popular. Nos termos do maestro Júlio Medaglia, haveria três principais tipos de manifestação musical popular: 1) folclórica, 2) popular originada da própria criação de classes populares mas transmitida pelos novos meios de comunicação de massa, e 3) popular fabricada tão somente pelos meios de comunicação. 163

161 Joaquim Alves de Aguiar, Música popular e indústria cultural, dissertação de mestrado em Letras, Instituto de Estudos da Linguagem, Unicamp, Campinas, 1989, p. 41.

162 ibid., p. 42.

163 Júlio Medaglia, "Balanço da bossa-nova", in. Augusto de Campos, Balanço da Bossa e outras bossas, Perspectiva, São Paulo, 1993, pp. 67 a 124.

A música dita "folclórica" *"liga-se mais diretamente a determinadas situações sociológicas, históricas e geográficas, congregando em sua estrutura uma série de elementos básicos que a tornam característica de uma época, uma região e até mesmo de uma maneira de viver. Suas formas de expressão, em consequência, são mais estáticas e menos passíveis de evolução e influências exteriores. Aqui a estabilidade formal, a espontaneidade expressiva e a 'pureza' de elementos constituem os mais importantes fatores de sua sobrevivência e força criativa"*.¹⁶⁴ Ou, na definição de Mário de Andrade, *"a música popular se origina em grande parte da precisão de organizar num movimento coletivo as festas e trabalhos em comum. Daí as danças, as marchas, e os cantos de trabalho, que nem as cantigas de ceifa, cantigas de fiandeiras, bancarolas, acalantos etc."*¹⁶⁵ Segundo Tinhorão, a música folclórica define-se também por ser de autor desconhecido e transmitida oralmente de geração a geração.¹⁶⁶

Já a MPB, ou a música popular urbana com raízes na própria imaginação popular e que depois *"é aproveitado e divulgado pela rádio, pela TV, pelo filme e pela gravação"*, *"ainda que ... seja flexível, influenciável e evolua de acordo com circunstâncias várias, prende-se, como é natural, às características humanas da gente que a criou"*.¹⁶⁷ Ou, segundo Tinhorão, é *"composta por autores conhecidos e divulgada por meios gráficos, como as partituras, ou através de gravação de discos, fitas, filmes ou vídeo-tapes"*. A MPB teria sido *"criação contemporânea do aparecimento de cidades com um certo grau de diversificação social"*.¹⁶⁸ Segundo Guimarães, a Música Popular Brasileira pode ser definida pelas seguintes características: a) pela forma de difusão específica, através dos meios de comunicação de massa; b) pela relação com um público socialmente heterogêneo;

¹⁶⁴ *ibid.*, p. 68.

¹⁶⁵ Citado em Joaquim Alves de Aguiar, *op. cit.*, p. 05.

¹⁶⁶ José Ramos Tinhorão, Pequena História da Música Popular. Da modinha à Canção de Protesto. Vozes, Petrópolis, 1978.

¹⁶⁷ Júlio Medaglia, *op. cit.*, p. 68.

¹⁶⁸ José Ramos Tinhorão, *op. cit.*, p. 5.

c) pela constituição de uma linguagem artística própria.¹⁶⁹ Nos anos 60, as músicas populares ligadas à transmissão por meios da cultura de massa - desde a modinha, o samba e a bossa nova - receberam a denominação genérica de Música Popular Brasileira (MPB). Mais estritamente, pode-se definir MPB como os estilos de música nacionais criados pelas classes médias urbanas, principalmente no eixo Rio-São Paulo, na década de 60, da bossa nova no final dos anos 50 ao auge no período que vai de 1964 a 1968 - com o desenvolvimento dos festivais de música popular, as canções de protesto e o tropicalismo.

Finalmente, o que Medaglia chama de música popular urbana "*que é fruto da própria indústria da telecomunicação*" trata-se de um espécime "*... artificial e amorfo; (que) muda de estrutura rapidamente, pois se liga ao sucesso de determinada música, cantor ou forma de dança*"¹⁷⁰ e é veiculado por "monopólios internacionais". Segundo Medaglia, o melhor exemplo seria o iê-iê-iê da Jovem Guarda - música tornada popular pelos meios de comunicação no Brasil.

A concepção "populista" da música - que a tripartia em música folclórica, música popular e música "de massa" -, e a conseqüente valorização da produção popular, foi um paradigma de análise cultural, dominante principalmente nos anos 60, utilizado não apenas pelo então defensor dos movimentos musicais universitários, Júlio Medaglia, e não apenas por grande parte dos outros defensores e ideólogos da MPB e da "arte revolucionária", mas até mesmo por críticos musicais tradicionais como José Ramos Tinhorão. O Brasil teria produzido, pelo acaso da cultura dos trópicos e pela grandeza do caráter do brasileiro, uma música popular riquíssima, representativa e até mesmo de utilidade política. Para Medaglia, além do Brasil apresentar os três tipos de música popular, eles teriam revelado um alto grau de versatilidade e criatividade: o folclore seria um dos mais ricos e até o iê-iê-iê logo

¹⁶⁹ Antonio Carlos Machado Guimarães, *A "nova música" popular de São Paulo*, dissertação de mestrado em Antropologia Social, IFCH, Unicamp, Campinas, 1985.

¹⁷⁰ Júlio Medaglia, *op. cit.*, p. 68.

adquiriu características próprias. Mais rica ainda seria a música popular urbana, "*cujas raízes se encontram nas próprias características espirituais do povo brasileiro*".¹⁷¹

Com uma perspectiva mais distante dos engajados anos 60, poderia-se perguntar hoje até que ponto a música popular urbana, a MPB, já não era tão comercial quanto o iê-iê-iê e vice-versa. Segundo a primeira parte desta dissertação, o rock teve a característica de, pelo menos até os anos 70, possuir a ambigüidade, no seu momento de criação-produção, de ser ao mesmo tempo criação de juventudes e produção da indústria fonográfica, de ser expressão juvenil e mercadoria cultural. Ou seja, antes dos anos 80 não teria existido uma música juvenil plenamente "pop", sem ambigüidades. Semelhante ao jazz, mas principalmente ao rock, a música que é chamada popular brasileira urbana - a MPB propriamente dita - não foi uma música surgida apenas das manifestações espontâneas de grupos populares (como é a música folclórica), nem tampouco apenas da indústria cultural incipiente (como o "pop" para adultos norte-americano). Semelhante ao rock, a MPB objetivamente originou-se e desenvolveu-se numa relação (algumas vezes ambígua e até conflituosa) entre criação "popular" e produção "comercial". Ambos os estilos foram dotados de expectativas ideológicas e simbologias de autenticidade, utopia e, em casos extremos, de revolução política. Porém, enquanto o rock foi trilha dos movimentos juvenis de contestação (pelo menos até o punk), a MPB serviu como parte do ideário folclorista (até os anos 50), nacional-populista (nos anos 60) e, até mesmo, como elemento manipulado simbolicamente como parte da identidade brasileira. Defende-se aqui que a diferenciação entre música popular "autêntica" e de "massa" é em grande parte ideológica e restrita a uma situação em que a MPB era dotada de uma carga simbólica e política muito forte, escamoteando-se mesmo o quanto os meios de comunicação de massa utilizavam a própria MPB, o mundo dos festivais e a canção de protesto para prover-se de novos artistas e novos públicos consumidores culturais. Contrariando as expectativas ufanistas e conservadoras, ao mesmo tempo que a MPB apresentava-se como música contestatória ou autêntica, era amplamente

¹⁷¹ *ibid.*, p. 69.

utilizada pela indústria musical e fonográfica incipiente e, mesmo nos anos 70, foi ela quem consolidou a indústria fonográfica. Não apenas promovendo uma conjugação com o rádio e a TV mas, também, desenvolvendo um setor de mercado que nos países centrais revelou-se como o principal consumidor de música comercial: o mercado juvenil.

Assim, a diferenciação entre MPB e música de "massa" parece bastante presa às expectativas e motivações de uma época. Nada impediria essencial ou estruturalmente a transposição de elementos de um gênero ao outro e, nem mesmo, a utilização de um gênero para o desenvolvimento de outro (no caso, a MPB na constituição da música de mercado juvenil). Antes de chegar a este ponto, convém acompanhar a evolução da música popular desde a modinha: primeiro, a transformação da música folclórica em "popular" (termos que mostrar-se-ão também bastante intercambiantes) na passagem do século XIX ao XX; segundo, o uso da música popular brasileira pela indústria cultural incipiente.

2. A música popular brasileira: dos primórdios até os anos 50.

Assim como os Estados Unidos, o Brasil produziu desde o século XIX, pelo menos, uma grande e rica miríade de estilos populares urbanos de música, que já não eram mais simplesmente "folclóricos" e já atingiam setores amplos da população mesmo sem o desenvolvimento da indústria cultural. Por causa da recente inserção na cultura moderna, bem como pela presença pouco determinante das tradições clássico-eruditas típicas da aristocracia e da alta burguesia, tanto o Brasil quanto os Estados Unidos não desenvolveram um cultivo sistemático e ortodoxo da arte erudita, dando oportunidade a um desenvolvimento singular de manifestações artísticas oriundas das camadas populares. Isto ajuda a explicar o porquê da importância e permanência destas manifestações nas cidades, durante os séculos XIX e XX, e a sua penetração no gosto de setores médios e elites dos Estados Unidos e Brasil.

Quanto ao Brasil, no século passado, ao mesmo tempo que mantinha-se um país em grande parte atrelado a interesses econômicos externos, a partir do ciclo do café já observava uma maior acumulação de capitais obtidos com as exportações, um indicio de urbanização, encerrava a escravidão, adotava - mesmo que rusticamente - a mão de obra assalariada e, até mesmo, apresentava indícios de classes médias nas cidades. Ou, numa linguagem mais direta, segundo Tinhorão o Brasil passava a ter um "povo" e, portanto, uma música ou músicas populares.¹⁷²

A modinha pode ser considerado o primeiro gênero de canção popular brasileira. Cantada por negros e mestiços da Bahia desde fim do século XVII, foi levada pelo mulato carioca Domingos Jorge Caldas à corte de D. Maria I em Lisboa, em 1775, com grande repercussão, de modo que quase todos os compositores eruditos em Portugal começaram a compôr modinhas. Num curioso fenômeno de repatriação, a modinha é depois repopularizada no Brasil, através de jovens estudantes, literatos e poetas de classes médias, no Rio de Janeiro e Bahia.¹⁷³ Ao mesmo tempo, a modinha voltava a ser cultivada por músicos de rua e anonimamente. Em breve foi adotada também pelos músicos de choro, que a estilizam de vez, "*dentro do estilo derramado do ultra-romantismo popular*", recebendo no início do século XX o nome "canção" e depois "seresta".¹⁷⁴

Percebe-se que, ao contrário das elites européias, as elites brasileiras já realizavam um movimento de adoção da música popular. Surgiram desde a segunda metade do século XIX alguns artistas que faziam esta mediação entre a cultura popular e a cultura da elite, como o ator, cantor e violonista Xisto Bahia, que adquirira livre acesso entre os intelectuais depois

¹⁷² Apesar da importância de cidades da Bahia e do Rio de Janeiro desde o século XVIII, ainda era impossível uma música popular brasileira, "*porque não existia povo; ... Existiram sim as danças e cantos rituais dos indígenas; os batuques dos africanos; e canções dos europeus colonizadores*" (José Ramos Tinhorão, *op. cit.*, p. 05).

¹⁷³ No Rio de Janeiro, a partir de 1831, reuniam-se na Tipografia de Paula Brito a primeira geração de literatos românticos cariocas (Gonçalves de Magalhães, Joaquim Manuel de Macedo, José de Alencar), que ouviam poetas (como Laurindo Rabelo) apresentarem suas modinhas. Na Bahia a modinha será tema de todas as reuniões dos jovens literatos, recebendo letras de Castro Alves e músicas de Carlos Gomes (*ibid.*).

¹⁷⁴ É entre o povo que a modinha teria seu último grande momento no início do século XX, "*cantada à luz da lua em serenatas nas pequenas cidades do interior, pelos bairros mais pobres e subúrbios distantes dos grandes centros*" (*ibid.*, p. 30).

de uma parceria com Artur Azevedo. Em 1880, chegou ao Rio o artista popular Catulo, que oferecia a modinha popular como um curioso espetáculo às grandes famílias aristocráticas do Rio, com violão e casaca - Catulo teve a proeza de cantar para quatro Presidentes da República. Ao impacto das valsas cantadas e canções francesas no fim do século XIX, o nome modinha é preterido ao nome canção, que também podia liberar o intérprete do tom lamentoso da modinha até para cantar pequenas árias quase eruditas, temas mais engraçados e temas regionais.

Por outro lado, o Brasil no fim do século XIX e no início do século XX observou o crescimento e o auge do teatro de revista. O teatro de revista foi uma manifestação cultural que, mesmo criada pouco antes do rádio, tornou-se no Brasil paralela e subsidiária ao rádio, e só foi liquidada pela televisão. As revistas eram uma diversão popularesca com origem no teatro popular francês do século XIX - chamado de teatro *boulevardier* e freqüentado pelas classes populares, que se diferenciava do teatro mais clássico e requintado freqüentado pelas elites. O teatro de revista chegou ao Brasil através de companhias portuguesas e, "com o tempo, a 'réplica verde-amarela do teatro boulevardier de Paris' adaptou-se plenamente à realidade e ao gosto de seu público".¹⁷⁵ Só a partir de 1875 as revistas adquiriram respaldo do público - no início eram "revistas de ano", comentando os principais fatos do ano, onde destacava-se o humor ferino temperado de política.¹⁷⁶ Com a vinda da revista "Tintim por Tintim" de Portugal, a malícia também foi adotada como característica da revista. Em 1908 faleceu Arthur Azevedo (por muitos considerado o maior nome do teatro brasileiro) e a revista chegou a entrar numa fase de decadência, só se recuperando na década seguinte. Paulatinamente o texto foi perdendo lugar para as canções, tornando-se a revista

¹⁷⁵ Joaquim Alves de Aguiar, *op. cit.*, p. 69.

¹⁷⁶ A revista de ano era um "resumo crítico dos acontecimentos do ano anterior ... Era uma história miniaturizada sob o painel atual, em linguagem popular, teatralizada ..." (Neyde Veneziano. *O teatro de revista no Brasil: dramaturgia e convenções*. Pontes e Editora da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1991, p. 88). Tinha dois estágios de ação: o fio condutor e os quadros episódicos. O fio condutor normalmente era uma perseguição de algo ou alguém, onde os personagens se deparavam com os quadros episódicos. Também havia um prólogo ou quadro de abertura, coplas para apresentação dos personagens ou tipos, intercalação de quadros episódicos e três apoteoses, uma a cada final de ato.

um divulgador do maxixe, fazendo "rir a platéia diante do que era considerado picante ou obsceno".¹⁷⁷ No início do século o teatro, em especial a revista, tornara-se a maior diversão no Rio de Janeiro. A Praça Tiradentes e suas adjacências tornaram-se o centro revisteiro.¹⁷⁸ Os maiores ídolos da canção popular e do rádio da década de 20 e 30 passaram todos pelo teatro de revista, como Carmen Miranda, Ari Barroso, Vicente Celestino, Francisco Alves, Pixinguinha etc. O teatro de revista foi como "um gênero que desenha as fórmulas da moderna canção a ser popularizada em escala muito maior pelo rádio"¹⁷⁹.

Originalmente associado a manifestações de escravos negros, o lundu teve um papel nos teatros de revista semelhante à música negra nos ministrel dos norte-americanos desta mesma época. Libertos da escravidão, os negros ao mesmo tempo sofriam repressão social e sátiras, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos. A principal característica adotada do lundu pelos cantores de então eram as letras onde estes faziam o papel de criados negros chorando algum mau trato ou descaso dos patrões. Em Domingos Caldas Barbosa, nos últimos anos do século XVIII, encontram-se os primeiros versos associados aos temas dos lundus, ou seja, "a aceitação pessoal ou indireta do caráter negro, e a preocupação humorística dos temas tratados".¹⁸⁰ Assim como a modinha, o exotismo do lundu começou a interessar os compositores mais cultos - que não necessariamente usavam os temas engraçados sobre os negros - e músicos de teatro - que reutilizavam os temas engraçados envolvendo brancos e negros. Nos salões de bailes o lundu tornava-se mais uma outra distorção experimental ou canções risonhas de estrutura erudita. Nos teatros tornou-se uma canção de brancos para ser cantada "em língua de negro".¹⁸¹

¹⁷⁷ *ibid.*, p. 38.

¹⁷⁸ "O movimento era intenso. E, como o espetáculo não podia parar, as peças eram substituídas quase que semanalmente, num processo vertiginoso que submetia os atores a condições de trabalho subumanas. Além de três sessões diárias, que eram obrigados a fazer ..., ainda passavam os dias em intermináveis ensaios ..." (*ibid.*, p. 40).

¹⁷⁹ Joaquim Alves de Aguiar, *op. cit.*, p. 70.

¹⁸⁰ José Ramos Tinhorão, *op. cit.*, p. 42.

¹⁸¹ *ibid.*, p. 48.

Ligado mais às classes pobres, negras e mestiças da cidade do Rio de Janeiro, surgiu o estilo popular brasileiro que mais foi censurado (ao ponto de seu próprio nome ser considerado de baixo calão), mas que ao mesmo tempo despertou a maior curiosidade entre classes médias e altas: o maxixe. O maxixe, de início uma dança (na década de 1870), acabou tornando-se a "*primeira grande contribuição das camadas populares do Rio de Janeiro à música do Brasil*".¹⁸²

*"Nascido da maneira livre de dançar os gêneros e música em voga na época - principalmente a polca, a schottish e a mazurca - o maxixe resultou do esforço dos músicos de choro em adaptar o ritmo das músicas à tendência e dos volteios e requebros do corpo com que mestiços, negros e brancos do povo teimavam em complicar os passos das danças de salão".*¹⁸³

Logo o maxixe chamaria a atenção de setores da classe média e alta, mas sendo usado como música das primeiras sociedades carnavalescas do Rio de Janeiro, na segunda metade do século XIX, onde homens da elite mais ou menos ocultamente divertiam-se com mulheres "de vida duvidosa". Só no final do século o maxixe seria adotado sem disfarces pelo teatro de revista, com o grande sucesso nacional de "As Laranjas da Sabina", iniciando o maxixe uma carreira de 40 anos como quadro obrigatório das revistas do Rio de Janeiro. Em 1897 aconteceram também as primeiras estilizações do maxixe, pelo pianista Ernesto Nazareth. Nos anos 30 do século XX, o maxixe, que ainda tinha força como dança¹⁸⁴, foi finalmente esquecido, sobrevivendo apenas como gênero menor da canção, perdendo terreno para o samba marchado e batucado.

¹⁸² *ibid.*, p. 53.

¹⁸³ *ibid.*

¹⁸⁴ Por outro lado, o maxixe enquanto dança iria mostrar-se também presente e reconectível com suas características próprias - antes dos próprios brasileiros, uma dupla de dançarinas francesas apresentou na França o "maxixe brasileiro" (1906). O maxixe tinha sido lançado na Europa em discos, e já era dançada nos salões parisienses. O mais famoso dançarino de maxixe foi o brasileiro e ex-dentista Lopes Amorim, conhecido como Duque, que apresentou a dança do maxixe com o nome de "tango brasileiro", adquirindo enorme sucesso e prestígio na França.

Já o choro também apareceu por volta de 1870 no estilo de interpretação e nos instrumentos usados por músicos de Rio de Janeiro nas polcas - na época os instrumentos mais usados eram violões e cavaquinhos, depois também vieram as flautas, que começaram a fazer os solos, e finalmente o oficlíde (antecessor do saxofone). Com o tempo, este estilo criou esquemas modulatórios marcados nos tons graves do violão, que eram chamados de baixaria e que criaram o clima de melancolia típico do estilo que deu origem ao choro. Na década de 1880 os pequenos grupos de flauta-violão-cavaquinho proliferaram e tornaram-se acompanhantes das modinhas e polca-serenatas tocadas à noite, ou então tornaram-se músicos de orquestras pobres para música de dança em bairros populares e subúrbios do Rio de Janeiro. Os músicos eram retirados da baixa classe média carioca anterior à Revolução de 1930 (com destaque aos pequenos funcionários públicos federais) - foram as orquestras dos pobres antes da era do disco e rádio. Só na década de 1930 os chorões foram destronados pelos conjuntos da era do samba batucado que, no lugar do andamento melancólico, enfatizavam o ritmo e a percussão.¹⁸⁵

A chamada música de carnaval, da qual destacariam-se depois o samba enredo e a marchinha de carnaval, foi criação dos últimos anos do século XIX. Nas origens do carnaval do Brasil, está o entrudo. Nas cidades, até meados do século XIX, o entrudo tornou-se uma festa em que os escravos saíam em correria pelas ruas jogando uns nos outros farinha de trigo e polvilho, enquanto as famílias brancas, refugiadas em suas casas, derramavam tinas de água sobre os passantes enquanto comiam e bebiam num clima de menos rigidez que o de costume. Eram, no entanto, brincadeiras sem o mínimo de organização, não pedindo portanto nenhum ritmo marcado ou algum tipo de cantiga.

Enquanto isto, as novas classes médias no Rio, na primeira metade do século XIX, procuravam novas formas de diversão, como a participação no carnaval, desde que sem o contato com negros, mestiços e classes populares. Surgem então os bailes de máscaras e os carros alegóricos, formas importadas da Europa - sendo que os segundos permitiam à classe

¹⁸⁵ *ibid.*, p. 97.

média ir às ruas protegida de um contato promiscuo com o "povo" (forma até hoje usada no carnaval norte-americano). Mas é na área popular que ocorrem as contribuições mais significativas em relação ao carnaval. As repressões policiais obrigaram as classes populares a adotar formas mais disciplinadas de brincar na rua, como os cordões, na segunda metade do século XIX (sobrevivência das alas de procissões como a de Nossa Senhora do Rosário). Em 1885, pela primeira vez um cordão atravessa o centro do Rio cantando uma quadrinha. Começou a aparecer a figura do "Zé Pereira", personagem importado pelos portugueses do carnaval europeu, que batia um bombo de modo barulhento e desordenado. A partir do fim do século XIX as músicas dos cordões e brincadeiras de carnaval começam a sair dos teatros de revista do Rio: *"As canções que agradavam nas revistas de maior sucesso ganhavam as ruas, passando a ser cantadas pelo povo no carnaval"*.¹⁸⁶

Na passagem do século XIX ao XX, as tendências de organização do carnaval de rua continuam, mas ainda há superposição de diferentes manifestações carnavalescas: os negros formavam cordões; a classe baixa os ranchos; os brancos da classe média os blocos (formados por pessoas da mesma rua ou bairro, que brincavam "em família" em ruas fechadas e onde até as moças de boa família podiam ir). Neste esquema tornaram-se anacrônicas as danças de par (polcas e valsas) em vista do estilo de passeata-procissão dos cordões, ranchos e blocos. Porém, até aparecer o samba em 1917, as canções refletiam as contradições desta grande confusão de gentes na "festa do povo"- ranchos desfilam lentamente, enquanto os cordões berram estribilhos anônimos de batuques etc.

Só em 1917 começou a criar-se música especialmente para o carnaval, com o primeiro samba gravado, "Pelo Telefone": *"a partir de 1918 ... o samba não deixará mais de figurar como o gênero de maior sucesso no carnaval"*.¹⁸⁷ O samba e o seu ritmo teriam surgido na casa da Tia Ciata, no Rio de Janeiro, uma obra coletiva de velhos foliões baianos

¹⁸⁶ *ibid.*, p. 115.

¹⁸⁷ *ibid.*, p. 120.

misturados a elementos da moderna classe média carioca.¹⁸⁸ Mas logo o samba passaria às mãos de compositores e músicos profissionais (Sinhô, Careca, Caninha, Donga, Pixinguinha etc.), o que levou Tinhorão a fazer um curioso comentário contra o samba: "*o samba começava logo corrompido pelo vício de execução dos integrantes de orquestras das gravadoras e do teatro musicado*", orquestras que, naquela época, cultivavam mais o maxixe, o que explica o tom meio amaxixado dos primeiros sambas.¹⁸⁹

O fato do samba original ser meio amaxixado, portanto um pouco rude aos ouvidos da classe média, explica a propagação da marcha. A marcha na verdade não se inspirou em temas populares para surgir, mas sim foi criada por compositores de classe média da década de 1920 sob o impacto de marchas portuguesas divulgadas por companhias de teatro musicado lusitanas no início do século e pelo ragtime norte-americano.

A estas alturas, finalmente, aproxima-se o momento em que a música popular passaria a ser divulgada pelos meios de comunicação de massa e pela indústria cultural incipientes. Deve ser feita uma pausa na descrição daqueles estilos populares e passar à descrição destes meios e desta indústria incipiente. Antes do samba - da modinha às primeiras canções de carnaval - não se pode dizer que a música popular era produzida pela indústria cultural incipiente, mas sim pelos teatros de revista, salões, carnaval, desfiles, festas populares e religiosas etc. Contudo, esta música popular do século XIX e do início do século XX não era uma música totalmente anônima, nem apenas um acompanhamento de atividades cotidianas (trabalho ou colheita) ou excepcionais (festas ou rituais) como é a música folclórica. Não é possível aqui fazer uma diferenciação definitiva entre música folclórica e música "popular". Do mesmo modo, não é possível construir uma separação rigorosa que possa isolar as canções populares anteriores ao samba - modinha, maxixe, choro etc. - daquelas surgidas depois do samba. As primeiras não apenas tiveram uma sobrevida, como também ajudaram na formação do próprio samba e de outros estilos que serão discutidos depois (músicas

¹⁸⁸ Inclusive, "Pelo Telefone" suscitara uma disputa por sua autoria, dado que o samba teve uma espécie de origem coletiva.

¹⁸⁹ *ibid.*, p. 120.

rurais urbanizadas, baião etc). Porém, com o advento do rádio e do disco, a música popular descolava-se definitivamente das funções sociais, religiosas ou econômicas tradicionais, bem como das camadas populares a que se ligava mais ou menos estritamente.

Diferente do que aconteceu com o cinema, teatro e televisão, o Brasil desenvolveu o rádio e a indústria fonográfica paralelamente ao rádio e ao disco norte-americano e europeu. Principalmente o rádio, onde o Brasil desenvolveu uma tradição própria e forte de rádio-empresa, pelo menos até os anos 50. Já as gravadoras brasileiras, apesar de surgidas bem cedo, só tornaram-se uma indústria sólida a partir dos anos 70. Fenômeno importante, e significativo, e que diferencia a música popular do Brasil da dos Estados Unidos, é que no Brasil não se desenvolveu uma indústria de impressos de canções nem mesmo próxima dos moldes de Tin Pan Alley. País de maioria analfabeta, e de classes médias ainda pouco desenvolvidas, o consumo de impressos tornava-se algo muito difícil no Brasil. Já a indústria fonográfica poderia ter algum sucesso. E o rádio, muito mais, criando o contraditório fenômeno do convívio tranqüilo no Brasil da indústria cultural incipiente com o analfabetismo, baixos níveis de formação educacional e miséria.

É interessante seguir os passos da origem da indústria fonográfica brasileira, novamente com a ajuda de José Ramos Tinhorão.¹⁹⁰ Assim, descobre-se que Frederico Figner, tchecoslovaco de origem judaica, emigrou com 15 anos aos Estados Unidos, em 1891, justamente quando nascia a indústria fonográfica de rolo e de cilindro. Figner comprou um fonógrafo e o exibiu pelas Américas, fixando-se no Brasil. Fez sua primeira demonstração pública no Brasil em Belém do Pará, em plena festa do Círio de Nazaré. Anos depois, Figner já tinha agentes e até concorrentes, e suas máquinas Figner (grafofones que tocavam cilindros) se popularizavam:

¹⁹⁰ José Ramos Tinhorão, *Música Popular - do Gramofone ao Rádio e TV*, Ática, São Paulo, 1981.

*"em 1908 a Sociedade Phonographica Brasileira podia anunciar 'graphophones' ao alcance do pobre e do rico, desde 25\$000, 40\$, 60\$, 70\$ e 75\$".*¹⁹¹

Figner conseguiu fundar filiais em outros estados: Bazar Edison em Santos, filiais na Bahia e Pará, a Casa Murano em São Paulo, distribuição para o Paraná e sul de Minas. Estabeleceu também uma ligação direta com o italo-argentino Saverio Leonetti, criando a marca Disco Gaúcho - etiqueta Phoenix.

Figner resolveu de vez conquistar o mercado, *"através da gravação de cilindros com música popular brasileira"*.¹⁹² Junto com seu irmão gravou fonogramas com cantores de serenatas (como Cadete e Baiano), bandas militares etc., com os devidos pagamentos, *"e com isso se torna responsável pelo advento do profissionalismo no campo da música popular no Brasil"*.¹⁹³ Ao contrário da música estabelecida na Europa, no Brasil e nos Estados Unidos a indústria musical significou um dado muito positivo aos músicos. Isto, logicamente, porque a música dita erudita não se desenvolveu consideravelmente, tanto no Brasil quanto nos Estados Unidos. Antes da casa Edison, os músicos, para ganhar dinheiro, tinham que compôr para partituras de piano, empregar-se em casas de música, conseguir trabalho eventual em orquestras estrangeiras de teatro de passagem pelo país, conquistar um lugar no teatro musicado brasileiro, tocar música para dança (piano ou grupos de choro) ou ainda em bandas militares - empregos eventuais e geralmente mal pagos. As gravações eram uma fonte de renda nova, atraente e fácil aos músicos populares. No entanto, com as gravações nasceu também a falta de respeito com a composição alheia e a exploração de compositores populares pelos industriais do disco, inclusive por Figner.

Neste momento, os pequenos rolos já eram tão bem conhecidos no Brasil que formou-se um palavra própria para eles no Brasil: punhos - pois lembravam *"os punhos duros de*

¹⁹¹ *ibid.*, p. 19.

¹⁹² *ibid.*, p. 20.

¹⁹³ *ibid.* *"Uma das vantagens iniciais da transformação da música em produto industrial, para os músicos populares, foi a ampliação do seu mercado de trabalho"* (*ibid.*, p.23).

goma das camisas de homem do tempo".¹⁹⁴ Porém, seguindo a tendência do mercado internacional, ganham terreno os discos em vez dos cilindros. Sem perder tempo, o próprio Figner lança os discos no Brasil. A Casa Edison de Figner, a partir de 1913, passou a contar com a fábrica de Discos Odeon, no bairro da Tijuca. Com equipamento trazido da Alemanha, obteve maior controle e barateamento da produção de discos, pois não era necessário mais importar discos "virgens" do exterior. A sociedade deu certo enquanto o equipamento não ficou ultrapassado e os investidores estrangeiros usaram as mesmas técnicas rudimentares de Figner. Porém, com a vinda da Victor Talking Machine, nos anos 20 do atual século, começou um novo estágio desta fase incipiente. Em 1926, a Victor, gravadora norte-americana, alugou o teatro Phoenix no Rio para lançar a "Victrola Ortofônica Auditorium". A platéia ficou cheia de convidados que ouviram um enorme aparelho no centro do palco, tocando a todo volume.¹⁹⁵ Depois de criar as vitrolas ortofônicas, a Victor lançou as eletrolas que eram acionadas eletricamente. Perdeu impulso a iniciativa de Figner que logo voltaria a ser apenas um comerciante de discos, dado que o que era no início um empreendimento rudimentar, quase artesanal e ainda com teor de curiosidade no Brasil, passou a ser alvo de interesses de empresas internacionais, com produção industrializada e para ser consumido como entretenimento. No fim dos anos 20, já dominavam o mercado fonográfico - ainda pequeno, principalmente se comparado com a grande penetração popular que o rádio teve a partir da década de 30 - as empresas internacionais. É a era dos discos obtidos por sistema elétrico, sendo que a partir de 1927 desapareceram as velhas marcas nacionais e a própria matriz alemã Odeon veio ao Brasil para disputar o mercado com as rivais norte-americanas Victor e Columbia.

¹⁹⁴ *ibid.*, p. 22.

¹⁹⁵ "Diante dessa vitrola provida de uma corneta de dois metros e meio de altura por três metros de fundo, que transformava as ondas sonoras em vibrações elétricas, e as devolvia após passar por uma câmara acústica, podendo 'tocar um programa inteiro, durante uma hora sem interrupção e sem ser necessária qualquer intervenção' (os discos calam automaticamente), os concorrentes brasileiros nada podiam fazer" (*ibid.*, p. 30).

Mais interessante ainda, no período incipiente da indústria musical, é o desenvolvimento do rádio no Brasil. Em 1892, o padre gaúcho Roberto Landell em Moji das Cruzes conseguiu pela primeira vez transmitir e captar sons por ondas de energia irradiada. É seguido por vários "amadores de radiofonia", com aparelhagem simples, caseira e que tentavam captar mensagens de navios. Já como Clube - Rádio Clube de Pernambuco - conseguiu-se a radiodifusão com um pequeno transmissor Westinghouse de 10 watts em 1922.¹⁹⁶ As experiências com radiodifusão no Brasil não estavam muito descompassadas das internacionais. Desde 1919 aconteciam experiências públicas na Europa com radiotelegrafia. Mas a radiofonia propriamente dita seria inaugurada oficialmente apenas em 02/10/1920, transmitindo os resultados das eleições norte-americanas de Pittsburgh, pela Westinghouse Electric Company. No Brasil, a glória pelo lançamento do rádio coube ao Presidente Epitácio Pessoa, em 7 de setembro de 1922, abrindo a Exposição Internacional do Rio de Janeiro com um discurso transmitido por um pequeno transmissor de pequena potência montado pela Westinghouse e ouvido por centenas de pessoas por um telefone alto-falante. Em seguida, transmitiu-se a ópera "O Guarany" que estava sendo apresentada no Teatro Municipal.¹⁹⁷ Tal estação foi depois levada de volta aos Estados Unidos. Mas duas outras estações da Western Electric Company foram adquiridas pelo governo brasileiro para serviço teleradiográfico, sendo uma delas montada na Praia Vermelha em julho de 1923.

O título de fundador do rádio no Brasil caberia ao antropólogo e educador Roquette-Pinto. Roquette Pinto então fazia campanha contra a legislação que proibia a prática da telegrafia sem fio por civis, pois o monopólio pertencia à Companhia de Correios e Telégrafos. E algumas galenas chegaram a ser apreendidas. Roquette-Pinto conseguiu lentamente mudar a legislação sendo que, ainda em 1923, conseguiu a título precário licença do diretor dos Correios para transmitir para 536 receptores radiotelefônicos.

¹⁹⁶ *ibid.*

¹⁹⁷ Renato Murce, *Bastidores do rádio. Fragmentos do rádio de ontem e de hoje*, Imago, Rio de Janeiro, 1976.

*"Tinha surgido a era do rádio galena. Os galena ... eram montados em casa, quase sempre pelos próprios candidatos a ouvintes, usando normalmente caixas de charuto. Isso se tornava possível pelo fato de os aparelhos de galena serem compostos, fundamentalmente, de apenas cinco pequenas peças (cristal de galena; regulador de contato da galena; indutor; condensador variável de sintonia e fones de ouvido), e que para funcionar pediam apenas uma antena externa - geralmente esticada entre duas varas de bambu - e uma tomada de terra, invariavelmente a torneira da pia mais próxima".*¹⁹⁸

Na Academia de Ciências, a Rádio Sociedade do Rio de Janeiro fez sua primeira transmissão em 01/05/1923, com uma conferência de Roquette. Era um sistema de rádio que Tinhorão chamou de "familiar": Roquette improvisava programas jornalísticos comentando as notícias lidas no jornal, além de transmitir programas ainda rústicos de caráter educativo e didático. Na concepção destes pioneiros, o rádio era um "livro falado", destacando o jornalismo e a informação cultural, o que fez Roquette levar à sua rádio intelectuais de passagem pelo Brasil, como Einstein, Marinetti e o arquiteto francês Agache. Também transmitiu pela primeira vez no rádio uma ópera completa em disco ("O Rigolletto", de Verdi).¹⁹⁹ Mas a rádio educativa-elitista estava fadada ao desaparecimento, com o crescimento das vendas de aparelhos de rádio à válvula e a competição pela audiência. Em 1927, surgiu no Rio a PRAK do comerciante Antenor Eiga. Em 1931, no Rio, a famosa empresa holandesa fabricante de aparelhos elétricos e rádios fundou a Rádio Phillips - que servia como auto-propaganda. Começa o desenvolvimento da rádio-empresa e o início da "Era do Rádio" (anos 30 aos 50), talvez a mais importante expressão da indústria cultural incipiente no Brasil.

"Assim, quando finalmente se aprofundou essa contradição entre a preocupação cultural da radiodifusão e o interesse das camadas da classe

¹⁹⁸ José Ramos Tinhorão, *Música Popular - do Gramofone ao Rádio e TV*, op.cit., p. 36-37.

¹⁹⁹ Mesmo no Rio de Janeiro, Roquette passou a ter como concorrente a Rádio Clube do Brasil (ainda com o sistema fechado de "rádio clube").

*média urbana, voltadas exclusivamente para o divertimento, surgiu o rádio moderno: o rádio comercial, destinado a atender por todas as formas ao gosto massificado dos ouvintes, para maior eficiência da venda das mensagens publicitárias dos intervalos".*²⁰⁰

Foi com o rádio que o samba expandiu-se para além do ambiente carnavalesco e carioca, popularizando-se em todo o Brasil, nos anos 30: "*o samba tornou-se, através do rádio, o ritmo preferido do gosto brasileiro, verdadeira expressão da música nacional*".²⁰¹ A popularização e a expansão do samba e do rádio são praticamente um mesmo processo. Por outro lado, com o advento do rádio e o desenvolvimento de companhias fonográficas no Brasil, o atraente samba de carnaval - num fenómeno semelhante ao que acontecia com músicas negras e sulistas nos Estados Unidos - é modificado e adaptado à incipiente indústria musical. Surge o samba-canção, o sentimental samba de meio de ano veiculado pelas rádios. Para Aguiar, o samba-canção pode ser definido como um género híbrido que possuía as seguintes características: tentativas de rebuscamento das letras, desejo de ascensão às artes sérias por parte de seus compositores, tentativa de imitar a estética romântica (o que decaiu num excesso de sentimentalismo e num rebuscamento kitsch, mas que fascinava o grande público) e a intermediação entre o samba de morro e as preferências da classe média.²⁰² Outro samba de meio de ano foi o samba-de-breque, cultivado por artistas de camadas mais populares, ainda próximos do destaque rítmico e da simplicidade do samba original. Outros artistas isolados, como Nelson Cavaquinho, faziam um samba-canção mais próximo das fontes populares (mais samba que canção, segundo Tinhorão).

Além destes, havia a marcha-rancho, ritmo mais lento derivado da marcha de carnaval e destinado aos meios de comunicação de massa, criada por um processo semelhante ao que envolveu o samba e o samba-canção. "*A lenta e bucólica marcha-rancho, compreendida*

²⁰⁰ *ibid.*, p. 43.

²⁰¹ Joaquim Alves de Aguiar, *op. cit.*, p. 53.

²⁰² *ibid.*, p. 35.

como gênero de música carnavalesca paralela à marcha, ou marchinha, de andamento mais vivo e letra maliciosa ou irônica, é uma criação relativamente moderna, e constitui a produção consciente de profissionais da primeira geração de compositores do rádio da década de 1930, interessados em capitalizar o espírito musical e a beleza dos desfiles de ranchos cariocas".²⁰³ A primeira e mais famosa marcha-rancho foi "A Jardineira", canção derivada do folclore nordestino.

Enquanto isto, outro tradicional reduto urbano de mistura de raças e culturas, a cidade de Recife, criava o frevo. Assim como o maxixe, o frevo também surgiu da interação música-dança, a partir de uma lenta evolução desde as bandas de rua na década de 1880 até o início do século XX. As origens do passo, que é a dança do frevo, estão nos capoeiras presentes nos desfiles das mais famosas bandas de músicas militares do Recife no século XIX, a banda do 4º Batalhão de Artilharia (chamada o Quarto) e a da Guarda Nacional (conhecida por Espanha, por ter como mestre um músico espanhol). Era costume os capoeiras abrirem o caminho com gingas e rasteiras - algo comum também no Rio e Salvador nas saídas de procissões. Com o tempo criou-se uma maior rivalidade entre a Espanha e o Quarto, e os capoeiristas começaram a transformar seu gingado em dança e a improvisar quadras como desafio ao grupo rival. Quando na década de 1880 começou a haver fanfarras além das bandas militares, as criações originais da dança estenderam-se também aos músicos (algo semelhante à origem do maxixe). O caráter virtuosista do frevo de rua, quase sempre instrumental, foi levado ao seu enfraquecimento quando criaram-se gêneros híbrido como a marcha-frevo ou frevo-canção.²⁰⁴

Em meados dos anos 30, às vésperas do Estado Novo, o governo de Getúlio Vargas começou a estimular o samba como manifestação nacionalista - o samba deveria agora exaltar a história do país e o trabalho. Modificou-se a mensagem das nascentes "escolas de

²⁰³ José Ramos Tinhorão, *Pequena História da Música popular...*, op. cit., p. 129.

²⁰⁴ O frevo-canção era semelhante a uma marcha de carnaval carioca - inclusive o frevo "Não Puxa Maroca" recebeu novo nome em 1932, vencendo o carnaval de 1932 como a marcha "Teu Cabelo Não Nega", a partir de arranjos de Lamartine Babo.

samba", numa primeira e curiosa fase do samba-enredo. Em 1934 o prefeito do Distrito Federal percebeu importância política das agremiações carnavalescas (as mais importantes associações que congregavam massas na cidade) e regularizou os desfiles de carnaval, sob a condição de que tais agremiações deveriam ser legalizadas na polícia. Assim, o bloco "Vai Como Pode", atendendo sugestão do delegado, torna-se "Grêmio Recreativo Escola de Samba da Portela". Mas, principalmente, *"iniciou-se a tradição da escolha de enredos capazes de estimular o amor popular pelos símbolos da pátria e as glórias nacionais"*.²⁰⁵ No período que vai dos anos 30 aos 50, desenvolveu-se o que Aguiar chama de nacionalismo ufanista, principalmente através do Estado Novo.²⁰⁶ No terreno da música popular, as canções de exaltação surgiram com uma composição de Eduardo das Neves para Santos Dumont, destacando-se depois os sambas-exaltação de Ary Barroso. O Estado Novo passou a estimular a prática do samba-exaltação, além de procurar "limpar" *"as mensagens das músicas, canalizando-as para a exaltação do trabalho e da pátria"*.²⁰⁷ Em 1940 o governo encampou a Rádio Nacional e criou o DIP (Departamento de Imprensa e Propaganda) *"que atua na área da música obrigando os compositores a submeterem suas composições previamente ao juízo dos censores"*.²⁰⁸ Segundo Aguiar, *"Getúlio percebia claramente o poder da música popular e do rádio como divulgadores das ideologias do Estado Novo. A polícia que perseguia os batuques no começo do século é substituída pela política cultural do governo"*.²⁰⁹

Voltando aos sambas-enredo, o DIP impõe às escolas de samba em 1939 que *"tratam exclusivamente de temas relacionados com a história do Brasil"*²¹⁰, obrigando os compositores de origem humilde a tratarem de temas sobre os quais não estavam muito bem preparados, criando-se um grande fosso entre a *"experiência do compositor e as obrigações*

²⁰⁵ *ibid.*, p. 173.

²⁰⁶ Joaquim Alves de Aguiar, *op. cit.*, p. 72-73.

²⁰⁷ *ibid.*, p. 74.

²⁰⁸ *ibid.*, p. 75.

²⁰⁹ *ibid.*

²¹⁰ *ibid.*, p. 74.

do samba enredo".²¹¹ Os sambas-enredo mudariam sua feição nacionalista só na metade dos anos 60, adquirindo características próximas às do samba-enredo atual, com o aceleramento do ritmo e letras mais simples e geralmente inspiradas no folclore, os chamados sambas de empolgação ou valentes.

Não foi somente o samba e derivados do samba que se destacaram no período em questão. Dos anos 30 aos 50, outras fontes populares alimentaram estilos levados pela indústria fonográfica e rádio, com destaque aos gênero rurais urbanizados (como o sertanejo e o baião).

No teatro de revista, desde o século XIX, por diversas vezes o tema da vida rural aparecia, citando-se mesmo alguns de seus estilos musicais em estado folclórico. Surgia então uma consciência da diferença entre o urbano e o rural, e o segundo começava a ser tratado artística e culturalmente com saudosismo e visão bucólica.²¹² A primeira compositora a fazer esta citação do rural conscientemente foi Chiquinha Gonzaga, em 1897, com um tango brasileiro chamado "Gaúcho". Mas é no Nordeste e no interior da região Centro-Sul que a maioria dos compositores vão procurar recriar estilos folclóricos rurais, tentando passar uma imagem romântica do campo para a cidade. Novamente, havia um certo desencantamento ou frustração das novas classes médias com a industrialização, mas também haviam correntes migratórias rurais às cidades, que convergiam principalmente ao Rio de Janeiro neste momento. Nos anos 20 torna-se praticamente obrigatório o tema da vida rural nordestina nas canções populares, criando-se o estilo sertanejo cultivado por artistas e duplas principalmente de origem nordestina. Nos anos 30, entra em cena também o estilo roceiro paulista da área da viola - as primeiras duplas caipiras paulistas em discos são trazidas do interior por Cornélio Pires. Aconteceu mesmo o interessante fenômeno de composições ainda em estado folclórico serem divulgadas na sua região original através de discos: Cornélio vendia pessoalmente estes discos pelo interior, realizando também

²¹¹ *ibid.*

²¹² José Ramos Tinhorão, *ibid.*, p. 85.

gravações pioneiras no gênero. Mas o grande criador dentro do sertanejo seria Raul Montes Torres - que fez gravações estilizadas, mas criativas, de inúmeros gêneros folclóricos-rurais do Centro Sul e Nordeste.

Nos anos 40 e 50, aconteceu também o auge de outro estilo com origens rurais, o baião. Na verdade, o baião foi uma criação estilizada de Luís Gonzaga a partir de ritmos rurais nordestinos, mas com certa dose de originalidade. O baião foi divulgado através de um esquema empresarial e promocional que, para os padrões brasileiros da época, era extremamente organizado e amplo.²¹³

Convém ainda retomar o tema do paralelismo e das semelhanças entre o desenvolvimento da música popular brasileira e a norte-americana. Conforme Joaquim Alves de Aguiar, o samba aparece paralelamente ao blues e jazz nos Estados Unidos. Segundo se pode observar, há também outros paralelismos históricos e culturais que aproximam o Sul dos Estados Unidos dos primeiros centros urbanos modernos do Brasil. Tanto o Rio de Janeiro quanto o Sul dos Estados Unidos, em particular a cidade de New Orleans (berço do jazz), apareciam em condições de subdesenvolvimento ou desenvolvimento capitalista atrasado. Enfrentavam igualmente tanto a novidade da tecnologia musical quanto uma mistura e convivência forçada de raças e povos (negros, brancos, nordestinos e portugueses no Rio; culturas africanas, francesa, espanhola, britânica e indígenas em New Orleans). Da primeira gravação de samba surgiu também o primeiro samba - "Pelo telefone", em 1917. A primeira partitura de jazz é de uma música considerada também como o primeiro jazz - "The Jelly Roll Blues", de Jelly Roll Morton, em 1915. "Crazy Blues" com Mamie Smith, em 1920, tornou-se o primeiro registro fonográfico de blues. Assim, nos anos 20 a música popular urbana apareceu em vários pontos do mundo²¹⁴ de forma incipiente e ao lado de dois meios de consumo cultural também incipientes, o rádio e o disco.

²¹³ Ver entrevista em duas partes com Luís Gonzaga em *Rolling Stone* (edição brasileira), nºs 5 e 6, 1971.

²¹⁴ Neste mesmo momento, surgia o tango na Argentina, cujo primeiro tango-canção foi gravado em 1918, "Mi noche triste" (Joaquim Alves de Aguiar, *op. cit.*, p. 24). Também relata Hobbsaw: "...desde o fim do século XIX uma verdadeira fonte de inovação criativa autônoma vinha se acumulando nos setores populares e de diversão de algumas grandes cidades ... Assim o tango argentino formalizado ... provavelmente atingiu o

Entretanto, no que diz respeito ao desenvolvimento da indústria fonográfica nos Estados Unidos e Brasil, a partir dos anos 30 são notáveis mais as suas diferenças que as semelhanças. Nos anos 30 os Estados Unidos desenvolveram ambos os mídia, rádio e indústria fonográfica, em conjunção com sua música popular, mas ainda predominantemente entre adultos. Nos 40 e 50, os Estados Unidos começaram a exportar sua música de consumo, apesar de obterem ainda um grau de penetração muito menor que o cinema, por exemplo. Até que, nos anos 50, inventaram o mercado juvenil de discos - só assim a indústria fonográfica norte-americana conseguiu sustentação mais firme para expandir-se mundialmente, de modo que, nos anos 60, o rock (música originalmente norte-americana) tornou-se música juvenil e mundial. Quanto ao Brasil, seu estágio de desenvolvimento e expansão da indústria fonográfica ocorreu só 40 anos depois dos Estados Unidos (nos anos 70), e o estágio de desenvolvimento de um mercado juvenil de discos no Brasil só nos anos 80 (pelo menos 20 anos depois dos países centrais). Se nos Estados Unidos logo formou-se uma ampla e consumidora nova classe média urbana que tornou-se o principal mercado comprador de discos e ouvinte do rádio, no Brasil esta classe média demorou mais tempo para tornar-se minimamente representativa (anos 60 e 70) e, ainda assim, de forma não generalizada.

Por outro lado, se no Brasil o mercado de discos continuou menos desenvolvido, consumido apenas pela pequena e alta burguesia, o rádio desenvolveu-se muito, primeiro em Rio e São Paulo, depois em todo o Brasil, junto às classes baixas e com uma canção popular (o samba, principalmente) que ainda não era a música de consumo de classe média. Ambos os fenômenos são muito bem expressos pelos programas de auditório, que demonstram também o advento de agências publicitárias no Brasil, vendendo produtos para consumo de

auge nas décadas de 1920 a 1930 ... O samba, destinado a simbolizar o Brasil ..., é filho da democratização do Carnaval do Rio na década de 1920. Contudo, o acontecimento mais impressionante e, a longo prazo, influente dessa área foi o desenvolvimento do jazz nos EUA .../ O impacto de algumas dessas inovações ou acontecimentos populares ainda era restrito fora de seus ambientes locais. Também era ainda menos revolucionário do que viria a tornar-se na segunda metade do século " (Eric Hobsbawn, A era dos extremos. O breve século XX, 1914-1991, ibid., p.196).

classes populares nestes programas. Em 1932, a legislação permitia 10% de publicidade na programação diária das estações - o rádio cada vez mais tornava-se um veículo comercial, inclusive com anunciantes tornando-se produtores de programas, contratando atores, escritores de radionovelas etc. Em 1952 o percentual de publicidade permitida aumentou para 20%. Com a rádio-empresa há um impulso nas rádios (as 106 emissoras em 1944 sobem para 300 em 1950)²¹⁵ e na publicidade (o número de agências que era de 3 em 1925 passa para 220 nos anos 30).²¹⁶

A Rádio Nacional nos anos 40, encampada pelo governo federal, lançou um grau ainda maior de profissionalização, estruturação empresarial e qualidade nos programas musicais tal que as canções radiotransmitidas superavam as gravadas em discos em interpretação e musicalidade.²¹⁷ Nos anos 50 a Rádio Nacional atingiu o máximo de sua audiência - no Rio de Janeiro, sua sede, teve 50,2% da audiência média em 1952. A partir da segunda metade da década, ela observou um lento declínio. Apesar de pertencente ao patrimônio da União, possuía uma estrutura empresarial, altamente centralizada e administrada através de departamentos com funções definidas. Na verdade, não possuía nenhum financiamento oficial e conseguia sustentar-se através de verbas publicitárias que, no auge da rádio, permitiam-a manter uma enorme equipe técnica, elenco de músicos e artistas. No auge da rádio, dirigida por Victor Costa (o diretor da rádio era indicado pelo Presidente da República) entre 1951 e 1954 (período do último governo Vargas), a rádio possuía 240 funcionários administrativos, 10 maestros e arranjadores, 30 locutores, 124 músicos (em 3 orquestras), 55 radioatores, 40 radioatrizes, 50 cantores, 45 cantoras, 18 produtores etc.²¹⁸ Segundo Ruy Castro, mais pelo prestígio que a rádio trazia que pelos

²¹⁵ Renato Ortiz, *op. cit.*, p. 38-39.

²¹⁶ Joaquim Alves de Aguiar, *op. cit.*, p. 57.

²¹⁷ "Em 1950, a Nacional era uma das poucas coisas absolutamente profissionais num país que insistia em ser amador - e ... era tão lucrativa que podia permitir-se todas as extravagâncias ... (seu departamento musical no 21º andar do edifício de A Noite possuía sete estúdios e o auditório - com palco sobre molas. Elenco fixo e contratado que era um who's who da música brasileira, com 160 instrumentistas, 90 cantores e 15 maestros; exceto pelas novelas e *Repórter Esso* a Nacional só gerava música, quase toda ao vivo)" (Ruy Castro, *Chega de saudade. A história e as histórias da bossa nova*, Companhia das Letras, 1990).

²¹⁸ Miriam Goldfeder, *Por trás das ondas da rádio nacional*, Paz e Terra, Coleção Estudos Brasileiros, v. 47, Rio de Janeiro, 1980, p. 42-43.

salários, ela atraía e contratava os melhores autores de novela, redatores humorísticos, atores e principalmente músicos. O surgimento da televisão trouxe uma progressiva fuga da maioria das verbas publicitárias das rádios para as emissoras de TV.²¹⁹ A Rádio Nacional procurou criar um canal de TV, mas isto foi negado pelo presidente Juscelino Kubitschek (a concessão de canais de televisão e de rádio é, até hoje, atribuição pessoal do Presidente da República²²⁰).

Musicalmente, a principal marca da Era do Rádio foram os programas de auditório, entre os quais havia a variação dos programas de calouros. A origem dos programas de auditório está no número cada vez maior de curiosos que, nos anos 30, iam assistir nas rádios as transmissões, tornando ainda mais apertados os já precários "estúdios". Também, por causa da formação de novos profissionais e novas funções na radiotransmissão (locutores, músicos, cantores, técnicos de som etc.) tornaram-se impraticáveis as antigas salas de velhos casarões improvisados e "*inaugurou-se a corrida à novidade dos estúdios*".²²¹

*"Inicialmente isolados por paredes e vidro, formando os chamados aquários, essa espécie de palco de um novo teatro de público ainda ausente se tornaria, em pouco tempo, um centro de polarização de interesses e curiosidades (...)."*²²²

Logo, o vidro dos primeiros estúdios (chamados de aquários) é retirado. Para Tinhorão foi a queda da última barreira "*que impedia o rádio de transformar-se no teatro dos pobres dos grandes centros urbanos*".²²³ Principalmente no Rio de Janeiro, não se dificultava a

219 Outros fatores que prejudicaram a rádio a partir de 1956 teriam sido a absoluta falta de renovação do projeto da Rádio Nacional, com a repetição exaustiva dos mesmos esquemas, o desgaste gradual do estilo e da imagem da emissora e a abolição gradual dos canais de participação popular (os programas de auditório). A Nacional foi paulatinamente substituída por outras emissoras de rádio. Com o Golpe de 64, vários dos quadros da emissora foram presos ou demitidos (inclusive com a colaboração de radialistas que consideravam tais quadros "subversivos"), e assim praticamente sepultou-se a rádio (Miriam Goldfeder, *op. cit.*, pp. 39-47).

220 Segundo Murce, o veto do presidente deveu-se à pressão das Emissoras Associadas de Assis Chateaubriand, que temiam a concorrência da possivelmente mais qualificada Rádio Nacional e ameaçaram mover uma campanha de difamação contra Juscelino (Renato Murce, *op. cit.*).

221 José Ramos Tinhorão, *Música popular - do gramofone ao rádio*, *ibid.*, p. 47.

222 *ibid.*

223 *ibid.*, p. 50.

entrada de qualquer pessoa na rádio. As rádios começaram logo a perceber a importância da participação viva do público, criando programas que se aproximavam mais dos rádio-ouvintes utilizando o público de dentro do estúdio. O público, formado por moças e rapazes dos subúrbios ou, no caso do Rio, de bairros da Zona Sul, que tinha poucas opções de lazer, na abertura dos programas já podia cantar junto com os artistas e locutores os hinos especialmente compostos. Com isto ajudava a fazer com que centenas de milhares de ouvintes em todo o Brasil criassem uma maior identificação com o programa.

"... a partir do início da década de 1940, o rádio brasileiro assume definitivamente a sua vocação de teatro - casa de diversão (e muitas vezes circo), ao gosto e alcance das grandes camadas urbanas. E era isso que ia permitir em pouco tempo a representantes do povo subirem ao palco, aproveitando o aparecimento do tipo de programa de maior representatividade popular do rádio: os chamados 'programas de calouros'".²²⁴

Cresceu o tamanho dos auditórios, e os programas usavam até mesmo os teatros. Faziam também programas de visita aos bairros, como o "Ronda dos Bairros" da Rádio Nacional, cada vez num diferente cinema de bairro. A onda de popularidade dos programas de auditórios e de calouros duraria até a década de 1950, quando surgiu a TV e promoveu-se pela imprensa e pelas próprias rádios uma intensa campanha contra os programas de auditório - sinal claro de que os meios de comunicação procuravam novos públicos com maior poder aquisitivo.²²⁵

Mais que o fim do rádio popular ou das músicas para o povo de baixa renda - fim que, a rigor, não aconteceu, mesmo com o advento da televisão -, o final dos anos 50 significou o

²²⁴ *ibid.*, p. 56.

²²⁵ Nos anos 50 houve um processo de desmobilização popular nos auditórios das rádios, que culminou no desaparecimento deste tipo de programa nas rádios (ainda que transferissem-se para a televisão). Primeiro, colocaram-se placas de "silêncio-aplausos" e policiais à paisana. Em 1958, instituiu-se de novo o "aquário", o vidro que separava artistas e público. Surgiu também a expressão de conotação racista e classista "macacas de auditório" designando o público do auditório, expressão encampada pelos meios de comunicação para justificar medidas repressivas. A Revista do Rádio - publicação divulgadora da Rádio Nacional - apoiou uma campanha contra os "excessos" do público dos auditórios. Um editorial da revista em 31 de maio de 58 se intitulava "Macacas não" e justificava a cobrança dos ingressos (Mirian Goldfeder, *op. cit.*).

surgimento de novas formas de comunicação de massa e o redimensionamento de outros mídias, como a indústria fonográfica. O rádio popular, o samba e o sertanejo não deixaram jamais de existir e, possivelmente, não perderam mesmo consideravelmente público consumidor e espaços, sendo que até hoje uma rede secundária de rádios e produção fonográfica dá conta deste mercado de baixa renda que continua um tanto que estabilizado.²²⁶ O que realmente acontecia no final dos anos 50 era o advento de um período de crescimento numérico, em importância sócio-política e em capacidade de consumo das classes médias, que até então não tinham o porquê de receberem atenção mais significativa da incipiente indústria cultural no Brasil. Nos anos 60 e 70, baseado no consumo das classes médias urbanas, mas não exclusivamente, grande parte dos setores da indústria cultural brasileira entraram na fase de consolidação. Na indústria musical, ver-se-á que no período seguinte - anos 60 - desenhou-se a poderosa conjunção gravadoras-televisão (principalmente nos festivais) e que a MPB definiu-se como o gênero musical para os jovens das classes médias urbanas. Só nos anos 80, através da transmissão em FM (Frequência Modulada), o rádio voltaria a ter papel importante na indústria musical, se bem que agora não mais dominante, mas sim na condição de subsidiária promocional do disco e da televisão.

3. A MPB nos anos 60: da bossa nova ao tropicalismo.

A indústria cultural brasileira nos anos 40 e 50, do rádio à nascente televisão, operava num ambiente de muita precariedade, o que tornava necessário uma grande improvisação. Se havia excesso de trabalho e gafes que renderam anedotas clássicas, houve também muita criatividade. No caso da música popular, a criatividade e a inventividade deste momento de incipiência tomaram possível toda uma série de estilos desenvolvidos nos anos 60, a partir das classes médias, de grande riqueza e possibilidades sócio-culturais. Se o público não é

²²⁶ E, em fenômenos recentes, invadindo mercados de classe média, como nas ondas do sertanejo e do pagode.

ainda o de "massa", no entanto é capaz de expandir as atividades de teatro, música, cinema e TV em proporções consideráveis. As classe médias forneceram um substrato para o crescimento das "artes médias" no Brasil, um público urbano que não existia antes, "formado pelas camadas mais escolarizadas da sociedade (exemplo: os universitários)".²²⁷ Além da música popular, neste momento surgiram uma série de fenômenos culturais semelhantes ao da grande efervescência da MPB em praticamente todas as "artes médias" brasileiras, como o teleteatro (quando até a televisão escapa do puro comercialismo e realiza teletransmissões de teatro) e o cinema novo.²²⁸

Ortiz retoma a questão que colocou-se no início deste capítulo: o Brasil não desenvolveu uma cultura erudita considerável e, antes mesmo de ser capaz disto, quando mal começava a modernizar-se materialmente, foi inundado pela cultura de massa. Ortiz recoloca o tema na problemática mais geral que é o da espécie de modernismo que ocorreu no Brasil, comparando o modernismo europeu do início deste século com os movimentos culturais brasileiros dos anos 60, fenômenos estruturalmente próximos apesar da distância temporal. Segundo ele, o modernismo na Europa teve três coordenadas associadas: a) um passado clássico das artes bastante institucionalizado pelo Estado, portanto com uma forte tradição artística e de academicismo presentes; b) momento em que inovações tecnológicas como telefone, fotografia etc. surgiam, mas ficavam ainda restritas a poucas pessoas (momento de incipiência da cultura de massa); c) esperança existente de revolução ou transformação social em vários setores da sociedade.²²⁹ Enquanto isto, o modernismo no Brasil teve as seguintes características: a) diferente da Europa, não houve um passado clássico - "*no Brasil... existiu uma correspondência histórica entre o desenvolvimento de uma cultura de mercado incipiente e a autonomização de uma esfera de cultura universal*";²³⁰ b)

²²⁷ Renato Ortiz, *op. cit.*, p. 104.

²²⁸ "O historiador da cultura que um dia tiver a oportunidade de se debruçar sobre o período que vai de 1945 a 1964 decididamente não deixará de notar que se trata de um momento de grande efervescência e de criatividade cultural" (Renato Ortiz, *op. cit.*, p. 101).

²²⁹ Idéias de Perry Anderson, citado em *ibid.*, p. 104-105.

²³⁰ *ibid.*, p. 105. A criação do Teatro Brasileiro de Comédia aconteceu simultaneamente com a vinda da televisão no Brasil, fenômeno, aliás, que permitiu o "livre trânsito" entre teatro e televisão e, de forma geral, uma

semelhante à Europa do início do século, nos anos 60 havia um presente técnico muito indeterminado; foi desta "abertura precária", por exemplo, que se aproveitou o cinema novo de modo que, nos anos 60, devido à precariedade da indústria cinematográfica, o cinema novo não tinha concorrentes à altura, e pôde escapar das pressões do Estado - a luta do cinema novo, como cinema de autor, contra o Instituto Nacional de Cinema (criado em 1966) não era só ideológica, mas também mercadológica, relacionada à questão da aceitação ou não da *"idéia de uma arte industrial voltada para o consumo"*: o cinema novo via o cinema como *"matéria de reflexão estética e política"*, enquanto a política estatal o via como produto de consumo;²³¹ c) a esperança "revolucionária" também ocorreu no Brasil nos anos 60, mas a partir de uma "utopia nacionalista" do fim do subdesenvolvimento; ou seja, o tema da modernidade apareceu no Brasil atrelado à questão nacional, *"que encerra toda uma gama de ilusões e de esperanças"*, utopias e uma série de interpretações equivocadas das profundas transformações sociais que vinham então acontecendo.²³²

Portanto, retomando a questão inicial deste capítulo - o "popular" fazendo, no Brasil, papel correlato ao do erudito na Europa -, Ortiz traz novas problemáticas: primeiro, no Brasil os meios de comunicação de massa em estado incipiente serviram às vezes de transmissores de iniciativas que se propunham "eruditas" ou, pelo menos, não totalmente "comerciais"; segundo, o tema da modernização no Brasil atrelou-se ao da questão nacional. Parece que a música popular nos anos 60 expressou ao máximo estas características da modernidade e da formação da cultura de mercado no Brasil, através de quatro fenômenos em especial: a bossa nova, a canção de protesto, os festivais e o tropicalismo. São estes fenômenos da MPB que passarão a ser agora discutidos.

aproximação entre "grupos inspirados pelas vanguardas artísticas, como os concretistas, aos movimentos de música popular, bossa nova e tropicalismo" (*ibid.*, p. 105). A bossa nova, por exemplo, incorporou elementos concretistas na concisão e funcionalidade de suas letras e até nos títulos e projetos gráficos das capas de seus LPs.

²³¹ "Devido à incipiência da indústria cinematográfica, é possível uma palavra de ordem tão utópica e artesanal como 'uma câmara na mão e uma idéia na cabeça'. Esse tipo de perspectiva corre fora dos trilhos de uma indústria de cinema que concebe a produção como um processo industrial" (*ibid.*, p. 107).

²³² *ibid.*, p. 109-110.

Primeiro, seguindo a ordem temporal, a bossa nova, que significou a ascensão definitiva da música "popular" da classe média no mundo musical nacional. Para Tinhorão, o surgimento da bossa nova é reflexo do movimento de separação espacial entre classes ricas e pobres na cidade do Rio de Janeiro nos anos 50, onde, tradicionalmente, não havia esta separação. Na década de 1950, no Rio, as camadas pobres veem-se obrigadas a morar nos morros e bairros da Zona Norte, enquanto a elite e a nascente classe média alojam-se na Zona Sul. Torna-se possível o surgimento de uma camada de jovens desligados das tradições culturais - e musicais - anteriores, pela ausência nas suas histórias de vida do contato com as culturas populares tradicionais outrora onipresentes na produção artística carioca. Na verdade, tal separação, no âmbito musical, fôra iniciada com a fase do samba abolerado nos anos 40. Outros músicos, como Tom Jobim, haviam chegado à música popular através do jazz, "*pela frustração das ambições no campo da música erudita*",²³³ acabando por participar da bossa nova. Nos anos 50, por outro lado, as boates em Copacabana adotaram um tipo de música de dança mais disciplinado e universal para turistas, o que levou à formação de pequenos conjuntos que já tocavam uma mistura de jazz e samba e com cantores influenciados pelo cool jazz norte-americano. Também, importando discos de cantores como Frank Sinatra ou de jazz, e adotando artistas brasileiros que flertavam com a música popular norte-americana, surgiram fã-clubes no Rio de Janeiro bastante diferentes daqueles costumeiramente formados por pessoas de classes baixas para acompanhar os ídolos do rádio (como Emilinha Borba e Cauby Peixoto). Tratavam-se, sim, de jovens abastados que desde o final dos anos 40 formavam fã-clubes como o Sinatra-Farney (adotando Frank Sinatra e o cantor brasileiro Dick Farney - cantor que chegou a alcançar certo sucesso também nos Estados Unidos), o Glenn Miller Fan Club, o Stan Kenton Progressive Club etc.²³⁴

²³³ José Ramos Tinhorão, *Pequena história da música popular...*, op. cit., p. 223.

²³⁴ Ruy Castro, *op. cit.*, p. 47.

Por volta de 1956, um grupo de jovens começou a reunir-se no apartamento de Nara Leão, em Copacabana, realizando privadamente o que os conjuntos de boate já faziam profissionalmente - as samba sessions, executando samba em estilo jazz improvisado e liberalmente. Em 1958 este grupo tomou contato com o baiano João Gilberto, que trazia uma batida nova no seu violão, com improvisos dentro de acordes compactos inventados e passagens de bitonalidade em relação ao fundo instrumental, além de um estilo de cantar anticontrastante - o estilo vocal e a batida de violão de João Gilberto tornaram-se características básicas da bossa nova. Segundo alguns críticos, mais que o jazz, o pioneirismo de João Gilberto foi quem realmente influenciou toda uma geração de cantores, arranjadores e instrumentistas que adotariam a bossa nova.²³⁵ O batismo do novo estilo como "bossa nova" deu-se em 1959, costumando-se citar o lançamento do álbum "Chega de Saudade" de João Gilberto, do mesmo ano, como o início do movimento.

Segundo Tinhorão, a partir da bossa nova, a MPB nos anos 60 dividiu-se claramente em duas grandes tendências e dois diferentes públicos: a música popular tradicional e a linha da bossa nova (a MPB propriamente dita). A linha tradicional continuou desenvolvendo-se ainda numa interação campo-cidade e nas camadas mais baixas, preservando seus frevos, marchas, sambas de carnaval e de enredo, toadas, baiões, canções sertanejas e românticas etc. A linha tradicional continuou acompanhando a situação social e econômica inalterada das classes populares, assim como suas condições culturais e de lazer, ou seja, continuou criando canções para o carnaval ou, tentando aliviar as pressões sócio-econômicas e a falta de perspectiva de ascensão social, criando canções de grande lirismo, sentimentalismo e dramaticidade.

²³⁵ Entre os jovens de classe média carioca foi grande o impacto do LP "Chega de saudade" de João Gilberto. Fitas domésticas de rolo com a gravação já rodavam antes mesmo do lançamento pela Zona Sul. Na academia de violão de Carlos Lyra e Roberto Menescal ensinava-se mais a "tal" batida que o próprio violão. Mas, com os discos, podia-se agora ensaiar sozinho em casa. Vários jovens passaram a ficar noites em claro procurando recriar aquela batida do violão. Já nas festas, ouvia-se silenciosamente os discos de João Gilberto, além do obrigatório violão (Ruy Castro, *op. cit.*).

Já os primeiros bossanovistas e seus admiradores não vinham das classes populares, como na linha tradicional da música popular, mas sim das classes alta e média do Rio: "os boêmios de segunda classe são trocados pelos amantes do uísque estrangeiro".²³⁶ A bossa nova intelectualiza a canção, abrindo o popular para "rapazes introspectivos e pensantes",²³⁷ trocando o espontaneísmo pela mescla popular-formal. Se o samba era música dos negros, o choro dos caixeiros e o samba-canção das empregadas domésticas, a bossa nova é dos jovens ricos da Zona Sul carioca. Nas apresentações de bossa nova, trocam-se as "macacas de auditório" por uma platéia "à altura" do artista de bossa nova, troca-se o auditório pelo teatro, a gritaria popularesca pelo "silêncio respeitoso", o fã-clubes pelas abordagens da crítica e o ritmo fixo por harmonias requintadas: "... na Bossa-Nova tanto o jazz se sobrepõe ao samba, quanto o compositor branco, bem sucedido e formado, ao negro espoliado ...".²³⁸

Aguiar afirma também, mais positivamente agora, que a bossa nova trouxe à improvisação característica da música popular brasileira um maior cuidado com a técnica e a produção: "Foi com a bossa nova que, equilibrando as técnicas do jazz ao improviso do samba, a MPB tentou alçar à condição de potência musical o país de Macunatma. Tanto quanto o futebol, a bossa nova converteu-se em nosso primeiro produto cultural exportável, e de prestígio".²³⁹ Assim, influenciado também pelo jazz moderno - be bop e cool jazz - segundo Rocha Brito, surgiu um dos mais característicos aspectos estéticos da bossa nova: o canto que não procura efeitos contrastantes, que não é melodramático, nem afetado ou forçosamente virtuosístico, opondo-se a praticamente toda a tradição de canto da música popular brasileira.²⁴⁰ Por outro lado, os textos na bossa nova não são valorizados apenas enquanto conteúdo, mas pela incorporação de aspectos musicais, o que fez com que

²³⁶ Joaquim Alves de Aguiar, *op. cit.*, p. 105.

²³⁷ *ibid.*

²³⁸ *ibid.*, p. 106.

²³⁹ Joaquim Alves de Aguiar, *op. cit.*, p. 102.

²⁴⁰ Brasil Rocha Brito, "Bossa Nova", in. Augusto de Campos, O balanço da bossa e outras bossas, *ibid.*, pp. 17-50.

vários autores vissem na bossa nova influências ou ao menos um paralelismo com a Poesia Concretista (que se desenvolvia na mesma época). Além disto, para Rocha Brito, seria uma das características estéticas da bossa "o culto da música popular nacional no sentido de integrar no universal da música as peculiaridades específicas daquela".²⁴¹ Caso esta última afirmação esteja correta, significa no mínimo que a bossa nova tentou, tardiamente em relação à autonomização artística européia, realizar a tarefa ao mesmo tempo erudita e favorável à indústria cultural de retirar músicos, público, gravadoras etc. da prisão de tradições, regionalismos e folclorismos: a bossa nova propôs que o "popular" tradicional deveria se integrar ao "popular" universal. É claro que desde há muito tempo era possível notar na música popular brasileira momentos esparsos de integração de recursos de origens estrangeiras (desde a polca que dá origem ao maxixe e ao choro, ao bolero misturado com samba). Mas em nenhum momento esta integração dera-se de modo tão generalizado e "radical" quanto na bossa nova. Porém, haveriam diversas interpretações deste "popular" universal, que tanto poderia ser o erudito (nas primeiras tentativas de Tom Jobim), o nacional-populismo (tendência que tornar-se-à a mais forte da época, onde movimentos estudantis e da esquerda tiram contribuições da bossa nova e desenvolvem a "música de protesto") e a cultura de massa (futura e definitiva tendência).

A bossa nova, colaborando novamente na emancipação da cultura nacional, também propôs superar o amadorismo musical, apesar de no sentido mais "artístico" que "profissional", exaltando o exercício, o treinamento, o estudo vocal e instrumental, a pesquisa sonora etc. Também, a produção da bossa nova é mais rebuscada, enfatizando inicialmente mais o consumo através de LPs que a radiodifusão, ameaçando mesmo desenvolver um setor de selos e gravadoras semi ou independentes para a nova MPB.²⁴² Por outro lado, em 1960 grandes gravadoras já brigavam pelo controle da bossa nova,

²⁴¹ *ibid.*, p. 24.

²⁴² Júlio Medaglia, *op. cit.* A gravadora Elenco, fundada em 1963, contava com os mais importantes músicos de bossa nova da época, como Tom Jobim, Baden Powell e Vinícius de Moraes. Além desta, houve a etiqueta Forma e a Som Maior (posteriormente acoplada à RGE).

principalmente a Phillips e a Odeon - que chegaram a organizar festivais separadamente (e na mesma noite).²⁴³ A disputa tinha motivos, pois os LPs de bossa nova então atingiam interessantes índices de vendas, como nos dois primeiros LPs de João Gilberto - "Chega de saudade" e "O amor, o sorriso e a flor" - , cada um com cerca de 35 mil cópias vendidas.²⁴⁴

A bossa nova musicalmente foi uma evolução e um alargamento das possibilidades da música popular, principalmente ao incorporar elementos do jazz moderno, mas também por usar os novos recursos de produção e eletrônica (não para fazer "barulho", como o rock, mas sim, ao contrário, para tornar audível o canto natural "baixinho" e as discretas dissonâncias do violão). Ao mercado de bens culturais significou o surgimento de um novo setor que, para a consolidação da sua indústria musical, seria básico - as classes médias. Porém, em si, a bossa nova tinha seus limites: o programa de TV que a popularizaria ("O Fino da Bossa"), serviu para descaracterizá-la musicalmente; a repercussão da bossa nova no mercado internacional não alcançou a maioria dos resultados esperados (havia uma esperança ingênua de que fizesse sucesso mundial e invertesse o fluxo da cultura de massa)²⁴⁵. Escrevendo em 1966, Medaglia já apontava o que seriam as metamorfoses da bossa nova de então. Segundo ele, o termômetro das mudanças seria o programa "O Fino" (ex-"O Fino da Bossa") que apresentava agora duas tendências que nada tinham a ver com a bossa nova original. Em primeiro lugar, o apelo para espetáculos quase carnavalescos, graças aos sucessos alcançados junto ao grande público (como Elis Regina e Jair Rodrigues em seus pout-pourris, que eram uma volta ao samba rasgado, batucada, orquestração de metais

²⁴³ Eram "A noite do amor, do sorriso e da flor" na Praia Vermelha, com a turma do Ronaldo Boscoli, João Gilberto e Vinícius de Moraes (contratados pela Odeon) e a "Noite do Sambalço", na faculdade da Gávea, destacando Carlinhos Lyra e a discutível adesão de Juca Chaves (pela Phillips). A imprensa incendiou a rivalidade entre possíveis diferentes tendências da bossa nova que, na verdade, resumia-se a uma disputa entre gravadoras: "Era nitidamente o show da Odeon contra o da Phillips, mas nem todos os seus participantes sabiam disto. Quanto ao público, nem desconfiava" (Ruy Castro, *op. cit.*, p. 264).

²⁴⁴ *ibid.*, p. 296.

²⁴⁵ Limitou-se ao mítico show no Carnegie Hall (em 21/11/1962), alguns outros shows em território norte-americano, uma influência passageira na música comercial e no jazz norte-americano, alguns hits consideráveis nos anos 60 - principalmente nas versões em inglês, especialmente "Garota de Ipanema" (uma das músicas mais executadas em rádios, salas de espera e elevadores em todos os tempos) - e alguns artistas que adquiriram respeitabilidade da crítica (João Gilberto e Tom Jobim) e do mercado (Sérgio Mendes e novamente Tom Jobim). É claro que não se tratou de uma presença insignificante, mas não foi nada próximo de uma "invasão" ou hegemonia da música brasileira no mercado musical internacional.

gritantes etc.), e cantores como Wilson Simonal e Pery Ribeiro voltando-se cada vez mais para o campo do virtuosismo vocal, com muita afetação e maneirismos. Em segundo lugar, "O Fino" acabou adotando um certo ecletismo, deixando de ser vanguardista e tornando-se um apanhado de hits da MPB.²⁴⁶ Se "O Fino" teve o mérito de popularizar a bossa nova, colocando-a no palco-auditório de TV, com o tempo o programa tornou-se cada vez mais eclético e deixou de ser porta-voz da bossa nova "*para se converter numa antologia mais ou menos indiferente dos hits da música popular brasileira*".²⁴⁷

Mais que uma descaracterização proposital ou descuidada dos artistas de bossa nova, o fenômeno acima revela que, fechada em suas características originais, a bossa nova era limitada em relação ao público juvenil e de classe média que ajudara a despertar. O profissionalismo "artístico" da bossa nova precisava tornar-se também "comercial" ou dirigido ao mercado. O programa de Elis, até certo ponto não conscientemente, revelava esta necessidade de dirigir-se ao mercado e a incapacidade da bossa nova para tanto. Ao mesmo tempo, entretanto, a cultura tornava-se o último reduto da contestação política e juvenil contra o regime militar, em meados dos anos 60. E isto deu-se principalmente na música popular, num movimento que abocanhou grande parte dos artistas alinhados à bossa nova e, principalmente, dos músicos "populares" que surgiam das universidades. Estes dois fatores, até certo ponto antagônicos, a possibilidade de uma canção de consumo e a contestação político-cultural, resultaram em dois fenômenos que marcaram os anos entre 1964 e 1968, a Jovem Guarda e a canção de protesto.

Segundo Joaquim Alves de Aguiar, quase que de imediato a bossa nova dividiu-se em duas frentes, dando origem então à canção de protesto: "*A ótica da pequena-burguesia esclarecida iria formar a canção de protesto, gênero, por assim dizer, dissidente da bossa nova. Eram principalmente universitários os agentes desta linha de canção que apontava*

²⁴⁶ Júlio Medaglia, *op. cit.*

²⁴⁷ Augusto de Campos, "Da Jovem Guarda a João Gilberto", in. O balanço da Bossa e outras bossas, *ibid.*, pp. 51-65, p. 55.

para os problemas da desigualdade social, da miséria no campo e nas cidades".²⁴⁸ A canção de protesto atingiu seu auge nos primeiros anos do regime militar, e sua "derradeira obra significativa" foi "Caminhando" de Geraldo Vandré em 1968, sendo que logo depois "o gênero se extingue, juntamente com o Tropicalismo,... dada a conjuntura repressiva criada pelo AI-5".²⁴⁹ Para Júlio Medaglia, esta "linha de participação social" a partir da incorporação da bossa nova pelos universitários (principalmente no eixo Rio-São Paulo) apareceu em duas formas: primeiro, a abordagem direta dos problemas de subdesenvolvimento, numa linguagem mais agressiva, como o show "Opinião"²⁵⁰ e "Arena Canta Zumbi"²⁵¹, ou as canções de Sérgio Ricardo para o filme "Deus e o Diabo na Terra do Sol" de Glauber Rocha; segundo, canções em tom de "lamento" na exposição das condições subumanas da vida nos morros do Rio e do Nordeste, como as composições de Geraldo Vandré e Rui Guerra.

Musicalmente, a canção de protesto lançou mão de vários gêneros de música popular: samba, baião, marcha, cantiga, embolada, ciranda, capoeira, frevo, valsa, reza de defunto etc. No entanto, o aproveitamento destes gêneros não significou exatamente uma valorização das músicas populares e folclóricas, pois estas eram usadas apenas como meio para levar letras politizadas. A canção de protesto estabeleceu o primado do político-ideológico sobre o estético. Com isto, os músicos da canção de protesto combatiam não só a ditadura militar, mas também, radicalmente, a Jovem Guarda. Para Gilberto Vasconcellos, a canção de protesto cometeu o grave equívoco de relegar ao segundo plano o que deveria ser

²⁴⁸ Joaquim Alves Aguiar, *op. cit.*, p. 107.

²⁴⁹ *ibid.*, p. 108.

²⁵⁰ Segundo Ruy Castro, a definitiva separação da "linha de protesto" em relação à bossa nova tradicional observou-se com o show Opinião, que estreou em dezembro de 1964 dirigido por Augusto Boal e estrelando Nara Leão, João do Vale e o sambista de morro Zé Kéti. O palco era o teatro de arena do Super Shopping Center em Copacabana. Segundo o autor, o show era uma espécie de catarse do regime militar, inaugurando também a "ideologia da pobreza" ("que durante muito tempo seria a salvação da cultura brasileira" [*op. cit.*, p.351]). A temática era um pouco confusa, mas todas as canções falavam de miséria ou apelavam para a reforma agrária. 100 mil pessoas assistiram o show até agosto de 1965 (*ibid.*).

²⁵¹ Que, segundo Ruy Castro, compensava apenas por algumas canções de Edu Lobo: "A peça em si era um primor de primarismo e demagogia, mas, com ela, seus autores Boal e Guarnieiri anunciavam estar descobrindo o Brasil e praticando uma 'arte impura' ... Naturalmente a única preocupação da turma era a de usar a escravidão para falar da ditadura militar, usando a ideologia da pobreza ... " (*ibid.*, p. 356).

fundamental, o estético, concebendo a função social na música popular de modo unilateral e esquemático: *"andavam de mãos dadas esquematismo político e pobreza estética"*.²⁵² Mais importante que a análise estética, é perceber que a canção de protesto deslocou a MPB do caminho que parecia mais natural, ou seja, de tornar-se música de consumo das classes médias. Impedida a estratégia de oposição política através do movimento estudantil e fechados a UNE (União Nacional dos Estudantes) e o CPC (Centro Popular de Cultura) em 1964, restou aos jovens universitários "engajados", praticamente, apenas o terreno da música popular para a expressão de seus anseios político-sociais.

O CPC, primeiro celeiro da canção de protesto, agiu entre 1962 e 64 junto à sede da UNE na Guanabara. O CPC desenvolveu uma teoria própria de vanguarda artística, e acabou concebendo, sob preocupações ideológicas específicas de um momento determinado de efervescência política e generalização da ideologia nacionalista, o que imaginava ser a "cultura popular". O CPC não falava como expressão das massas, mas sobre o povo e para o povo, exteriormente ao povo: são "patéticas" as produções artísticas do CPC, banindo praticamente a dimensão estética - *"o povo é o personagem principal da trama artística, mas na realidade se encontra ausente"*.²⁵³ Ao usar fundamentalmente a categoria de alienação, o CPC proclama que a "cultura popular" opõe-se à "cultura alienada" das classes dominantes, chegando a exageros.²⁵⁴ Tais características mantiveram-se presentes na canção de protesto, assim como em todo o Movimento Estudantil e nas esquerdas na década de 60 no Brasil.

Apesar de alguns equívocos de Tinhorão em seus comentários sobre a canção de protesto, ele aponta pelo menos uma característica realmente negativa deste movimento da MPB, aliás, do movimento universitário e das esquerdas como um todo nos anos 60: os estudantes partiam de um sentimento de superioridade de sua cultura e uma proposta

²⁵² Gilberto Vasconcellos, *Música popular: de olho na fresta*, Graal, Rio de Janeiro, 1977, p. 42.

²⁵³ Renato Ortiz, *Cultura Brasileira e Identidade Nacional*, Brasiliense, São Paulo, 1985, p. 73.

²⁵⁴ "O Manifesto da UNE de 1962 leva as considerações sobre o processo de alienação às últimas consequências quando distingue três tipos de objetos artísticos populares: a arte do povo, a arte popular, a arte revolucionária do CPC" (*ibid.*, p. 74).

paternalista em relação ao povo. Contradição que se evidenciaria mais ainda nas tentativas de parcerias entre músicos das camadas mais baixas com bossanovistas (como as tentativas de Carlos Lyra). Foram encontros e tentativas de parcerias que não conseguiram produzir um estilo ou tendência média, dado que eles não falavam a mesma linguagem musical, apesar da tentativa de colaboração e apesar da canção de protesto tentar trabalhar com ritmos folclórico-populares.

Por outro lado, apesar de representar-se agressivamente como "popular", genuína, anti-alienada, anti-comercial etc., a canção de protesto viu-se logo envolvida com o movimento mais forte e geral de consolidação da indústria cultural, principalmente ao ser divulgada como matéria principal dos concorridíssimos festivais de música popular que, detalhe crucial, eram transmitidos (e organizados) pelas televisões.²⁵⁵ Centenas ou milhares de jovens nos teatros, outros tantos em frente às televisões, sintonizavam seu espírito rebelde e nacionalista às canções com letras diretas, críticas e sustentadas por ritmos regionalistas. A canção de protesto transformava-se em momentos de quase-êxtase entre a platéia e o cantor durante programas como "O Fino" e nos festivais teletransmitidos. Invariavelmente, porém, os jovens contestadores viam seu sagrado espaço ser "invadido" por várias espécies de estranhos: o rei da Jovem Guarda cantando samba, antigos bossanovistas retornando, bandas de iê-iê-iê do Brasil e Argentina, músicos realmente de classes populares tentando um lugar ao sol e, de dentro do própria "linha de frente" da MPB, artistas que fundaram o último movimento da MPB nesta década (os tropicalistas) etc. "Invasões" que apontavam para o fato de ser a canção de protesto menos poderosa que os mecanismos do mercado cultural e os interesses da indústria musical em consolidação.

²⁵⁵ O que vale o interessante comentário de Júlio Medaglia de que é errado afirmar que a televisão é insensível à boa música, bem como é certo afirmar que toda a geração atual de músicos é fruto da televisão (Música impopular, São Paulo, Global, Coleção Navio Pirata, 1988, pp. 222-230). Cita que, quando Caetano tentava defender suas idéias "tropicalistas" em 1967-8 e todos iam contra, apenas a Globo de São Paulo manteve-se ao seu lado, colocando no ar várias vezes seu irado discurso de "É proibido proibir". O período mais fértil da MPB (64 a 72) teve a aliança da televisão, com inúmeros programas e eventos: "O Fino da bossa", "Jovem Guarda", "Bossaudade", festivais da Record, "Divino Maravilhoso" (na TV Tupi, com Fernando Faro), "Som Livre Exportação" (na TV Globo) e o último festival da Globo de 1972 (que revelou Walter Franco, Sérgio Sampaio, Fagner, Belchior, Maria Alcina, Raul Seixas etc.) (ibid.).

Os primeiros festivais da televisão brasileira, no início dos anos 60, inspiraram-se no festival de San Remo (italiano e existente desde a metade dos anos 50). Porém, estes festivais ainda refletiam muito as características popularescas dos programas de calouros e de auditório do rádio, como um certo clima de histeria.²⁵⁶ No ano de 1960 é organizado, sem sucesso, o primeiro festival no Maracanãzinho. Apesar disto, no mesmo ano realizaram-se três outros festivais de música popular, todos com ostensivo patrocínio comercial.²⁵⁷

Além de pouco sucesso, nos primeiros festivais não havia a participação de autores de bossa nova e nem do público jovem da classe média. O sucesso, músicos e público de classe média tornam-se características dos festivais só em 1965, com o "Festival de Música Brasileira" na TV Excelsior. Solano Ribeiro, seu idealizador, pensava fazer um festival de bossa nova, o que foi recusado pela TV Record, de onde Ribeiro demitiu-se para levar seu projeto à Excelsior. Solano Ribeiro, recontratado pela Record, aí realiza no ano seguinte o "II Festival de Música Brasileira", com muita vibração e participação da platéia que, por sua pressão, fez escolher dois primeiros lugares ("A banda" de Chico Buarque e "Disparada" de Geraldo Vandré). Com o mesmo sucesso e participação da platéia, ainda em 1966 acontece o "II Festival da Excelsior" e o "I Festival Internacional da Canção" (promovido pela Secretaria de Turismo da Guanabara e a TV Globo²⁵⁸).

Durante os primeiros festivais e com a tendência cada vez maior ao ecletismo do programa "O Fino", generalizou-se a expressão MPB - um razoável rótulo capaz de englobar as mais diversas tendências e estilos então em voga, excetuando-se o que não se adaptava ao nacional-populismo então em voga nestes meios musicais (principalmente a Jovem

²⁵⁶ José Ramos Tinhorão, "Festivais de Televisão: a Classe Média na Platéia", *Música popular - do gramofone ao rádio e TV*, *ibid.*

²⁵⁷ Foram os festivais "A mais bela canção de amor", com patrocínio da firma "O Rei da Voz", o "Concurso da Canção Brasileira - Homenagem Cinzano" e o "Festival da Canção", patrocinada pelo grupo Chateaubriand (*ibid.*).

²⁵⁸ O Festival Internacional da Canção seria um "s sofisticado concurso de música popular internacional televisionado" (*ibid.*, p. 181) que, semelhante ao Festival de San Remo, possuía duas etapas (a primeira escolhia as melhores canções brasileiras; a segunda colocava estas junto às canções internacionais, quando eram trazidos nomes do "pop" de fácil audição internacional como Henry Mancini, Quincy Jones, Nelson Riddle, Jimmy Webb e Augusto Algueró) (*ibid.*).

Guarda).²⁵⁹ Os festivais passaram a ter duas funções bastante úteis à indústria musical: revelavam novos artistas (que já eram imediatamente testados pela platéia dos auditórios) e mantinham em contato freqüente com o grande público os principais nomes da nova MPB. Para Augusto de Campos, mais ainda que revelar novos artistas, os festivais passaram a legitimar artistas já consagrados junto ao seu público. Os festivais da Excelsior e Record, em 1967, receberam cada um de 2700 a 3000 canções e escolheram apenas 36 músicas, pouco mais que 1%, para serem apresentadas ao público.²⁶⁰ Já Ana Maria Bahiana destaca a função dos festivais na revelação de novos artistas e tendências. Segundo ela, os festivais eram "uma grande feira de amostras da música brasileira de classe média e formação universitária".²⁶¹ Ou seja, os festivais eram tanto uma vitrine onde o artista mostrava-se ao seu público potencial, quanto um supermercado para as gravadoras que garantiam a estas pequena margem de erro nas suas escolhas.

Contudo, não seriam ainda os festivais o lugar onde a música comercial de juventude seria gestada e solidificaria-se no Brasil. Em 1968, já há sinais de decadência dos festivais, ou, ao menos, de que não realizariam a música juvenil de mercado. Um sinal é o conservadorismo do público, vaiando tremendamente as canções ditas "tropicalistas" de Gil e Caetano durante as eliminatórias do Festival Internacional da Canção (provocando um irado e famoso discurso de Caetano durante a execução de "É proibido proibir"). O incidente indicava que o público dos festivais e da canção de protesto fechava os olhos diante do

²⁵⁹ É interessante a definição que Ruy Castro encontra para o rótulo MPB: "A sigla não queria dizer apenas música popular brasileira, que seria o óbvio, mas uma determinada música popular brasileira - que podia ser tudo, menos determinável!" (op. cit., p. 377). Não era mais simplesmente "bossa nova", apesar de ainda lembrá-la; apesar de utilizar o samba não queria compromissos com o mesmo; se queria flertar à vontade com ritmos, temas e posturas, impunha como limite aquilo que ela mais queria ser, a saber, nacionalista. O autor compara a MPB ao MDB (Movimento Democrático Brasileiro): "A MPB era uma espécie de irmã menor do MDB - uma frente musical, em que cabia quase tudo que não fosse iê-iê-iê ..." (ibid.). Curiosamente, ambos os movimentos começaram na mesma época, o segundo semestre de 1965.

²⁶⁰ "A competição para valer, nos festivais, se passa, em suma, entre valores já conhecidos e mais ou menos sempre os mesmos. Os prêmios têm girado, pois, em torno de Edu Lobo, Vinícius, Vandrê, Chico Buarque, Gilberto Gil ... e os certames assumem, cada vez mais, as características de um torneio entre os melhores dentre os profissionais atuantes da música popular brasileira" (Augusto de Campos, "Festival da viola e violência", in *Balço da bossa e outras bossas*, ibid., pp. 125-131, p.126).

²⁶¹ Ana Maria Bahiana, "A 'linha evolutiva' prossegue - a música dos universitários", in Ana Maria Bahiana, José Miguel Wisnik e Margarida Aufran, *Anos 70. 1-Música popular*, Europa, Rio de Janeiro, 1979-1980, pp. 25-51, p.26.

processo de gestação de uma cultura de mercado no Brasil, público que ingenuamente acreditava que suas vaiaas espantariam a dominação da indústria cultural, tanto quanto acreditavam poder derrubar o regime militar através de canções pretensamente revolucionárias, o que fez Augusto de Campos comentar na época:

*"Foi pífia a resposta dos jovens que compareceram ao TUCA. Eles se comportaram exatamente como a velha Condessa de Pourtalés, quando da apresentação da Sagração da Primavera de Stravinski ... em Paris, em 1913 (...) A vaia funcionou contra os vaiadores, como um 'atestado de velhice'... O que decepciona ... é que essa incompreensão, levada ao paroxismo, tenha partido de nossa juventude universitária ... E aconteceu o impossível: 'jovens' defendendo o Sistema com mais ardor e mais firmeza que as nossas bisavós..."*²⁶²

Censura por censura, a do governo militar acirra-se em 1969, exilando e tirando ou reduzindo a voz de praticamente todos os grandes nomes da MPB, pelo menos até 1972. Apesar da censura e repressão direta, os festivais continuaram sendo um celeiro de novos nomes, ainda que mais modestos, para a indústria musical. Os festivais do período entre 1968 e 1972 continuaram de forma decaída a tradição dos festivais do período de 1965-68 (e da música de classe média do eixo Rio-São Paulo), apresentando um gradual decréscimo em qualidade das músicas e mantendo sem muitos motivos o clima áspero de competitividade dos festivais do período anterior. Os últimos festivais geraram uma música estranha e híbrida, conhecida como "música de festival" (o grande exemplo é "BR-3", que venceu o Festival Internacional da Canção de 1970). Em 1974/1975, apesar de algumas tentativas posteriores das TVs Tupi e Globo, os decadentes festivais praticamente se extinguíram, evidentemente não por causa da censura, mas sim porque gradualmente os festivais tinham perdido seu papel artístico (não se realizava mais nos festivais o contato do músico famoso

²⁶² Augusto de Campos, "É proibido proibir os Baianos", in. O balanço da bossa e outras bossas, *ibid.*, pp. 261-272, p. 265 e 267.

com o público) e mercadológico (as gravadoras adotaram outras formas de buscar e testar novos "talentos").²⁶³

Em 1969 realizou-se o último festival da Record e, em 1972, o último Festival Internacional da Canção (um fracasso enquanto evento e cheio de incidentes nos bastidores envolvendo o júri). Musicalmente, o último FIC revelou que o festival era uma fórmula gasta, que nenhum movimento musical renovador surgia e que os artistas estavam mais atomizados - motivos entre outros que levariam à crítica musical posteriormente julgar com reservas a MPB dos anos 70 (apesar de ainda assim aceitá-la). O último festival da TV Tupi também realizou-se em 72, e entre seus artistas universitários quis a crítica aclamar a continuidade da 'linha evolutiva' da MPB. Na verdade, porém, os universitários foram menos um movimento e muito mais um novo elenco de artistas de MPB para a indústria fonográfica. Mesmo revelados pelos festivais, os universitários - como depois os "nordestinos" - só alcançariam sucesso ao serem adotados pela indústria fonográfica e depois de serem divulgados por um bom esquema de publicidade. Os festivais já tinham perdido seu caráter de dar legitimidade a novos valores e criações dentro da MPB: enquanto Belchior, vencedor do Festival da Tupi em 1971, só gravaria seu primeiro LP em 1974, Fagner, desclassificado no último festival da Globo, gravou seu primeiro disco logo no ano seguinte. A informalidade, o apadrinhamento por artistas famosos e a própria iniciativa das gravadoras, e não mais os festivais, determinavam os artistas a serem contratados.²⁶⁴

Finalmente, voltando um pouco no tempo, no ano de 1968 iniciou-se o que é considerado como o último estilo gestado pela "linha evolutiva" da MPB, a Tropicália. Ao ser entrevistado em 1968 por Augusto de Campos, o compositor e cantor Gilberto Gil definiu as três principais influências de sua formação musical, influências que apontavam para o ecletismo desejado e de certo modo alcançado pelo tropicalismo: Luís Gonzaga (o músico popular), João Gilberto (a vocação artística e evolutiva da MPB) e os Beatles (a música pop

²⁶³ Ana Maria Bahiana, *op. cit.*

²⁶⁴ Rita C. L. Morelli, *Indústria fonográfica. Um estudo antropológico*, Editora da Unicamp, Campinas, s.d.

ou de massa).²⁶⁵ Em seus relatos, Caetano Veloso costuma citar também o impacto que sofreu ao descobrir a Jovem Guarda, quando sentiu-se motivado a trazer roupagens mais modernas para suas canções.

A Tropicália foi um movimento que surgiu de dentro da MPB e que passou a trazer de fora elementos "modernos" (as guitarras elétricas, as "roupas de plástico" etc), "populares" (o kitsch e o mau gosto) e, ainda, das vanguardas musicais (principalmente através do maestro e arranjador Rogério Duprat) e literárias (influências inconscientes e posteriores do Concretismo e Antropofagia). Além dos elementos musicais amalgamados, a Tropicália tentou unir em si as facetas sócio-culturais dos campos musicais que citava: buscava atingir amplas classes populares no Brasil, ao mesmo tempo que procurava continuar a "linha evolutiva" da MPB - tentando continuar promovendo a contestação política, mas acrescentando novas frentes de contestação estética - e ainda queria tomar-se parte da "universal" música de consumo de massa. A proposta tropicalista de ser um campo ao mesmo tempo popular, "pop" e vanguardista realmente era muito pretensiosa, mas, principalmente, possuía a ambigüidade de apontar para o futuro - a consolidação da indústria musical (principalmente fonográfica), a formação de um mercado juvenil de consumo de discos etc. - ao mesmo tempo que era produto de um momento intermediário entre a cultura de mercado incipiente e a estabelecida no Brasil. A Tropicália percebia a eclosão da cultura de mercado, mas ainda projetava na música popular expectativas sócio-culturais ligados aos movimentos políticos de esquerda e vanguardistas dos anos 60. Indeciso entre o passado e o futuro, o tropicalismo resolveu amalgamar ambos em sua estética ambígua e muitas vezes exótica.

No festival da Record, em 1967, Gil e Caetano apresentam suas canções que, antes mesmo do movimento tropicalista, anunciavam-o, fazendo a fusão entre popular (marcha, berimbau, sentimentalismo), "pop" (guitarras elétricas e grupos de iê-iê-iê) e até vanguarda

²⁶⁵ "Conversa com Gilberto Gil. Intervenções de Augusto de Campos e Torquato Neto", in. Augusto de Campos, op. cit., pp. 189-198.

(nas letras cinematográficas): "Domingo no Parque" e "Alegria Alegria". A propósito da segunda, escrevia entusiasmado Augusto de Campos:

"...novo desabafo-manifesto... /Recusando-se à falsa alternativa de optar pela 'guerra santa' ao iê-iê-iê ou pelo comportamento de avestruz (como ignorar a importância dos Beatles) - proposta oswaldiana de 'deglutir' a música popular jovem de massa e incorporá-los sem abdicar dos pressupostos formais de sua música popular de raízes nordestinas -" buscam "livrar a música nacional do 'sistema fechado' de preconceitos supostamente 'nacionalistas', mas na verdade apenas solipsistas e isolacionistas..."²⁶⁶

No momento político e mercadológico de então, Gil e Caetano, ao lado de outros artistas, pareciam vislumbrar a possibilidade de um novo e renovador movimento na MPB. Em 1968 organizaram um "disco manifesto" - "Tropicália ou Panis et circensis" - e, nas palavras de Gilberto Gil, afirmavam que *"agora é o momento de assumir esta responsabilidade"*,²⁶⁷ ou seja, de criar um novo movimento musical popular. A Tropicália chegou mesmo a ter um programa de televisão, dirigido por Fernando Faro na TV Tupi, chamado de "Divino Maravilhoso".²⁶⁸

Musical e esteticamente, as canções tropicalistas primavam pela convivência - muitas vezes de maneira quase absurda - de elementos incongruentes de origem folclórica, "pop" e vanguardista, ou seja, promoviam a justaposição de elementos diferenciados, ainda assim preservando suas identidades e causando o contraste. Sobre "Geléia Geral", canção de Gil e Torquato Neto, comenta Gilberto Vasconcellos:

"...os mais diferentes ritmos coexistem a um só tempo: marcação de bumba-meu-boi com guitarra elétrica, blues, samba de morro e pop internacional. Uma autêntica colagem tanto no nível do texto como no nível

²⁶⁶ Augusto de Campos, "A explosão de Alegria Alegria", in *op. cit.*, *ibid.*, pp. 151-157.

²⁶⁷ "Conversa com Gilberto Gil...", *ibid.*, p. 193.

²⁶⁸ O programa estreou na TV Tupi em 26 de outubro de 1968, com Mutantes, Gilberto Gil, Caetano Veloso, Jorge Ben e outros (Bizz, n. 19, fevereiro de 1987, p. 69).

*musical. Em outras palavras, é a perfeita adequação entre letra, música e arranjo que costuma existir nas composições tropicalistas. À maneira de deglutinação antropofágica, o sofisticado e culturalmente ordenado em contexto industrial (nacional ou estrangeiro), depois de reelaborado em conformidade com a nossa experiência, vive ao lado do rústico, do folclore etc."*²⁶⁹

Para Joaquim Alves de Aguiar, o tropicalismo teria sido uma vanguarda que, diferente das vanguardas modernistas européias do início do século, buscou também ser "canção de massa". Ou seja, vestiu a roupa da vanguarda mas, diferente das vanguardas românticas, que costumam renegar o mercado, *"o tropicalismo jamais pretendeu ser algo distanciado da mercadoria. Ao contrário, foi pauta imediata de seu programa impôr-se com êxito nos meios de comunicação de massa"*.²⁷⁰ Porém, criticando a Tropicália, o mesmo autor acredita que a proposta de realizar colagens alegóricas sobre o "país dos trópicos" restringia-se apenas à superficialidade dos diversos elementos citados e, como resultado de um mal acabado amálgama, promovia a aceitação como natural da condição de subdesenvolvimento e da convivência entre moderno e arcaico. Ou seja, o dado transitório do capitalismo dos países não-centrais é tomado como contingente.

"O movimento tropicalista trocou o pesado da reflexão sobre os dilemas de uma cultura subdesenvolvida pela alegria faceira da aceitação da tropicalidade como louvável contingência. A diluição das fronteiras entre os elementos constitutivos da colagem (a geléia geral brasileira) trocou as tensões pela aceitação e os complexos pela louvação".²⁷¹

Vasconcellos, apesar de simpatizar-se com o movimento, também aponta este problema intrínseco do tropicalismo, ou seja, de conceber a convivência arcaico-moderna (o que os tropicalistas chamam de a "absurdidade" do Brasil) não como algo historicamente

²⁶⁹ Gilberto Vasconcellos, *op. cit.*, p. 31-32.

²⁷⁰ Joaquim Alves Aguiar, *op. cit.*, p. 113.

²⁷¹ *ibid.*, p. 115.

dado, portanto passível de mudança, mas como algo intrínseco à brasilidade, petrificando-se "o absurdo como um mal eterno do Brasil".²⁷² Porém, Vasconcellos perdoa o movimento, afirmando que tal sentimento de "impasse" (mais ou menos tratado carnavalescamente pelo tropicalismo) é uma sensação advinda da situação em que encontrava-se então a classe média intelectualizada, que podia comparar o moderno incipiente com o que se passava "no seu quintal" atrasado e miserável.

Neste curioso e rico momento das artes médias no Brasil, em que ainda se passava da precariedade para a consolidação do mercado cultural, músicos, diretores de cinema, atores de teatro etc. organizavam-se em "movimentos" e até arriscavam manifestos culturais. A Tropicália, dentro da música popular, foi o mais consciente, o mais breve e o último destes movimentos. Caetano e Gil, ao lado de ideólogos como Augusto de Campos, perceberam o utopismo e o fim breve do nacionalismo populista das esquerdas e da música popular, além do domínio logo imponderável da indústria cultural, mas propuseram, na verdade, uma tentativa de eles próprios, músicos populares, realizarem esta passagem (do nacional-populismo à cultura de mercado) sem uma perda total de conteúdo crítico, político e artístico da música popular, mas sem que para tal preservação se renegasse a música de massa moderna. Parece que não foi possível tal alternativa, não só por causa das resistências de dentro da própria MPB, o fechamento cultural e a linha-dura política a partir de 1969, mas também porque o sonho tropicalista tratava-se muito mais de uma ilusão, o que foi logo percebido pelos próprios tropicalistas.

Contudo, o tropicalismo cedeu à MPB dos anos 70 elementos essenciais que permitiram a ela conviver com o mercado musical em consolidação e tornar-se por algum tempo a música adotada pelo nascente mercado juvenil de discos. Elementos como a utilização de instrumentos elétricos, a coexistência de informações musicais internacionais ou "pop" com ritmos regionais brasileiros, um posicionamento menos ambíguo do músico em relação ao mercado cultural em consolidação e uma maior preocupação de músicos e

²⁷² Gilberto Vasconcellos, *op. cit.*, p. 53.

empresas com a produção dos discos e dos shows, a política de divulgação etc. De certo modo, a MPB absorveu o tropicalismo: *"Isto acaba influenciando num processo onde a MPB incorpora cada vez mais informações, tanto de gêneros regionais, como de música estrangeira"*. A Tropicália *"permite que nela se vejam expressar a troca e a fusão de informações de gêneros anteriormente estanques"*²⁷³ como a prática de síntese de elementos da MPB com elementos de origem estrangeira, principalmente o rock, prática comum nos anos 70.

4. O rock no Brasil: da Jovem Guarda aos Mutantes.

O rock internacional trazido ao Brasil antes dos anos 70 vinha através de importadoras, portanto através de discos raros e caros. Só nos anos 70 tornou-se costumeira a prensagem de matrizes internacionais no Brasil, quando surgiram setores de consumidores mais familiarizados com a linguagem pop-rock internacional e com o idioma inglês. Contudo, no final dos anos 50 e início dos anos 60, o rock era pouco ou nada consumido pelas classes médias. Tratava-se do auge da MPB, quando principalmente através da canção de protesto, havia um grande repúdio ao pop-rock internacional, à canção de massa considerada má influência do "imperialismo norte-americano". Dentro da MPB esta concepção nacional-populista começa a transformar-se somente com o tropicalismo.

Apesar do repúdio da classe média "engajada", desde 1956 o Brasil começou a importar o rock and roll norte-americano. Porém, pode-se questionar: se o rock and roll e o rock não eram consumidos pela juventude de classe média, quem o fazia ? Que características tinha o rock importado ao Brasil e aquele criado nacionalmente ? Procurar-se-á responder primeiro a segunda questão. Em 1956 é exibido nos cinemas brasileiros o filme "Rock around the clock" (mal traduzido para "Ao balanço das horas"). Porém, a importação chega para valer em 1958, através de uma linhagem de rock and roll que nos

²⁷³ Antonio Carlos Machado Guimarães, *op. cit.*, p. 83.

Estados Unidos já fôra melhor adaptada aos interesses das principais companhias fonográficas, portanto um rock mais amenizado de cantores brancos redimensionados, como Elvis Presley e Bill Halley, ou da chamada "High Scholl Rock", como Pat Boone. As gravadoras nacionais, não apostando nas matrizes estrangeiras, preferem lançar canções de rock and roll nas vozes de cantores já conhecidos do segundo escalão, geralmente em versões em língua portuguesa, mas às vezes no original - a primeira experiência neste sentido já havia sido realizada em 1955, quando gravou-se quase que simultaneamente aos Estados Unidos o primeiro rock no Brasil, uma versão interpretada por Nora Ney de "Rock Around the Clock".²⁷⁴

O rock chegou ao Brasil em 58 através de versões pálidas e sem rebeldia, "*totalmente consumíveis*", com bandas e artistas efêmeros e ausência de qualquer articulação entre os artistas, um não-coletivismo que destoa do rock anglo-americano que, diversas vezes, apresentou-se em "movimentos".²⁷⁵ E, antes de Celly Campello, os artistas que cantavam rock no Brasil não eram nem mesmo jovens como o seu público.²⁷⁶ Celly Campello, em 1959, ao gravar "Estúpido Cupido", versão de uma canção de Neil Sedaka (artista do estilo "High School Rock"), define a linha do "rock ingênuo" que teria seu auge na Jovem Guarda. Surge o programa "Crush em hi-fi", primeiro programa de rock, pela TV Record, que durou até 1962, com Celly e seu irmão Tony Campello. Em 1962 Celly resolveu casar-se e abandonou sua carreira. Só a a partir de 1964 a Jovem Guarda voltou a se desenhar, com Ronnie Cord gravando "Rua Augusta".²⁷⁷

²⁷⁴ "No Brasil, o rock chega mesmo na esteira de sua explosão nos EUA. A partir de 1958 vira moda, seja naqueles cantores já adaptados para o mercado de exportação (Elvis Presley, Bill Halley, Pat Boone ...), seja através de versões popularizadas por cantores nacionais como Celly Campello, Tony Campello, Sérgio Murilo, Carlos Gonzaga, Demétrius etc. Mas, ao contrário do 'rock'n'roll' dos EUA, a possibilidade de rebeldia trazida pelo novo gênero praticamente inexistiu no rock brasileiro, de comportamento doce e sentimentalizado" e com técnica inferior ao da matriz (Joaquim Alves de Aguiar, *op. cit.*, p. 143).

²⁷⁵ *ibid.* Este não-coletivismo, na verdade, é uma característica que até nos anos 80 e 90 continua como marca dos artistas e bandas de rock brasileiro, ou seja, a não articulação em nenhum movimento mais ou menos coletivo.

²⁷⁶ Antonio Carlos Brandão e Milton Fernandes Duarte, *Movimentos culturais da juventude*. Moderna, Coleção Polêmica, 1990, pp.34-35.

²⁷⁷ *ibid.*, p. 64.

Neste primeiro momento, fim dos anos 50 e início dos anos 60, palidamente alguns jovens de classe média baixa reuniam-se em alguns locais no Rio de Janeiro e São Paulo, tentando imitar a "juventude transviada" norte-americana que viam nos filmes produzidos sobre o tema. Segundo Brandão e Duarte, exceto por uma ou outra violência gratuita, a rebeldia destes jovens não passava de rachas com automóveis e passos de dança.²⁷⁸

As gravadoras brasileiras, e muito provavelmente também os poucos e esparsos "jovens transviados" de então, viam o rock and roll tão somente como "moda" e, depois de Celly Campello, praticamente abandonou-se a prática de versões de rock. Porém, com o sucesso de "Rua Augusta" e de canções de Roberto e Erasmo Carlos em 1964, a partir de um projeto de uma agência de publicidade e com a necessidade de preencher o horário das tardes de domingo (já que as transmissões ao vivo de jogos de futebol foram proibidas), "em 1965, a TV Record resolveu investir em um novo programa para a juventude ao constatar uma emergente cultura de consumo, reflexo da expansão de um mercado de jovens consumidores adolescentes".²⁷⁹ O programa, Jovem Guarda, estreou em setembro, com três apresentadores (Erasmo, Roberto e Wanderléia) - cada qual com seu apelido ("O Tremendão", "Rei da Juventude" e "A Ternurinha"). A resposta do público foi rápida e fulminante. Surgem novas modas para os jovens - cabelos compridos, calças colantes bicolares com boca de sino etc. para meninos e mini-saia para a "garota papo-firme" com botas de cano alto e cintos coloridos - produtos lançados por agências de publicidade e campanhas bem-articuladas. No auge da Jovem Guarda, em 1966, Roberto Carlos gravaria o seu maior sucesso até então, "Quero que vá tudo pro inferno", que torna-se hino da Jovem Guarda. O estilo das canções da Jovem Guarda remete-se ao rock and roll dos anos 50 e ao

²⁷⁸ Em São Paulo, a juventude transviada reunia-se na Rua Augusta, principalmente nas boates Canguru e Jazz Hot, com o som de jukebox. Ao final da noite, faziam rachas e "roleta paulista". No Rio de Janeiro, o ponto de encontro no fim da tarde era o bar Mau Cheiro, no Arpoador, e à noite a Barra da Tijuca. Uma ou outra vez, grupos de rapazes atearam fogo em mendigos ou violentaram moças, mas não eram práticas comuns (*ibid.*).

²⁷⁹ *ibid.*, p. 65. As origens do programa Jovem Guarda estão no programa "Clube do Rock" de Carlos Imperial, quadro do programa "Show do Meio-Dia" de Jacy Campos na TV Tupi, onde começaram a participar Roberto Carlos, Erasmo Carlos e até Tim Maia. Erasmo Carlos, então Erasmo Esteves, tornou-se secretário de Carlos Imperial (que tinha programas de TV na Continental e Tupi, na rádio Guanabara e uma coluna na Revista do Rádio) (Canja, n. 08, 4 a 10/07/1980).

iê-iê-iê dos Beatles, misturados ao rock "balada" e influências até do bolero e samba canção. Nas letras estavam ausentes a rebeldia e as alusões diretas ao sexo ou drogas, mas, mesmo que ingênua e indiretamente, algumas canções potencializavam o corpo como fonte de prazer para os adolescentes (em semelhança ao rock and roll praticado nos Estados Unidos ainda nos anos 50).²⁸⁰

Segundo relatos, *"as macacas de auditório foram substituídas pelas famzocas, meninas ricas que ocupavam as primeiras filas e eram tão histéricas quanto as macacas."*²⁸¹ Porém, apesar de platéia "chique", os telespectadores e fãs não o eram tanto assim. Segundo Ana Maria Bahiana, se a Jovem Guarda foi uma primeira tentativa organizada (e industrializada) de fazer um produto brasileiro com o rock, diferente dos países centrais ela teve como telespectadores e consumidores especialmente setores não privilegiados da juventude - já que os universitários preferiam bossa nova e MPB.²⁸²

A própria TV Record transmitia outro programa que polarizou as tendências principais de consumo do público mais "chique" e universitário, "O Fino da Bossa". Segundo relatos, mais entre os diferentes públicos que entre os produtores de "O Fino" e "Jovem Guarda", estabeleceu-se uma grande rivalidade entre a MPB engajada e o chamado inconseqüente iê-iê-iê, rivalidade que atingiu o máximo na passeata contra a guitarra elétrica²⁸³ e a decisão da proibição do uso da mesma em festivais em 1969. Mais que uma disputa estética ou até de mercados, o que havia era uma questão sócio-cultural: enquanto a juventude de classe média engajada investia no que considerava uma música popular autêntica, as classes

²⁸⁰ Antonio Carlos Brandão e Milton Fernandes Duarte, *op. cit.*, pp. 64-68.

²⁸¹ *Canja*, n. 08, 4 a 10/07/1980, p. 17.

²⁸² Ana Maria Bahiana, "Rock com banana", in *Nada será como antes. MPB nos anos 70*, Civilização Brasileira, Coleção Retratos do Brasil, vol. 141, 1979, pp. 71-75.

²⁸³ Liderada por Elis Regina, Gilberto Gil e Edu Lobo "... uma pequena multidão de artistas e tíetes marcharam do teatro Paramount em direção ao largo de São Francisco, em São Paulo, no burlesco episódio que ficou conhecido como a 'passeata contra as guitarras'" (Ruy Castro, *op. cit.*, p. 405). Anos mais tarde, Gilberto Gil quis explicar-se: "Não era bem contra a guitarra... Na verdade, era um ressentimento todo do pessoal se manifestando, uma coisa meio xenófoba, meio nacionalóide, a favor da música brasileira ... Era uma coisa meio Geraldo Vandré' (Menos de um ano depois da passeata Gil estaria usando guitarras para 'Domingo no parque' em festival com os Mutantes)" (*ibid.*). O que ainda mais evidencia a ingenuidade desta passeata é que, nas palavras de Ruy Castro, "... como afirmam alguns, não passou de uma idéia de Paulo Machado de Carvalho para estimular a rivalidade entre os dois programas de auditório de sua televisão: O fino ... e Jovem Guarda..." (*ibid.*).

populares preferiam as formas tradicionais de canção e, contradição suprema, amplos setores da juventude das classes populares urbanas preferiam o iê-iê-iê da Jovem Guarda. Enquanto a esquerda universitária colocava a questão em termos de alienação, o que havia era um curioso fenômeno em que a melhor "brecha" encontrada pelo pop-rock internacional para penetrar no Brasil estava em setores jovens urbanos populares, e não, como se deu tradicionalmente nos países centrais, na classe média. Principalmente este fator explica que a tendência do rock brasileiro anterior à Tropicália tenha sido, nos termos de Ana Maria Bahiana, uma linha de rock ingênuo. Para Bahiana o rock brasileiro desenvolveu-se com duas linhas, a ingênua e a derivada da Tropicália. À ingênua pertence o rock brasileiro discutido até aqui, que surge no fim dos anos 50, hiberna no início dos anos 60 e eclode de modo massivo em 1965 com a Jovem Guarda. Já a Tropicália, como se mostrou, não se originou da linha ingênua, mas da MPB, apesar de ter tentado se aproximar da Jovem Guarda, interessada em alguns elementos da canção "pop". Já o rock dos anos 70, como será mostrado, foi bem pouco influenciado pela Tropicália e quase nada pelo "rock ingênuo" - sua mais forte influência veio dos discos importados ou de matrizes estrangeiras então lançados.²⁸⁴ Os fenômenos da Jovem Guarda, do rock dos anos 70 e até da Tropicália demonstram duas coisas. Primeiro, que o rock brasileiro, como todas as outras manifestações do mercado cultural em fase incipiente, sempre recomeçava da estaca zero - o que se repetirá no rock nacional dos anos 80, que pouco herdará do rock de décadas anteriores. Portanto, o rock não poderia enraizar-se no Brasil enquanto não houvesse no país as mesmas condições materiais e sociais que existiram nos países centrais e favoreceram a massificação do rock. Segundo, cumpre lembrar que a Jovem Guarda e a linha do rock ingênuo deram maiores contribuições mesmo a outros setores secundários da indústria musical de tipo consolidada, considerados popularescos, ou seja, aos setores da música sentimental (principalmente com Roberto Carlos²⁸⁵), sertaneja (Sérgio Reis) e "brega". É

²⁸⁴ Ana Maria Bahiana, "Importação e assimilação: rock, soul, discotheque", *ibid.*

²⁸⁵ Nos anos 70, Roberto Carlos tornou-se o mais popular e bem sucedido artista brasileiro, com milhões de cópias vendidas e shows com lotação esgotada com bastante antecedência - seu disco anual em 1978 já tinha

interessante lembrar que os maiores sucesso de rock ingênuo eram traduções de músicas do "High Scholl Rock" e até do iê-iê-iê italiano, de modo que, quem disser que o iê-iê-iê do período pré e Jovem Guarda era mais música "brega" que pop-rock terá certa dose de razão. Convém lembrar que a origem humilde do público, e mesmo dos artistas da Jovem Guarda, pediam realmente uma música com estas características de fácil audição, letras simples e sentimentalismo, características, aliás, comuns à toda a música popular anterior à bossa nova. Contraditoriamente, a Jovem Guarda foi muito mais "popular", no sentido de conservação de características tradicionais da canção popular, que a MPB.²⁸⁶ Isto explica porque as contribuições da MPB foram muito mais importantes que as dos breves anos da "Jovem Guarda" (de 1964 a 1968) no estabelecimento de um mercado juvenil consumidor de produtos fonográficos.

O rock brasileiro dos anos 60 deixou como última contribuição um conjunto musical único e sem precedentes em sua história: Os Mutantes.²⁸⁷ Os Mutantes começaram aparecendo em programas de TV, de Ronnie Von e Jovem Guarda, acompanhando cantores de iê-iê-iê. Tomaram contato com Gilberto Gil e o acompanharam na memorável apresentação de "Domingo no Parque" em 1967, passando então a fazer parte do movimento tropicalista. Enquanto praticamente todos os componentes da Tropicália vinham da MPB (Gil, Caetano, Nara Leão, Gal Costa, Tom Zé etc.) ou, como o maestro e arranjador Rogério Duprat, da vanguarda, os Mutantes vinham do rock. Foram, portanto, uma exceção num

encomendas antecipadas de 700 mil cópias. Seu especial anual de dezembro pela Globo tinha audiências de 90 milhões de brasileiros. Seu sucesso se expandiu relativamente bem pela América Latina, com LPs simultaneamente lançados em espanhol (Música, n. 28, 1979, p. 20). Desde o início de sua carreira, em 1961, até 1994, Roberto Carlos vendera mais de 70 milhões de discos (Bizz, setembro de 1994, p. 76). Quando Roberto saiu do programa Jovem Guarda, este terminou algum tempo depois, com a imagem já cansada. No total, o programa durou dois anos.

²⁸⁶ No Nordeste, "cúmulo do paradoxo", surgiram em 1966 romances de cordel em que Roberto Carlos confronta Satanás, variando sobre o tema de "Quero que vá tudo pro inferno" (Augusto de Campos, "Boa palavra sobre a música popular", in *op. cit.*, p.62).

²⁸⁷ O que leva Aguiar a fazer este comentário: "No Brasil, em termos de rock, só houve mesmo uma honrosa exceção: Os Mutantes (1967-70). Eles tinham por trás não somente o espontaneísmo da Jovem-Guarda, mas também o apoio das investidas tropicalistas, reforçando a base musical, na esteira de uma época efervescente a nível intencional e nacional. Vistos na perspectiva de hoje, os Mutantes são a comida caseira do rock brasileiro" (Joaquim Alves de Aguiar, *op. cit.*, p.162).

movimento que partia da MPB em direção ao pop-rock e à vanguarda. Nos seus primeiros discos, os Mutantes gravaram canções de Gil, Caetano, Jorge Ben etc. - artistas da MPB - e faziam também uma "salada musical" em que entravam samba, batuque de macumba, boleros, vanguarda erudita etc., com arranjos de Rogério Duprat. Tudo isto, porém, sobre uma base musical mais caracteristicamente "rock" que a dos outros tropicalistas. Em 1969, com o AI-5 e o exílio dos maiores astros da MPB, inclusive os tropicalistas, restaram apenas Os Mutantes como os mais ativos dos artistas que um ano antes gravaram o álbum-manifesto "Tropicália". Apresentam-se então no último grande festival da Record, em 1969, com a canção "Ando meio desligado", num espetáculo descrito como o *"último sopro do tempo que se acaba ... A trivialidade da letra é contrabalançada pela vibrante apresentação. O som é pop, o ritmo é o do rock mesclado com marcas latinas, meio balada, meio iê-iê-iê ... Em vinte músicas, 'Ando meio desligado' logrou um modestíssimo décimo lugar naquele concurso. Este foi o prêmio da mais singela canção de um festival decadente ... Mas sequer Os Mutantes pareciam perceber que estavam mais num funeral do que num festival de canções. O público era vibrante, queria diversão. E saudou euforicamente a derradeira traquinagem do conjunto"*.²⁸⁸ Os Mutantes tropicalistas dos anos 60 não conseguiram muito mais que vender entre 10 mil e 20 cópias, no máximo, de cada um de seus álbuns, nem sequer ser aceitos pelo público jovem de classe média, muito menos de classes populares - ambos entendiam muito pouco o que o grupo fazia, e até hoje Os Mutantes continuam muito originais e instigantes (e pouco entendidos).

No início dos anos 70, os Mutantes perderam dois de seus principais integrantes, Rita Lee (que tornou-se uma bem sucedida artista popular) e Arnaldo Baptista. Cada vez mais o grupo perdeu as características "tropicalistas" e passou a liderar os grupos de rock nacional que procuravam imitar ou recriar o rock internacional (principalmente o progressivo e o heavy metal) - principal tendência do rock brasileiro dos anos 70.

²⁸⁸ Joaquim Alves de Aguiar, *op. cit.*, p. 131.

5. O rock no Brasil : a "cultura marginal" e o rock dos anos 70.

A história do rock brasileiro nos anos 70 pode ser dividida em duas partes: a primeira vai até meados dos anos 70, quando predominavam bandas que procuravam imitar ou recriar os estilos do rock internacional então em voga, cujo pequeno público já era formado por jovens de classe média que articularam uma tentativa de "contracultura" brasileira; e a segunda, da metade ao final dos anos 70, que representa a decadência do rock "imitação" e o surgimento de artistas da MPB com música híbrida (MPB com rock) que alcançam respaldo junto a um grande público juvenil de classe média. Por outro lado, paralelamente, nos anos 70 emerge uma nova etapa dos discos internacionais no Brasil: eles já não chegavam mais apenas por importadoras, pois começaram a ser fabricados por filiais de gravadoras transnacionais e, em certos momentos, lideraram a maior parte dos discos lançados (em desacordo inclusive com a legislação). No entanto, o consumo no Brasil de discos de matrizes internacionais era diferente ou descompassado em relação às tendências predominantes nos países centrais. Nos anos 70, principalmente em seu início, os discos internacionais mais vendidos no Brasil não refletiram fielmente as tendências do mercado internacional - vendeu-se mais o pop de fácil audição e discoteca que o pop-rock que era predominante no mercado mundial. Deste modo, tanto o rock brasileiro quanto o consumo de discos de matrizes estrangeiras nos anos 70 refletiram ainda um momento de adaptação dos consumidores brasileiros à música de massa mundial, um momento inicial da integração do mercado consumidor fonográfico brasileiro ao internacional. Momento em que não era possível ainda o estabelecimento de um mercado juvenil consumidor de pop-rock produzido nacionalmente.

Na passagem dos anos 60 aos 70, ocorreu o fenômeno que ficou conhecido como a "contracultura" brasileira, "cultura marginal" ou, ainda, "geração AI-5". Vasconcellos apresenta ainda um outro título: "Cultura da depressão (1969-1974)", marcada negativamente pela dissolução da Tropicália, pelo "golpe mortal" do AI-5 na hegemonia

cultural da esquerda e pela despolitização do país.²⁸⁹ Semelhante à contracultura e ao movimento hippie internacional, a "cultura da depressão" variava em torno de temáticas e elementos alternativos à cultura ocidental racionalizada e secular, elementos retirados de religiões orientais, práticas místicas e esotéricas, experiências com drogas alucinógenas etc. Tanto na MPB quanto no rock de então, há grandes perdas estéticas: declara-se espúrio a esfera do político, faz-se o silêncio teórico sobre a prática musical e um culto modernoso do nonsense com "*repúdio à pontilhação racional do discurso*".²⁹⁰ Para o autor, a música juvenil de classe média, antes poderosa, acaba realizando uma "*introjeção da repressão*"²⁹¹ ou auto-censura, o que causa a suspensão ou recalçamento do elemento político na MPB. Já segundo Joaquim Alves de Aguiar, o ambiente sócio-cultural estava propício à moda "pós-tropicalista" conhecida como contracultura entre jovens de classe média e alta de centros como São Paulo e, principalmente, o Rio de Janeiro - a versão atrasada e desfocada da contracultura no Brasil surge num momento em que, mesmo nos Estados Unidos e Inglaterra, ela já estava absorvida pela indústria cultural. Aguiar propõe inclusive que a contracultura foi a primeira "cultura jovem" no Brasil, o que até se pode concordar, desde que se reconheça a grande restrição e a pouca generalidade desta "cultura" neste momento.²⁹² Esta contracultura nacional é desfocada, atrasada e ainda mais ingênua e integrada ao consumo que os hippies descritos por Theodor Roszak.²⁹³ Ao observar as características que Aguiar aponta na contracultura brasileira, percebe-se que ela repetiu algumas características negativas descritas por Roszak, mas com o agravo de algumas. Segundo Aguiar, em vez da racionalidade, a contracultura brasileira fez o cultivo das emoções individuais, do individualismo exarcebado e do irracionalismo, que acabaram tornando-se meros estímulos a novas formas de consumo e conformismo. No Brasil, portanto, a contracultura foi um sintoma do esvaziamento político-ideológico criado pelo

²⁸⁹ Gilberto Vasconcellos, *op. cit.*

²⁹⁰ *ibid.*, p. 67.

²⁹¹ *ibid.*

²⁹² Joaquim Alves de Aguiar, *op. cit.*

²⁹³ *ibid.*

AI-5, pois adotou as drogas, o misticismo e o esoterismo no lugar da politização, do coletivismo e do racionalismo, e não teve maiores atritos com o regime militar. Os "marginais" realizavam um maniqueísmo ingênuo na sua concepção de mundo dividido entre "caretas" e "hippies",²⁹⁴ num movimento unido apenas pela "*superfície dos hábitos*"²⁹⁵ e que logo decaiu num fogo consumista que colaborou, por exemplo, na expansão da indústria do jeans no Brasil (com 20 anos de atraso em relação aos Estados Unidos). Baseado no pretense fato de que à contracultura nacional faltava um alvo real de contestação, dado inexistir no Brasil uma tradição racionalista e erudita, Aguiar afirma taxativamente que a contracultura brasileira foi uma mera cópia modista do psicodelismo, uma imitação patética do hippie.

Os autores, Vasconcellos e Aguiar, fizeram uma avaliação muito dura e negativa da contracultura no Brasil. Em muitos pontos, parece uma avaliação correta, principalmente na descrição da bizarra imitação de revoltas contra a "sociedade da opulência" numa sociedade que mal entrava no período do "milagre". Contudo, parece injusto chamá-la de produto do AI-5 ou da ditadura militar. Tratava-se, então, de uma absorção, atrasada e desfocada, da contracultura por alguns setores sociais, num momento em que a contracultura já estava bastante descaracterizada e adaptada pela indústria cultural anglo-americana. Ouvir e informar-se sobre rock tornou-se uma forma, politicamente inconseqüente com certeza, que os jovens usaram para se manifestar, além de outras práticas que adquiriram então os contornos de uma "cultura marginal", como as publicações alternativas (como o Pasquim, Flor do Mal, Bondinho, Presença, Verbo Encantado, Rolling Stone) e as poesias

²⁹⁴ Tem-se um exemplo do maniqueísmo e auto-indulgência da contracultura na edição nacional da revista Rolling Stone, uma divulgadora da cultura marginal, primeiro, em um recado ao seu leitor: "*O fato de você estar lendo este jornal mostra que você é diferente dos outros. Um pouco mais inteligente, talvez? Mais esquisito ...*" (Rolling Stone, n. 05, Rio de Janeiro, 4 de abril de 1972, p. 19). O próprio leitor da revista, tão autoritário quanto o regime político de então, pede censura aos caretas (na verdade, muitos dos "caretas", a saber, artistas da MPB, eram censurados também pelo governo militar, enquanto o mesmo não acontecia na mesma intensidade com a "cultura marginal"): "*Lemos na nº 02 um comentário feito por um careta acerca desta revista. Achamos que a carta desse cara não deveria ter sido publicada. Afinal RS é uma revista da juventude que ama a liberdade, o rock ... ou não ? ...*" (Rolling Stone, n. 06, Rio de Janeiro, 18 de abril de 1972, carta assinada pelo "Movimento de Mentalização Musical", p. 3).

²⁹⁵ Joaquim Alves de Aguiar, *op. cit.*, p. 123.

mimeografadas (de Torquato Neto, Paulo Leminski, Waly Salomão, Chacal, Casaco, Chico Alvim etc.). Até no cinema esboçou-se uma linha "marginal" - a partir de filmes como "O bandido da luz vermelha" (1968) e "Matou a família e foi ao cinema" (1970).²⁹⁶ E, ao contrário do que parecem indicar Aguiar e Vasconcellos, havia certa repressão por parte da polícia aos "marginais", principalmente por causa do uso de drogas, além de que, toda e qualquer apresentação de rock era mal vista e, com dificuldade, músicos e públicos conseguiam lugares para fazer shows.

Revendando uma pesquisa de campo realizada por Gilberto Velho no início dos anos 70, especificamente sobre a Zona Sul carioca, descobre-se que a situação era um pouco mais complexa que a descrita acima por aqueles autores.²⁹⁷ Os "roqueiros" e "hippies" eram apenas alguns dos grupos juvenis que formavam o público dos shows de rock de então. É claro que eram a base principal e estável do público, mas havia outros jovens e adolescentes que formavam um público mais eventual e disperso para os poucos shows e pálidos festivais de rock. Outros grupos juvenis haviam absorvido, cada qual a seu modo, as influências da contracultura. A dissertação de Velho enfoca principalmente o uso de drogas por parte de jovens adultos de camadas médias da Zona Sul e adolescentes da mesma procedência. Enquanto os primeiros caracterizavam-se por ser um círculo intelectual e artístico boêmio de certa elitização, os segundos costumavam reunir-se esporádica e menos organizadamente numa lanchonete em Ipanema, com roupas sofisticadas para o padrão da época (e hoje absolutamente normais, como jeans, camisa de malha e sandálias havaianas). Ambos os grupos acreditavam-se diferentes dos "caretas" que não consumiam drogas ou não realizavam experiências sexuais, porém, procuravam diferenciar-se também dos considerados "muito loucos", como os hippies da Zona Norte e os bandos de surfistas homossexuais (estes sim, inclusive, perseguidos mais sistematicamente pela polícia).

²⁹⁶ Que contrapunha-se ao cinema novo e à politização revolucionária dos anos 60 pelo seu discurso caótico e fragmentado e pelo uso do *kitch* e absurdidades.

²⁹⁷ Gilberto Velho, *Nobres e anjos. Um estudo de tóxicos e hierarquia*, dissertação de mestrado em Antropologia Social, UFRJ, Rio de Janeiro, 1975.

De todo modo, nota-se que a influência da contracultura e mesmo do pop-rock internacional é ainda esparsa e vagamente difundida apenas em algumas das principais cidades do país. Não se pode caracterizar a contracultura brasileira como generalizada ou típica de um período. Parece que a "cultura marginal" repetiu um pouco o fenômeno do rock ingênuo dos anos 60, mas atingindo agora a classe média. É claro que a contracultura envolvia outros temas e questões sócio-culturais diferentes daqueles do rock ingênuo, além de que, enquanto o rock ingênuo promovia uma ligação com a música popular tradicional, a cultura marginal promovia uma curiosa ligação com a MPB rebelde e tropicalista dos anos 60. Porém, ambas as linhas, a ingênuo e a "tropicalista", esbarraram na incipiência do mercado musical industrial e nas condições sócio-culturais adversas do seu público potencial, situação que não permitia a absorção integral e definitiva da música de massa internacional. O rock ingênuo ou "marginal" não eram ainda a música universalizada comercial, e sim adaptações da novidade musical internacional para um público ainda não acostumado ou avesso à linguagem mundializada da cultura.

Do mesmo modo, o rock internacional, durante todos os anos 70, observou no Brasil um consumo de discos numericamente baixo: "*os grandes vendedores estrangeiros do gênero, como os grupos Rolling Stones e Led Zeppelin, atingiram, no Brasil, marcas medíocres de vendagem, entre as 10 e 30 mil cópias, no máximo (...)*".²⁹⁸ Tentativas e promessas de "invasão" do rock no Brasil acabavam não dando resultado ou nem eram levadas a efeito, como as que Ana Maria Bahiana relata em 1974, quando houve uma falsa ameaça da explosão do rock nacional e da invasão do rock internacional.²⁹⁹ A prometida invasão internacional (que só ocorreria mesmo a partir do festival "Rock in Rio" em 1985, portanto 11 anos depois) limitou-se a dois nomes então do primeiro time (Alice Cooper e Miles Davis) e alguns do segundo escalão (como Jackson Five, Dione Warwicke e Tom

²⁹⁸ Ana Maria Bahiana, "Importação e assimilação: rock, soul, discotheque", *ibid.*, p. 41. Discos com vendas excepcionais no exterior, como "Sticky Finger" dos Rolling Stones, de 1972, no Brasil vendiam, quando muito, 20 mil cópias. Quando um LP como "Killer" do ainda pouco conhecido Alice Cooper conseguia vender 7 mil cópias em 2 semanas, isto era motivo de notícia (Rolling Stone, n. 06, 18 de abril de 1972, p. 05).

²⁹⁹ "Balanço/74", in. Nada será como antes. MPB nos anos 70, *ibid.*, pp.150-152.

Jones) - não era ainda o momento em que o Brasil conseguia se concretizar como importante mercado opcional de shows aos artistas internacionais de pop-rock.

Quanto ao rock brasileiro, foram raros e esparsos os momentos em que grupos e artistas conseguiram vendas significativas. De modo geral, os roqueiros eram desprezados pela crítica *"e ignorados pelo grande público"*: *"Os grupos surgiam e desapareciam sem deixar rastros - muitas vezes sem deixar registros em vinil -, mostrando toda a incipiência do mercado nacional para esse tipo de produção nacional"*.³⁰⁰ Um outro artigo de 1974 de Bahiana relata muito bem a situação da grande maioria das bandas e artistas de rock brasileiros, descrevendo o decadente circuito de shows no que era o centro da "cultura marginal", o Rio de Janeiro.³⁰¹ Os shows eram anunciados nos "extras" de colunas de espetáculos de jornais, e eram realizados em teatros como Opinião, Theresa Rachel, Bolso, auditório do MAM ou de algum colégio, em dias fora da agenda normal (como 2ª feira) e em horários precários (quase sempre depois da meia noite). Havia uma atmosfera peculiar, melancólica e até provinciana, pela proximidade entre o público, artistas e a visão das mesmas pessoas. Nesta "panela" meio fechada, para Bahiana, a parte mais interessante era a do público, pois, musicalmente, imperava a melancolia citada acima, com a maioria dos grupos nas fronteiras do amadorismo e do marginalismo ingênuo, atingindo escasso índice de qualidade e digerindo rústicamente a informação rock - informação que é copiada ou mal fundida a ritmos regionais. No verão carioca, aumentava o número de shows: *"multiplicam-se os shows alternativos e suas breves carreiras de, no máximo, 3 dias em um teatro"*,³⁰² preenchendo tão somente as longas noites dos estudantes em férias, com ingressos baratos e uma *"atmosfera divertida de espetáculo colegial que se leva vagamente a sério"*.³⁰³ Entre os shows com ingresso mais barato, haviam grupos amadores, principalmente de rock pesado (com som cru e hesitante, e nomes estranhos como As Trevas

³⁰⁰ Antonio Carlos Brandão e Milton Fernandes Duarte, *op. cit.*, p. 88.

³⁰¹ Ana Maria Bahiana, "Shows alternativos - o som dos porões", in. Nada será como antes. MPB nos anos 70, *ibid.*, pp.146-148.

³⁰² *ibid.*, p. 147.

³⁰³ *ibid.*

e Estômago Azul), mas também grupos com propostas ingênuas como Momentos Cachorros (que distribuíam maçãs, misturavam baladas e bossa nova e liam poemas a platéias quase vazias). Entre os ingressos um pouco mais caros, estavam "estrelas decaídas" como Os Mutantes, O Terço e os Novos Baianos.

Um ano antes, a situação parecia um pouco melhor. Bahiana relata que em maio de 1973 muitos músicos e grupos de rock tomaram de assalto gravadoras e casas de shows no Rio e São Paulo, em mais uma promessa frustrada de "invasão do rock". Poucos meses depois, restou apenas um grupo. Só que este grupo, o paulista Secos & Molhados, além de se manter vivo, alcançava um grande sucesso e prometia (o que não aconteceu) futuro brilhante. O grupo contava com Ney Matogrosso e o fundador João Ricardo (português radicado no Brasil, jornalista do Última Hora e filho do poeta João Apolinário). Venderam cerca de 100 mil unidades do seu primeiro disco, superando até o tradicional campeão de vendas Roberto Carlos, e chegaram a tocar para platéias de 6 mil pessoas. O visual "insólito" do grupo (que lembrava muito o visual e a androgenia "glitter") atraiu multidões de aficionados, entre os quais muitas crianças (outra semelhança com o "glitter"). Apesar do sucesso, o Secos & Molhados foi totalmente desacreditado ou ignorado pela crítica musical.³⁰⁴ Um ano depois, o grupo dissolveu-se. Outro sucesso foi Rita Lee que, até meados da década manteve-se no rock - vendendo 180 mil cópias do LP "Fruto Proibido" -, para, em seguida, cultivar um rock mais comercial e descartável. Finalmente, outra exceção foi Raul Seixas, que manteve-se um pouco mais coerente com seu trabalho inicial, mas que só conseguia vendagens acima da média graças a uma certa penetração em públicos de classes populares.³⁰⁵

Mas, de modo geral, a "cultura marginal" e o rock "imitação" sempre tiveram vendagens restritas, raros investimentos de gravadoras e um público muito fechado - a banda mais conhecida deste estilo, Os Mutantes, não vendiam mais que 20 mil cópias de seus

³⁰⁴ Ana Maria Bahiana, "Secos & Molhados, chamando a atenção", in *Nada será como antes...*, *ibid.*, pp. 141-145.

³⁰⁵ Antonio Carlos Brandão e Milton Fernandes Duarte, *op. cit.*, pp. 86-89.

discos. É revelador o fato de que os três nomes acima citados, que se destacaram com boas vendas (Secos & Molhados, Rita Lee e Raul Seixas), não estavam diretamente ligados à "contracultura" nem ao rock "imitação", nem mesmo Rita Lee (que deixou Os Mutantes no momento em que estes abandonavam o tropicalismo). O rock "imitação" decaiu definitivamente a partir de 1975, com dissolução de grupos e o abandono de público.

A partir de então, começou uma outra etapa da história do rock brasileiro dos anos 70, quando músicos e compositores, originalmente influenciados pelo rock importado, passaram a querer não apenas assimilar a informação internacional mas também "digeri-la" e entendê-la. Trata-se de um esforço de síntese que forma "*um dos veios principais de toda a música brasileira na década*".³⁰⁶ Apesar do tropicalismo ter tentado realizar esta síntese, ele o fazia, segundo já comentou-se, a partir da MPB. Só em 1972 aconteceram as primeiras experiências a partir do rock, com o encontro entre João Gilberto e os Novos Baianos no LP "Acabou Chorare", onde há convivência entre "*cavaquinhos e guitarras elétricas*" e o sucesso de "Preta Pretinha", mas sem atenção da crítica. No mesmo ano há um encontro "intermediário" entre músicos de formação não-roqueira que tinham aderido ao rock, principalmente o trio Sá, Rodrix & Guarabyra, que misturavam instrumentos eletrônicos com viola sertaneja, rock, rasqueado e baião no chamado "rock rural" - também com pouca repercussão, mas deixando como herança a dupla Sá & Guarabyra. Novamente em 72, algumas canções no Festival Internacional da Canção tentaram promover uma síntese de rock e sertanejo, outra vez sem evidência. Desde esta época, músicos como Fagner, Walter Franco e Raul Seixas, artistas situados a meio caminho entre a MPB e o rock, digeram, junto ao pop-rock, o popular, o "rural" e sertanejo. São formas que começam a atrair públicos anteriormente estanques, ou interessados apenas em rock ou só interessado em MPB, formando-se uma plateia nova na segunda metade dos anos 70. Entre os músicos universitários, elementos do rock são aceitos com naturalidade. Por obra de todos estes artistas acima citados "*é que o dado elétrico, importado, será incluído com naturalidade na*

³⁰⁶ Ana Maria Bahiana, "Importação e assimilação: rock, soul, disquete", *ibid.*

música brasileira, tornando comuns formas de marcação rítmica, estruturas de arranjo e instrumentação inteiramente repudiados no começo da década".³⁰⁷ Também, o rock importado e as bandas brasileiras que procuravam imitar o progressivo e o heavy metal anglo-americanos deixaram alguma contribuição para a segunda metade da década, não só no rock, mas também na MPB. Bahiana chega a afirmar que o rock importado nos 70 "*se vende poucas unidades fonográficas, consegue impressionar de tal forma uma geração de músicos e compositores que acaba permanecendo, mesmo quando suas formas mais evidentes já se dissolveram*".³⁰⁸

Assim, na segunda metade dos anos 70 uma determinada síntese de MPB e rock é produzida, só que com pouco sucesso de público pelos músicos roqueiros, enquanto os artistas de MPB que absorveram elementos do rock foram muito melhor sucedidos. Reflexo deste fenômeno é o surgimento de uma nova abordagem sobre o pop-rock, desde o início dos anos 70 que, no sentido discursivo e legitimador, repõe o pop-rock num novo papel, diferente daquele que teve durante a fase nacional-populista da MPB dos anos 60. Começa a se dar conta da universalidade e imponderabilidade da informação pop-rock na música popular, em primeiro lugar pelos próprios novos artistas, sejam roqueiros ou de MPB:

*"Há pelo menos dez anos, os meios de comunicação no Brasil são bombardeados pela música pop. Hoje em dia, existe uma geração inteira de nossos músicos que cresceu ouvindo rock, se identificou com ele como movimento jovem, recebeu informações quase impossíveis de se evitar. Como exigir da nova geração de músicos brasileiros que não sejam influenciados pelo rock ?"*³⁰⁹

Ou seja, antes mesmo da crítica musical - exceto pelos ideólogos do tropicalismo - e bem antes do público em geral, os músicos populares passaram a assimilar a informação pop-rock e levá-la em consideração, do ato da compôr à produção de discos, shows e

³⁰⁷ *ibid.*, p. 45.

³⁰⁸ *ibid.*, p. 42.

³⁰⁹ *Hít-Pop*, janeiro de 1977, p.10.

divulgação. No entanto, este discurso tenderá a continuar valorizando o elemento nacional, como no relato abaixo citado, em que Pepeu Gomes defende não a "imitação" do pop-rock (como faziam as bandas de rock nacionais até este momento) mas sim a degustação do pop-rock internacional no interior da música brasileira, ou através dela: *"As pessoas que acreditam no rock brasileiro que está aí, deviam se voltar mais para a nossa música, pois é dentro dela que o rock brasileiro vai encontrar sua personalidade própria."*³¹⁰ Percebe-se que o nacional-populismo é abandonado paulatinamente nos anos 70, mas ainda assim não se chega a uma situação propícia à hegemonia da linguagem pop-rock. Ou seja, o rock, segundo os discursos, deveria apenas ser absorvido, mantendo-se o predomínio da MPB. Portanto, mesmo entre músicos e crítica, não era chegada ainda a hora da hegemonia da música juvenil de mercado, francamente pop-rock. Ainda havia uma rebuscada influência ou permanência do nacional-populismo. É apenas no início dos anos 80, diante do mercado juvenil praticamente definido e da força das companhias de comunicação de massa interessadas em consolidar a música comercial, que todo resquício populista ou folclorista é destruído.

Pode-se concluir que o rock nacional não pôde ser lançado com sucesso nos anos 70 porque ainda não havia um público consumidor mais amplo, nem mesmo entre os jovens de classe média e média alta, muito menos entre classes populares. A "turma do rock" era limitada e pequena, eram grupos isolados nas grandes cidades. Com a ampliação da mídia e a "modernidade" cultural mais profundamente enraizada no Brasil, isto será possível no início dos anos 80, atingindo então amplas frações de classes médias, veiculando-se o pop-rock agora pela TV, rádios FMs e até cinema - mídia de maior alcance, centralização e padronização que circuitos underground de shows e de discos independentes, onde limitou-se a maioria dos nomes do rock nacional nos anos 70.

Ainda no final dos anos 70, alguns grupos de rock fizeram tentativas derradeiras para alcançar ao sucesso. Diante da negativa das grandes gravadoras, que não viam ainda

³¹⁰ Pepeu Gomes, in. ibid.

perspectivas para o rock nacional, em 1977 e 78 grupos de rock como Vímãna (de onde saíram Lobão, Lulu Santos e Ritchie), Joelho de Porco e O Terço, ao lado de músicos de MPB como Antônio Adolfo, João Donato, Danilo Caymmi, Luli & Lucinha e Marlui Miranda, decidiram optar por produções semi ou independentes.³¹¹ Quanto aos grupos de rock, a tentativa revelou-se um fracasso: o Vímãna acabou, o Joelho e o Terço não passaram da gravação. Ou seja, não foi ainda que se formou um circuito alternativo de rock (e não apenas "marginal"). O único resultado positivo foi a criação de bases para um setor independente que revelará a chamada ala alternativa paulista, a "nova música" paulista, na virada dos anos 70 aos 80 (com Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé etc). Em 1979, situação que se inverterá poucos anos depois, o rock brasileiro está em grande decadência. Na verdade, os grupos dos anos 70 - excetuando-se alguns nomes - pouco terão a ver com a nova leva do rock brasileiro dos anos 80.³¹² Pode-se acrescentar que os grupos de rock continuavam marcados pelo amadorismo e uma ideologia ambigua e ingênua. Por outro lado, havia o imediatismo, o oportunismo e a falta de interesse pelo rock dos empresários da indústria fonográfica. Ainda há uma terceira causa: é que mesmo aquele pequeno público "marginal" da "turma do rock" já não existia mais, pois amadureceu e passou a preferir a MPB mais modernizada (e profissional) dos nordestinos, o samba e até o choro. Quanto aos adolescentes e os mais jovens, estes não se interessaram muito pelas bandas nacionais de rock, ficando mais fixados no som importado (principalmente a discoteca, principal moda da época). Só mais tarde, e com outros grupos, é que o público em geral voltaria a se interessar pelo rock nacional: o rock nacional meramente "imitado" já não funcionava mais. Acabou-se também o tempo dos shows alternativos como os descritos em 1974.

Reafirmando o dito acima, os adolescentes e jovens no final dos anos 70 ou se fixavam na MPB mais "moderna" ou passavam a consumir novas formas de música internacional que

311 Ana Maria Bahiana, "Independência ou Morte", in *Nada será como antes...*, *ibid.*, pp. 236-238.

312 "Há dois ou três anos, vários grupos de rock nasciam, cresciam e formavam público nas bilheterias dos nossos teatros. Alguns mais famosos que outros, mas sempre em atividade. Hoje, alguns poucos mantêm-se em pé, tanto por falta de organização própria como também por culpa de nossos empresários" (Waldir de Medeiros Lima, *Música*, n. 31, 1979, p. 3).

passaram a ser importadas, principalmente a discoteca e, em menor escala, o soul. Curiosamente, se nos países centrais a discoteca e o soul dividiam o mercado com o rock sem concorrências, no Brasil tornaram-se, ou foram apresentados, como novos modismos a tomarem o lugar do rock (o que fizeram de certo modo): a disco serviria para a classe média branca como "nova moda", sem apelos existenciais (ao contrário do rock) e com mais possibilidades de evasão; o soul para populações de jovens negros principalmente em São Paulo e Rio de Janeiro, tornando-se mesmo uma "opção digna", nas palavras de Bahiana, de busca de identidade para estas populações. O soul chegou a criar contornos de movimento, em bailes com frequência maciça e nomes como "Black Rio", "Black São Paulo", "Black Portinho" etc.³¹³ No início, eram bailes de periferia, aonde as fitas tocavam tanto soul quanto rock e eram comuns apresentações de grupos ao vivo. Com o tempo, os bailes tornaram-se exclusivamente soul, sem apresentações ao vivo e com público quase exclusivo de negros. Já a discoteca foi embalada por uma divulgação ampla pelas gravadoras e obteve vendas em grandes quantidades (mais que 100 mil cópias em alguns casos), mas teve pouca ou nenhuma influência nos músicos (exceto raros casos, como a sátira de Gonzaguinha e, talvez, as Frenéticas).³¹⁴ Já o soul realizou, em menor escala, um processo semelhante ao do rock, primeiro com "cópias" feitas por Tim Maia e Cassiano (devotados já há algum tempo ao estilo) e, depois, sua reinterpretação em trabalhos de Caetano Veloso, Gilberto Gil e Luís Melodia. Os bailes de soul e funk atingiram o ápice em São Paulo, levando até 18 mil pessoas no Ginásio do Palmeiras em 1980³¹⁵ e, até hoje, continuam a ser uma tradição entre populações negras e pobres de grandes cidades.

³¹³ Ana Maria Bahiana, "Importação e assimilação: rock, soul, discotheque", *ibid*.

³¹⁴ Um artigo da revista *Música* (n. 28, 1979, pp. 16-17) tinha o título revelador de "Nossos pobres intérpretes 'disco' em noite de lua cheia", citando nomes surgidos do nada e sem talento algum como Brenda, Lady Zu, Bianca etc. que também não dariam em nada, ao contrário das fitas e discos intencionais de discoteca.

³¹⁵ *Canja*, n. 8, 4 a 10/07/1980.

6. Indústria fonográfica e MPB nos anos 70.

Segundo Renato Ortiz, o mercado fonográfico brasileiro, que até 1970 teve um crescimento vegetativo, a partir de então tem sua arrancada para um verdadeiro e significativo desenvolvimento.³¹⁶ Até os anos 60, no Brasil, o disco era um produto caro. Mas, a partir de então, caracteriza-se cada vez mais como elemento de consumo corriqueiro inclusive das classes baixas. Aumentaram as facilidades para aquisição de eletrodomésticos, principalmente toca-discos, cuja venda cresceu entre 1967 e 1980 cerca de 813%, o que deu às empresas fonográficas um crescimento de faturamento na ordem de 1375%. Segundo dados de Ortiz, somados os LPs, os compactos simples e duplos, o volume de discos vendidos cresceu de 25 milhões em 1970 para 66 milhões em 1979.³¹⁷ Além de um aumento quantitativo, há uma diversificação no consumo fonográfico, principalmente com a introdução no mercado das fitas cassetes - no decorrer da década as fitas cassetes tornaram-se hábito nos automóveis e no lazer fora de casa. Finalmente o produto fonográfico deixa de ser considerado elitista ou mercadoria de luxo.

Apesar do crescimento da indústria fonográfica, ao analisar a produção musical nos anos 70, a maior ênfase dos historiadores culturais recai sobre o fato da censura. Renato Ortiz tem razão quando afirma que a política cultural do regime militar não caracterizou-se apenas pela censura, e, principalmente, não censurou a cultura, mas determinados artistas, obras ou trechos de obras.³¹⁸ Contudo, parece correto dizer que a MPB sentiu mais do que qualquer outra "arte média" o peso da repressão e censura do regime militar. A partir de 1969, quando se inicia o período mais duro do regime militar, os grandes nomes da MPB dos anos 60 se afastam ou são afastados do cenário nacional. E, mais que o cinema, rádio ou TV, a censura atingiu em muito a MPB, que precisaria ainda de alguns anos para se recuperar dentro do mercado fonográfico. Tratou-se, entretanto, do fechamento das vertentes

³¹⁶ Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira*, op. cit., p. 127.

³¹⁷ *ibid.*

³¹⁸ Renato Ortiz, *Cultura popular e identidade nacional*, op. cit.

da MPB com postura de protesto e do tropicalismo - ostensivamente dominantes e não substituíveis a curto prazo -, mas não da MPB.

Outra característica do período em questão é que, ao contrário do cinema, rádio e TV, na música os setores da política governamental com projetos folclóricos e populistas conseguiram resultados mais efetivos - principalmente com a obrigatoriedade de que 50% dos lançamentos das gravadoras fossem de artistas nacionais. Ou seja, o nacionalismo folclórico ou populista teve uma permanência maior na música comercial do que outras áreas da indústria cultural. Contudo, ao mesmo tempo revela-se a presença de uma nova mentalidade de apoio à indústria cultural: a quantia que deveria ser paga em ICM (Imposto sobre Circulação de Mercadorias) aos governos estaduais pelas gravadoras poderia ser usada por estas para realizarem aquelas gravações obrigatórias de artistas nacionais: portanto as gravadoras pouco gastavam com seus artistas nacionais - tal isenção, além de incentivar a indústria fonográfica em território nacional, ao mesmo tempo criou nela mais um estímulo para procurar um grande mercado juvenil consumidor de música nacional - objetivo perseguido ao longo da década e só realizado finalmente nos anos 80.

Assim, ao contrário da MPB, nos primeiros anos da década de 70 a indústria musical cresceu muito, principalmente a indústria fonográfica, que cresceu 15% ao ano durante a década de 70,³¹⁹ apesar de quase não utilizar a MPB. Entre 1965 e 1972, o crescimento das vendas foi de 400%, sendo que em 1971 as vendas cresceram em 18,5% e em 1972 cresceram 34,5%.³²⁰ Entre 1976 e 1979 inclusive, aproveitando-se do crescimento do mercado, a indústria fonográfica e as lojas partiram à especulação, aumentando o preço dos discos acima da inflação.³²¹ Apesar das crises do petróleo de 1973 e 1976, a crise foi mais uma ameaça que uma realidade no que tange ao consumo de discos. Nem mesmo a crise econômica nacional do final da década de 70 atingiu de imediato a indústria fonográfica, que continuou com taxas de crescimento, contrariando a média mundial de queda de 20% no

³¹⁹ Rita C. L. Morelli, *op. cit.*

³²⁰ *ibid.*, p. 67.

³²¹ *ibid.*, p. 73.

consumo de discos em 1979 (no Brasil houve crescimento de 7%, metade do ano anterior, mas muito acima da média internacional). Em 1978, a taxa de crescimento do mercado fonográfico continuava em 15%, quase o dobro da taxa de crescimento industrial geral do país. Se em 1969 o Brasil era o 14º mercado no ranking mundial, em 1979 aparece em 6º lugar.³²²

Porém, como já foi dito, de imediato não se beneficiou a MPB, mas sim estilos com alcance maior entre classes populares, como o sertanejo, o samba (que teve um novo boom entre 1973 e 1977) e o "brega" internacional. O que é chamado de "brega" internacional tratava-se do pop-rock mais "comercial" importado dos EUA ou feito no Brasil mesmo por grupos e artistas brasileiros (às vezes com a presença de músicos norte-americanos) que adotavam nomes artísticos em inglês, além de cantar neste idioma, como Pholhas e hits como "Tell me once again". Durante os anos 70, este pop de fácil audição importado conseguiu manter uma presença relativamente importante, ao contrário do rock pesado ou progressivo que, no Brasil, apesar de tentar ser imitado pela maioria de grupos de rock nacionais e apesar do grande consumo nos países centrais, teve baixas vendas. Portanto, em 1971 e 1972, foi lançada e divulgada mais música estrangeira que nacional, principalmente no rádio.³²³ Esta música aqui chamada de "brega" internacional foi consumida por um público de jovens predominantemente de classes populares ou de baixo poder aquisitivo, recém-agregados ao mercado, que não podiam, entretanto, serem grandes compradores de discos. Com o passar da década, este pop internacional de sucessos efêmeros seria abandonado - mas, de certo modo, seria substituído pelas grandes vendas da discoteca internacional no fim da década.

Outro fenômeno interessante foi o retorno do chamada "sambão" (o samba tradicional e popularesco anterior à bossa nova), divulgado agora menos pelo rádio e mais pelo disco. O disco de samba torna-se um bem de consumo cotidiano das classes populares. Por causa

³²² ibid., p. 74.

³²³ ibid., p. 67.

disto, para Autran, o samba torna-se "artigo de consumo" nos anos 70.³²⁴ A autora chama os anos 70 de a "década do samba", com sucessos comerciais de artista "médios" como Martinho da Vila, Clara Nunes, Beth Carvalho, João Nogueira e Alcione. Se por um lado "revelam-se" nomes da velha guarda das escolas de samba, como Cartola, por outro cria-se também o "samba de gravadora" (Benito di Paula, Agêpe, Luiz Airão) e a música de gafieira. Conforme fala também Gilberto Vasconcellos, o samba é anexado à máquina da indústria fonográfica e à máquina estatal. O samba das escolas de samba é descaracterizado, sucessivamente: a Riotur assume o controle do carnaval carioca; o samba é eleito pelo Estado em 1974 como "linguagem musical nacional"; os sambistas são explorados pelas gravadoras; o samba faz sucesso em casas noturnas, clubes, churrascarias enquanto há a decadência das marchinhas de carnaval e do carnaval de salão etc.³²⁵ Na segunda metade dos anos 70, enquanto a MPB retorna como força maior da indústria do disco, o samba recua, ao lado - curiosamente - do pop internacional de fácil audição.

Voltando ao início da década, paralelamente ocorria a decadência dos festivais de MPB e o fim da "canção de protesto", como foi mostrado. Em 1972 realizou-se o último Festival Internacional da Canção. Musicalmente, o último FIC revelou que o festival era uma fórmula gasta, que nenhum movimento musical renovador surgia e que os artistas estavam mais atomizados. O último festival universitário da TV Tupi também realizou-se em 72, e entre seus artistas quis a crítica aclamar a continuidade da "linha evolutiva" da MPB.³²⁶ Chamados por Bahiana de geração de entressafa de músicos universitários, espremidos entre o passado recente dos anos 60 e a repressão presente, eram poucos e confusos, com destaque para Ivan Lins e Luis Gonzaga Júnior. Já em 1970 reuniram-se no Movimento Artístico Universitário (MAU), de curta duração, de onde saíram artistas para o

³²⁴ Margarida Autran, "Samba, artigo de consumo nacional", in. *Anos 70. Música popular, ibid.*, pp. 53-63.

³²⁵ Ainda houve pelo menos duas tentativas de resistência, como o Grupo de Ouro em 1977, lutando contra a exploração dos direitos autorais, e a escola de samba Quilombo, contra a condição do carnaval de rua carioca (Gilberto Vasconcellos, *op. cit.*).

³²⁶ Ana Maria Bahiana. "A 'linha evolutiva' prossegue - a música dos universitários", in. *Anos 70. 1-Música, ibid.*

programa da TV Globo "Som Livre Exportação", criado para retomar o público universitário numa nova tendência musical que logo esvaziou-se. Só no final da década, aproveitando a onda de sucesso dos "nordestinos", Ivan e Gonzaguinha alcançaram popularidade. Na verdade, os universitários foram menos um movimento e muito mais um novo elenco de artistas nacionais adotados pela indústria fonográfica local.

Dos últimos festivais de 71 e 72 surgiram também uma nova leva de artistas de MPB que, contudo, fariam sucesso apenas em meados da década, os chamados "nordestinos". Walter Franco (exceção ao grupo, pois era paulista) e os nordestinos misturam doses generosas de rock às suas canções de MPB. Anunciados já em 1972, mas realizados somente em 1975-76, os "nordestinos" foram divulgados como uma nova tendência da MPB, com a presença de migrantes e compositores universitários fora do eixo Rio-São Paulo.³²⁷ Curioso é que, para se afirmar, e talvez como recurso promocional, muitos artistas novos de MPB discursaram contra o tropicalismo, dizendo, por exemplo, que a fórmula deste estaria gasta. Mas, ao mesmo tempo, adotavam algumas das conquistas estéticas e as posturas diante do mercado trazidas pela Tropicália. Musicalmente, como inspiração da Tropicália, destaca-se a aceitação natural da informação pop-rock, ao ponto de Bahiana afirmar que este *"é o caminho de toda uma geração, no Brasil - ouvem música popular de origens diversas na infância e adolescência, são marcados pelo rock na juventude e retomam as primeiras influências depois, nesta década, de formas diversas, com outras leituras"*.³²⁸ Belchior, por exemplo, comentara: *"A informação rock é um dado natural, como na época o Orlando Silva tinha uma formação fox. Eu não sou do tempo da bossa nova, sou do tempo do rock"*.³²⁹ Além da informação rock, aceita-se mais facilmente o sucesso comercial, mudando-se em muito o discurso nacional-populista dos anos 60: pesam mais agora os problemas de mercado. Retomam-se, portanto, as propostas da Tropicália, ou seja, a deglutinação do pop-rock e uma postura mercadológica sem receios. Portanto, o conflito

³²⁷ Rita Morelli, *op. cit.*

³²⁸ Ana Maria Bahiana, "A linha evolutiva prossegue: a música dos universitários", *ibid.*, p. 34.

³²⁹ *ibid.*

entre tropicalismo e nordestinos foi um falso conflito, ou, como prefere Bahiana, mais ao nível das falas que de fato. Ao comentar que seus novos discos trazem um trabalho autêntico, mas que também são feitos para vender, artistas como Belchior e Fagner abrem um espaço mais amplo para o consumo, trazendo inclusive para o mercado Ivan Lins e Gonzaguinha. Mais importante que discutir a queda artística ou não da MPB dos anos 70 (Bahiana é uma das poucas que afirma que não houve perdas, apesar de acrescentar que não houve grandes evoluções), é perceber que as propostas do tropicalismo de sínteses musicais e de relação com a indústria e o mercado viram-se retomadas e incorporadas ao dia-a-dia da música brasileira, colaborando na preparação de um mercado juvenil de classe média.

Entre os nordestinos destacava-se o chamado Pessoal do Ceará (principalmente Belchior e Fagner). De início as gravadoras tentaram criar em torno destes músicos um caráter mais regionalista (rivalizando-os com os "baianos" e tropicalistas Gil e Caetano), mas depois preferiram investir neles a imagem de músicos autênticos da MPB e para consumo de jovens de classe média. Mesmo porque, logo a MPB começou a agradar novamente o público jovem. Surge então, nas gravadoras, na metade da década, a expectativa de reconquistar o público juvenil com estes novos nomes da MPB. No início da década de 70, a situação era diferente: a MPB decadente interessava a um público mais velho, com idade média de 30 anos; a indústria fonográfica crescia baseada nos primórdios de um mercado juvenil com o pop-brega internacional e ainda atingindo públicos de classe popular. Mas, segundo Rita Morelli, a MPB continha muitas possibilidades de tornar-se novamente música juvenil, não mais com o caráter semi-profissional e universitário típico dos anos 60, e sim com um caráter mais profissional e comercial. Apesar da bossa nova já ser um produto ao gosto da juventude de classe média e desenvolver algum senso de profissionalismo, estava longe de ser uma música de mercado, e o profissionalismo da bossa nova era muito mais "artístico" que mercadológico. Já o tropicalismo colocou a questão do mercado e da televisão mais claramente: os artistas populares deviam ter um posicionamento mais realista diante da indústria cultural, ainda que mantendo uma postura até certo ponto

crítica. Retomando colocações do tropicalismo, a MPB dos anos 70 muda sua mentalidade em relação a indústria cultural:

*"Quer dizer, a MPB teve desde então" (desde os anos 60 mas principalmente nos anos 70) "uma importância fundamental para a indústria fonográfica, não apenas enquanto meio para a conquista de um segmento de consumidores capaz de igualar a longo prazo o mercado brasileiro de discos aos grandes mercados mundiais, trazendo-lhe imediata elasticidade, mas também devido à formação de um cast nacional não apenas capaz mas também disposto a atender à demanda desse segmento de consumidores".*³³⁰

Morelli defende que uma MPB mais jovem era realmente necessária e capaz de estabelecer em primeira instância um mercado juvenil seguro e amplo, aos moldes do criado nos países centrais nos anos 60 (e nos EUA desde os anos 50):

*"... a formação de um grupo de artistas nativos, capaz de se constituir numa alternativa permanente aos grandes astros da música jovem internacional, parecia ser mesmo imprescindível para garantir uma estabilidade maior dos mercados nacionais a longo prazo, através da conquista definitiva de seus segmentos jovens".*³³¹

Tal acontecimento, que poderia ter vindo dos artistas da MPB dos anos 60, ocorreu só depois - na segunda metade dos anos 70 -, primeiro, pelo fato da censura ter pesado com muita força sobre tais artistas e tendências da MPB, segundo, principalmente, pelo posicionamento nacional-populista da MPB da década de 60. Deve-se frisar novamente, seguindo as teses de Ortiz,³³² que o papel do Estado de modo algum foi a repressão da música, muito menos da indústria fonográfica, pelo contrário - reprimiu-se alguns artistas e setores da MPB em especial, não a MPB. Além disto, houve uma influência de setores nacionalistas ou folcloristas (como o Conselho Nacional de Cultura) e até da própria MPB

³³⁰ Rita Morelli, *op. cit.*, p. 68.

³³¹ *ibid.*, p. 69.

³³² Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira*, *op. cit.*

dos anos 60 (os populistas) na determinação de que 50% das gravações fossem de artistas nacionais - o que pode ser interpretado também como um estímulo para o desenvolvimento da música industrial nacional, como foi feito com o cinema, onde, se não se apoiou o cinema novo, deu-se grande impulso ao cinema nacional industrial de entretenimento. No início dos anos 70, cinema, TV, livros, revistas, publicidade e música industrializada iniciam seu boom e expansão no Brasil. No entanto, faltava ainda a constituição de um mercado juvenil de consumo musical, o que, por razões específicas, demorou um pouco mais e parece ter se estabelecido mesmo apenas nos anos 80, quando finalmente abandonou-se o nacionalismo populista impregnado nas instituições culturais e nas juventudes de classes médias e adotou-se o pop-rock como música jovem nacional.

Antecipando a onda de rock dos anos 80, houve o chamado boom de nordestinos no final da década de 70. Até houve tentativas ou esboços de criar-se através da discoteca uma música jovem de estilo mais "internacional", como as Frenéticas e as incursões de Belchior, mas ainda pesou muito a crítica nacionalista de imprensa e público.³³³ Se a discoteca nacional não deu certo (ainda que antecipasse futuras tendências do Rock Brasil³³⁴), o "rock" nordestino deu certo (com Fagner, Alceu Valença, Elba Ramalho etc.) no fim dos anos 70. O rock nordestino foi uma tentativa de absorver o rock e o que era considerado a "modernidade" musical sem a perda da "autenticidade" popular e sem a queda ao "comercialismo". A MPB já é uma música popular juvenil de massa e da indústria fonográfica, mas que apresenta uma série de limitações, principalmente por ter ainda que justificar-se diante de ideologias nacionalistas e anti-comerciais sobreviventes. Em vez de uma caricatura da MPB acrescida de "rock", por que não fazer o "Rock Brasil" ? Ou seja, por que não fazer uma música juvenil comprometida apenas com o mercado (juventudes) e com a produção (indústria fonográfica), uma música que não tenha mais que se justificar diante

³³³ Rita Morelli, *op. cit.*

³³⁴ Inclusive o produtor da fase "disco" de Belchior e das Frenéticas, Marco Aurélio Mazola da WEA, seria posteriormente, em 1985, o produtor do grande estouro do rock nacional, o RPM (*ibid.*).

da tradição (instituições musicais tradicionais) ou que tenha finalidade política (para o Estado, o Movimento Estudantil etc) ?

Apesar do Brasil ter se tornado em 1978 a quinta indústria de discos do mundo,³³⁵ nas discussões da crítica musical e nos relatos dos músicos, este crescimento acabou ocupando segundo plano em prol da questão do nacional-internacional. Como afirmou-se no início deste capítulo, a indústria musical no Brasil aparentemente tinha seguido um percurso inverso no sentido da nacionalização da cultura de mercado, ou seja, teria partido tanto de estilos autenticamente nacionais (o samba) quanto de firmas nativas (as rádios) e chegado ao domínio de estilos estrangeiros (o rock) e de gravadoras multinacionais. É curioso como normalmente, nestas discussões, omite-se o crescimento quantitativo do mercado fonográfico. Não é o domínio cultural "estrangeiro" o responsável por este crescimento. É claro que no início dos anos 70, segundo Guimarães, houve um investimento maciço de grandes empresas estrangeiras, principalmente norte-americanas, no mercado brasileiro fonográfico, dado que abandonou-se a prática da importação de discos internacionais e das versões e iniciou-se a prensagem em território nacional das matrizes estrangeiras. Ou seja, crescia o mercado consumidor de discos internacionais graças aos avanços técnicos, à maior articulação com o mercado internacional e à maior informação prévia do grande público (apesar de ainda existirem as versões para alguns públicos menos integrados à língua inglesa³³⁶). Nos anos 70 o público de consumo de música estrangeira alargou-se de modo a englobar todos os públicos, o que pelo menos significou o "*alargamento do repertório cultural do público brasileiro*".³³⁷ Contudo, o aumento no consumo de discos não se limitou aos de matrizes estrangeiras, pelo contrário. Na verdade, o fator determinante da passagem do estado incipiente da indústria musical ao mercado fonográfico estabelecido foi a construção de uma música nativa juvenil comercial, capaz de favorecer o crescimento do

³³⁵ Antonio Carlos Machado Guimarães, *op. cit.*, p. 45.

³³⁶ Deve ficar claro que a familiarização com a língua inglesa não significa ter o domínio da língua. Para ouvir pop-rock, é pouco importante entender o que está sendo dito, na maioria dos casos. É necessário apenas que se tenha perdido o estranhamento diante da sonoridade diferente da língua.

³³⁷ *ibid.*, p. 44.

mercado e estar sobre o controle das companhias produtoras. Neste percurso, pelas especificidades da música popular no Brasil e pelos fenômenos sócio-políticos dos anos 60, portanto, pela tradição folclorista e pelo nacional-populismo arraigados na música, assim como pela demorada adaptação das classes populares e a rejeição pelas classes médias, a música pop-rock brasileira demorou muito tempo para afirmar-se. Pode-se até dizer que no fim dos anos 70 ela ocultou-se sob a forma do "rock nordestino", ou que, para desespero dos puristas e dos músicos tradicionais, os novos gostos juvenis consumiam quase que ocultamente a nova onda "disco" importada dos Estados Unidos. Só nos anos 80, aí sim, conseguiria-se construir-se no Brasil um pop-rock sem disfarces ou comprometimentos.

Quanto à segunda acusação dos críticos tradicionais, do domínio das gravadoras estrangeiras, dados de Ortiz apontam que, ao contrário do propagado, as gravadoras nacionais cresceram no mercado no início dos anos 80. E ainda apontam um outro fator importante, demonstrando que a indústria fonográfica é talvez a indústria cultural mais apta a transnacionalização. Segundo Paul Flichy, as gravadoras multinacionais atuam nos países periféricos *"através de filiais cuja função é produzir discos com os cantores locais."*³³⁸ Enquanto que no cinema as multinacionais simplesmente exportam o produto acabado, o filme - que traz as marcas do país de origem -, na produção fonográfica as gravadoras trabalham tanto com matrizes importadas quanto produzem discos com artistas locais. No caso brasileiro, segundo dados gerais, os lançamentos de artistas nacionais passou de 63% em 1977 para 69,5% em 1980, com a queda no mesmo período de lançamentos de discos com matrizes internacionais de 35,4% para 28,9%.³³⁹ Mesmo na primeira metade dos anos 70, quando o número de lançamentos internacionais atingiu o ápice, no montante de vendas as gravações de músicos nacionais levava vantagem - por exemplo, entre 1972 e 1975 enquanto os lançamentos de matrizes estrangeiras atingiram 47%, sua participação no total de vendas foi de apenas 33%.³⁴⁰

³³⁸ Citado em Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira*, op. cit., p. 194.

³³⁹ *ibid.*

³⁴⁰ Rita Morelli, op. cit., p. 50.

Aos anos 80, finalizando, restava apenas a tarefa de consolidar o mercado fonográfico juvenil, através do rock. O rock nacional dos anos 80, como será mostrado, também foi uma música "de transição", assim como a Jovem Guarda ou o "rock nordestino", ambíguo na mistura de elementos nacionais e internacionais, funcional na consolidação de um mercado juvenil. No entanto, o rock nacional já pertence a um momento em que a cultura mundializada, a modernidade-mundo, começa a preponderar nas relações sócio-culturais no Brasil. Nos anos 80, os jovens procuram construir suas identidades francamente a partir de elementos culturais, valores e referências "transnacionais" ou mundiais, bem como a indústria de entretenimentos e a mídia brasileira ingressam decisivamente na era da mundialização da cultura. Mas estes já são alguns assuntos do próximo capítulo.

Capítulo 4

O mercado juvenil de pop-rock nos anos 80: o caso do rock nacional

O objetivo principal deste capítulo é analisar a consolidação no Brasil de um mercado adolescente-juvenil consumidor de música pop-rock nos anos 80, a partir do rock nacional, um dos principais agentes colaboradores deste processo. Outros fenômenos poderiam ser citados mais longamente mas, devido a abrangência que despertariam, suas análises serão feitas juntamente com o rock nacional, exceto por alguns comentários a seguir. Um destes é a transformação do Brasil em mercado de shows internacionais de artistas do pop-rock, completando o processo de inclusão do Brasil no mercado musical mundial que já fôra iniciado nos anos 70 - com a prensagem de matrizes internacionais em lugar das importações. Outro, complementando, foi a participação das rádios (principalmente as de Frequência Modulada - FMs), das televisões e dos produtos em vídeo nesta consolidação. Ou seja, os anos 80 criaram no Brasil, em destaque os grandes centros urbanos, com a precedência do eixo Rio-São Paulo, um mercado juvenil consumidor de música comercial ou pop-rock, seja ela de procedência nacional ou internacional, através de produtos fonográficos e videográficos, da radiodifusão, televisão e de shows ao vivo. Completa-se, assim, o ciclo de pesquisa e análise da música pop-rock em sua transformação de produto cultural-industrial ambíguo - a um tempo servindo interesses da indústria musical e representando aspirações e sub-culturas juvenis - a mercadoria plenamente adaptada às necessidades da sociedade de consumo contemporânea - tomando-se um signo pseudo-cultural de diversão e mais uma forma de inclusão das faixas juvenis no mercado cultural. Só que, agora, comparando o desenvolvimento do mercado pop-rock nos países centrais a um caso

particular dentro do mundo dito periférico ou de modernização atrasada, o Brasil. O caso do Brasil, a um tempo, destaca as teses da primeira parte da dissertação, citadas acima, e as especificidades da modernização cultural nos países periféricos, comentadas no capítulo anterior.

Sobre os shows internacionais e a indústria musical no Brasil, valem algumas rápidas considerações iniciais. No início dos anos 80, repetindo o que já acontecera nos anos 70, foram raras as presenças de grandes nomes do pop-rock internacional no Brasil, situação que se manteve até 1985, destacando-se os shows do Queen em 1981 (que levou 80 mil pessoas ao estádio do Morumbi em São Paulo e cerca de 500 mil pessoas no total de sua excursão³⁴¹) e do Kiss em 1983. Pode ser citado também o show de Frank Sinatra no Maracanã em 1981, com um espantoso público de 137 mil pessoas.³⁴² O marco e o divisor de águas desta década foi o evento Rock in Rio em 1985, mais pelo gigantismo do projeto e a divulgação maciça pela mídia (contando inclusive com o patrocínio da Rede Globo) do que pelo sucesso de público e qualidade dos shows (mesmo estes não desprezíveis, pelo contrário³⁴³). A Artplan, empresa promotora do festival, construiu na cidade do Rio de Janeiro o que ela chamou de "cidade do rock", uma obra megalomaniaca³⁴⁴ que, por motivos políticos, foi posteriormente interditada e sucateada pelo governo estadual de Leonel Brizola. Mesmo que não imediatamente, a realização do Rock in Rio abriu as portas do Brasil aos circuitos internacionais de pop-rock. O Brasil passou a ser, nos últimos anos da

341 V. Montanari, *Rock Stars*, n. 12, 1984, p. 17.

342 *O Estado de São Paulo*, Caderno 2, 28/12/1989.

343 O Rock in Rio obteve um público médio de 130 mil pessoas em cada uma de suas 10 noites, totalizando 1 milhão e 380 mil pessoas. Mas a frequência diária esperada pela Artplan era de 300 mil pessoas, a "cidade do rock" em plena capacidade. Houve noites com público menor que 50 mil pessoas (*Som3*, n. 74, fevereiro de 1985). Os preços relativamente caros e a necessidade de viajar e hospedar-se no Rio de Janeiro foram apontados, por comentaristas do festival, como as principais causas do relativo fracasso de público.

344 "Para que sejam possíveis as 90 horas de música e paz sonhadas por Roberto Medina (proprietário da Artplan), a Artplan construiu uma cidade na Barra da Tijuca. Na Via Nove, em frente ao RioCentro ... - 250 mil m² com toda a infra-estrutura para ... um milhão de pessoas ... A área, virgem, atende não só às proporções do acontecimento, como também permite, principalmente, que ele seja realizado com total segurança". A "infra-estrutura" incluía shopping-centers com mais de 30 lojas, bares, fast foods, mini-hospital etc. (*Guia Oficial do Festival Rock in Rio*, RioGráfica, 1984, p. 109). A segurança e o conforto prometidos não foram de todo cumpridos pois, além de assaltos, as charvas de verão castigaram o público e deixaram muita lama no local.

década de 80, um ponto de parada razoavelmente compensador para qualquer roteiro mundial de shows dos grandes e pequenos nomes do pop rock, em quase todos os estilos ou níveis de sucesso, do heavy metal à dance music, de grupos semi-desconhecidos a Michael Jackson. Em matéria de festivais, promoveu-se mais uma reedição do Rock in Rio (apenas em 1991, no Maracanã) e, desde 1988, o mais bem sucedido Hollywood Rock. O Hollywood Rock, na verdade, ao contrário de um festival como Woodstock ou mesmo do Rock in Rio I (ao ar livre, concentrado em um único local afastado), básica e simplesmente encampava algumas datas de shows de alguns nomes do pop-rock em excursão mundial levando-os, na primeira semana, a um estádio paulistano e, na outra, à Praça da Apoteose no Rio de Janeiro, junto a algumas atrações nacionais.

Quanto à indústria musical, no Brasil também se observou uma conjunção cada vez maior entre rádios, discos e televisão, principalmente a partir da crise de vendas no início do anos 80. Se até 1979 o mercado fonográfico brasileiro teve apenas crescimento (destoando até mesmo do mercado internacional do fim da década), entre 1980 e 1983 observou um retraimento anual entre 15 e 20%.³⁴⁵ Este fato, aliado ao avanço e encarecimento do equipamento técnico e da distribuição, resultou num processo de fusão de empresas e formação de conglomerados e no "*crescente monopólio da direção cultural nas mãos de uns poucos grupos*".³⁴⁶ Grandes empresas apenas de discos e pequenas empresas vêem-se em dificuldades. Trata-se de um processo semelhante ao já verificado nos anos 30 nos Estados Unidos (envolvendo o cinema em vez da TV³⁴⁷). Em 1982, a Sigla (formada pela RCA, RGE e Som Livre - esta última, parte do complexo da Rede Globo) dominava

³⁴⁵ Antonio Carlos Machado Guimarães, *op. cit.* Nos anos 70, assim como a indústria fonográfica internacional, a indústria brasileira caracterizou-se pelo excesso de produção. Em 1979, havia 20 mil títulos à venda no Brasil, distribuídos para 12 mil pontos de venda, cada qual, em média, com 100 títulos (*ibid.*, p. 20). Como já foi dito, a política de superprodução multiplicou ainda mais os efeitos da queda das vendas.

³⁴⁶ *ibid.*, p.25.

³⁴⁷ Diferente dos Estados Unidos dos anos 30, o processo de fusão de empresas de diferentes ramos da indústria musical no Brasil envolveu a televisão mais que o cinema.

25% do mercado fonográfico. O grupo Odeon/WEA dominava 20%, mesma taxa da CBS. O grupo Polygram/Ariola dominava 18%.³⁴⁸

O rock nacional, hoje conhecido também como "rock dos anos 80", em sua estrutura e história, ilustra melhor os caminhos e descaminhos da modernização e consolidação da indústria musical no Brasil nos anos 80. Os outros elementos citados - os meios de comunicação de massa, a indústria fonográfica e de vídeos, o empresariamento de espetáculos - apenas destacam e completam as conclusões que serão apontadas sobre o rock nacional.

O fato do pop-rock ter se generalizado e "oficializado" no Brasil apenas nos anos 80 não significa que o mesmo tenha chegado apenas neste momento aqui. Como se mostrou, desde o rock and roll o Brasil foi servido de filmes e discos que o divulgavam. Nos anos 60 ocorreu o fenômeno da Jovem Guarda, além da Tropicália, movimentos que inspiraram-se também no pop-rock anglo-americano para tentar construir um pop nacional. Houve também, é claro, o rock "imitação" e "marginal" dos anos 70. Assim, o Brasil não era um território totalmente virgem de pop-rock quando adentrou nos anos 80. Mas, também não era um território cultural a ser pouco trabalhado para que pudesse consolidar a indústria musical nacional.

Desde os anos 60, a indústria cultural incipiente no Brasil manifestou a intenção de criar um mercado juvenil de consumo cultural, tarefa dificultada no setor musical, como se mostrou, tanto pela força das músicas populares nativas, quanto pelas ideologias nacional-populistas presentes, além da rejeição que sentiam as juventudes urbanas de classe média pelo pop-rock. Quanto às classes médias, viu-se também que elas ainda estavam pouco generalizadas, dificultando a criação deste mercado. Além disto, elas adotavam a MPB em sua chamada "linha evolutiva" como música de consumo. Deste modo, até o final dos anos 70, foi através da linha evolutiva da música popular que a indústria fonográfica conseguiu desenvolver razoavelmente um mercado estável de jovens consumidores.

³⁴⁸ *ibid.*, p. 46-47.

O início dos anos 80, quanto a estes dois fatores, juventude de classe média e indústria fonográfica, apresentou duas importantes mudanças. Os jovens e adolescentes estavam cada vez mais distantes dos discursos "nacional-populistas" da esquerda e direita que, no terreno musical, nos anos 60 mas ainda nos anos 70, cultivavam a MPB esclarecida e rejeitavam o pop-rock considerado "imperialista" e "alienado". A juventude urbana de classe média não era mais aquela dos movimentos estudantis, das novas esquerdas, dos festivais, das canções de protesto e da luta contra a ditadura. Tratavam-se de jovens mais desenraizados de motivos, valores e obrigações nacionalistas, populistas e da politização da cultura. Ao mesmo tempo, a indústria fonográfica brasileira enfrentou, com um pouco de atraso em relação à internacional, a crise de mercado - as baixas significativas de vendagem de produtos fonográficos. Crise agravada pela própria depressão econômica geral que a sociedade brasileira vinha enfrentando no fim do último governo militar e no início da "Nova República". O mercado de produtos fonográficos que até pouco tempo antes era um dos melhores negócios no Brasil, entrou nos anos 80 em meio a uma incógnita. Receosa, a indústria fonográfica, bem como todos os outros setores da indústria musical, não tiveram que esperar muito tempo para que surgisse a solução que capacitasse a retomada do seu crescimento. A solução acabou sendo o rock nacional, que nada mais fez do que atingir e mobilizar aquela juventude e adolescência desenraizada da cultura nacionalista e das preocupações populistas características da juventude de classe média das décadas anteriores. A música oferecia agora apenas diversão, moda e fundo musical para dançar e namorar. A música despolitizada e de entretenimento vinha atender à uma nova juventude, carente de valores que a identificassem com a mais atraente cultura mundial veiculada pela mídia.³⁴⁹

³⁴⁹ Após descrever o conflito no Japão entre músicas tradicionais e estilos pop-rock adotados pelos jovens, comenta Ortiz: *"No Brasil, o conflito entre rock x samba revela a mesma contradição. Enquanto símbolo da identidade nacional ... o samba vê-se ameaçado por uma musicalidade estranha às suas raízes históricas. Na verdade, nos encontramos diante de um fenômeno mundial, no qual as novas gerações, para se diferenciarem das anteriores, utilizam símbolos mundializados ... Escutar rock-and-roll significa estar sintonizado com um conjunto de valores, vividos e pensados como superiores. Preferir outros tipos de canções é sinônimo de descompasso..."* (Renato Ortiz, Mundialização e cultura, Brasiliense, São Paulo, 1994).

O rock nacional dos anos 80 teve seu auge entre 1983 e 1987, principalmente, sendo que de 81 a 82 teve uma preparação, e a partir de 87 uma gradual decadência. Pode-se dividir a fase de sucesso do rock nacional dos anos 80 em duas sub-fases: a primeira, de 1983 a 1985, dominada por grupos cariocas rapidamente adotados pelas grandes gravadoras, com um rock leve, alegre e vestido com roupas coloridas, conhecido como "new wave brasileira", com vendas razoáveis e que ajudaram a indústria do disco recuperar-se bem de um período de crise de vendas; a segunda de 1985 a 87, modificando o centro criador do rock nacional mais para o eixo São Paulo-Brasília, revelando ou solidificando os principais nomes do rock nacional da década, e dando luz ao maior sucesso fonográfico da década, o RPM.

Todavia, seria errado ignorar durante todos os anos 80 o papel dos alternativos-independentes no Brasil, ou seja, a música pop-rock desenvolvida independentemente da indústria musical oficial. Foram diferentes movimentos sócio-culturais de juventude (punks, darks, raps), movimentos de grupos musicais (de novo os punks, grupos de heavy metal, vanguarda paulista, rock paulista etc.), selos independentes, shows alternativos e rádios. De um modo ou de outro, todos estes movimentos e mídia alternativas chegaram às vezes a colaborar com a mídia oficial nos anos 80. Mas, em geral, mantiveram-se marginalizados e, no caso mais forte do heavy metal, formaram até mesmo mercados paralelos. Atualmente, principalmente no caso dos novos selos independentes, vem se dando mostras que o mercado musical brasileiro irá acompanhar as tendências internacionais esboçadas no capítulo 2, caminhando para uma relação mais de complementaridade do que de afastamento entre grandes oligopólios e mídia independentes.

1. Prévia do rock nacional: vanguarda paulista, movimento punk e new wave carioca

Mais do que fabricado, o rock nacional dos anos 80 em seu início foi descoberto pelas gravadoras, em meio a diferentes manifestações vindas de juventudes urbanas do eixo Rio-

São Paulo. Entre estas, uma foi adotada pelas gravadoras, a música dita new wave, de origem carioca, porque mais se adaptava aos novos objetivos da massa de adolescentes e jovens anteriormente citados. Contudo, pelo menos outras duas manifestações existiram e chegaram a testar junto a gravadoras e outros media as suas possibilidades de expansão: a vanguarda ou nova música paulista e o punk. Falar-se-á inicialmente destas duas últimas citadas - suas propostas, limites e influências -, para depois chegar propriamente à new wave nacional, aquela que acabou detonando todo o trajeto de sucessos do rock brasileiro dos anos 80.

A "nova música" paulista

A nova música ou vanguarda paulista foi uma série de artistas e grupos que constituíram-se num circuito paralelo de MPB universitária, geralmente saídos de faculdades e universidades da cidade de São Paulo, cuja repercussão começou no fim dos anos 70. Haviam estudantes de jornalismo da Casper Líbero (os integrantes do grupo Língua de Trapo) e da Universidade de São Paulo (do Premeditando o Breque). Do Departamento de Música da Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo saíram também Arrigo Barnabé e a iniciativa que resultará no grupo Rumo. O Rumo nasceu de um grupo de discussão de música popular onde, para entrar, era necessário apenas se interessar por música popular, de modo que entraram no grupo também alunos fora do curso de música. Por fim, houveram nomes não necessariamente saídos das salas de aula das faculdades, como Itamar Assumpção, mas que desenvolveram sua carreira a partir de shows no circuito estudantil de colégios e faculdades.³⁵⁰

A nova música paulista teve mínimo impacto musical e mercadológico no rock adotado pelas gravadoras no início dos anos 80. Em momentos posteriores, pode-se ver ainda alguma presença da dita "vanguarda paulista" na música comercial. Para o interesse

³⁵⁰ Antonio Carlos Machado Guimarães, *op. cit.*, cap. III.

imediate desta pesquisa, entretanto, o fenômeno da vanguarda paulista é interessante ao ajudar a desvendar a condição do mercado musical e da indústria fonográfica no início dos anos 80. É claro que, esteticamente, a vanguarda foi bem mais importante que o rock dos anos 80 e, apesar deste não ser o aspecto principal desta pesquisa, não se pode desprezar esta superioridade da nova música paulista. Mas a "derrota" da vanguarda quando se lançou ao grande mercado, e as causas desta derrota, ilustram bem a acolhida desfavorável da indústria musical em relação às novas tendências da "linha evolutiva" da MPB. E ilustram também os limites de público para uma música popular artisticamente elaborada.

As pesquisas e relatos que envolvem a vanguarda paulista também deram sempre destaque à discussão da relação dos novos artistas e grupos paulistas de MPB universitária com a indústria fonográfica. Apesar de alguns relatos colocarem que a vanguarda estava querendo desenvolver-se distante das grandes gravadoras, interessada apenas em cultivar espaços independentes de produção³⁵¹, na verdade, este posicionamento deu-se muito mais como consequência do fechamento das grandes gravadoras e mídia do que por vontade dos próprios artistas. Certamente, a nova música fulgurou como um movimento de fora para dentro da indústria cultural, tentando impôr ou negociar princípios estéticos mínimos. Um dos principais nomes do movimento, Arrigo Barnabé, afirmava que buscava dar continuidade ao posicionamento de renovação constante e de síntese entre popular, pop-rock e erudito propostos pelo tropicalismo. Mas, enquanto os tropicalistas ainda obtiveram algum respaldo imediato da indústria cultural e, principalmente, suas propostas viram-se efetivadas na MPB dos anos 70, a nova música paulista não conseguiu a mesma penetração e influência.

"... ao contrário daqueles (tropicalistas), estes se fecharam no círculo muito restrito da 'música independente': e quando lançados no mercado de

³⁵¹ "Antes do boom do rock nacional, aconteceu o boom da MPB independente. Foi um fenômeno mais restrito a São Paulo e, ao contrário do rock, desprezou a mídia em vez de entrar nela. Enquanto deu pé, elas constituíram um circuito realmente independente de produção, distribuição e divulgação para grupos que eram ignorados pelas gravadoras" (Bia Abramo, Bizz 17, dez de 86, p. 75).

larga escala, não conseguiram impôr sua marca, de modo a 'balançar' as estruturas desse mercado. ... ao que tudo indica, pouco ou nada puderam fazer para alterar o esquema geral, permanecendo com eles o rótulo de 'música para poucos'".³⁵²

Curiosamente, porém, segundo a descrição de Guimarães a "nova música" de São Paulo era uma continuação da música popular desenvolvida nos meios universitários paulistanos desde os anos 60, portanto parte da "linha evolutiva" da MPB com origens na bossa nova.³⁵³ Ou seja, uma "linha...", apesar de propôr-se e até ponto ser "vanguardista", que dominou o mercado de discos de música nacional junto à juventude de classes médias até aquele momento (exceto por um breve período no início dos anos 70). Só que a nova música, ao contrário da MPB dos anos 60 e 70, não tornou-se música da indústria cultural nos anos 80. Desta vez, irá preferir-se o rock, e isto demonstra a transformação do público consumidor, os valores e a posição cultural-política dos jovens e adolescentes das classes médias e os novos interesses da indústria cultural. A linha evolutiva da MPB, representada pela nova música, desta vez limitou-se aos canais independentes de produção e, ao chegar nas grandes gravadoras, não alçou maiores sucessos nem teve boa divulgação.

A história da vanguarda paulista depois dos primeiros anos de shows em colégios e universidades é marcada pela busca de uma expansão de público para além deste circuito estudantil. Mesmo as experiências com o mercado alternativo demonstram que o movimento não era avesso à grande mídia, pelo contrário, buscava-se, assim como os artistas universitários de MPB desde os anos 60, caminhar em direção ao grande mercado. O ano de 1979 marca esta nova direção, com a fundação do teatro Lira Paulistana, um porão reformado, de aluguel baixo e com boa localização. A nova música passa a ser divulgada aí, deixando de estar dispersa em colégios e faculdades. Se o Lira Paulistana abre a nova música para o circuito de casas de espetáculos, no mesmo ano aparece também a

³⁵² Joaquim Alves de Aguiar, *op. cit.*, p 4-5.

³⁵³ Antonio Carlos Machado Guimarães, *ibid.*

possibilidade de divulgação na grande mídia. A TV Cultura promove um festival universitário de música popular, vencido por Arrigo Barnabé e tendo o Premeditando o Breque em segundo lugar. Com o Lira Paulistana e esta primeira divulgação, constitui-se um público pequeno para shows e consumo de discos, mas que já é suficiente para prover o pagamento do aluguel de estúdios e promoção de shows. Assim, nos dois anos seguintes o movimento lança a maior parte dos seus discos. O Lira torna-se também um selo independente, auxiliando na produção e divulgação de discos. Parece tornar-se possível a ida da nova música para o grande mercado. Os grupos atingem um público pequeno, mas já bem mais amplo que o dos shows em colégios, instituições culturais, faculdades etc. Além disto, já possuem discos. Apesar de participações tímidas em festivais entre 1980 e 82, aparecem em programas como "Vertigem" da TV Bandeirantes (em dezembro de 1981) e "Fábrica do Som" da TV Cultura (entre 1983 e 1984). O ano de 1983 parecia promissor, com Arrigo assinando contrato com a gravadora Ariola e o Lira Paulistana tornando-se um núcleo de produção da gravadora Continental - selo Lira Continental. Isto levava a crer que a vanguarda paulista e seus canais independentes estavam conseguindo acesso à grande mídia. No entanto, os discos lançados no grande mercado por artistas da vanguarda não conseguiram vendagens significativas (além de Arrigo, o Premeditando o Breque também foi lançado). Outros, nem conseguiram ser contratados. E, pior, o selo Lira Paulistana foi mal sucedido, principalmente pelo pouco apoio dado na prática pela Continental.³⁵⁴

O desinteresse da indústria fonográfica e os maus resultados conseguidos pelos poucos artistas que lançaram discos por grandes gravadoras, acabaram praticamente fechando o mercado para a vanguarda paulista, que rústicamente manteve-se no setor independente até desaparecer como "movimento" mais organizado.³⁵⁵ Falhando as tentativas de subir do circuito estudantil ao grande mercado, a nova música desapareceu como último suspiro

³⁵⁴ *ibid.*

³⁵⁵ Arrigo Barnabé até fez uma outra tentativa de ser adotado pelo grande mercado, em 1988, tentando incursionar pelo pop, com o LP "Suspeito", lançado pela gravadora 3M. Arrigo não conseguiu, novamente, muitos resultados significativos, mesmo com apresentações em programas de TV medíocres como Bolinha e Amaury Jr. (Bizz 30, janeiro de 1988, p. 19).

criativo deste mesmo circuito que, nos meios universitários, produziu a música de protesto, criou o Movimento Artístico Universitário, participou da retomada da MPB nos anos 70 etc. E, talvez mais significativamente, a nova música desapareceu como último suspiro da tendência "evolutiva" da MPB jovem de classe média. A partir de então, a MPB sofreu evoluções apenas de fora para dentro - como a influência tecnológica do rock - ou em iniciativas individuais de artistas já consagrados. Mas, em geral, a MPB vem, até hoje, praticando a mesma reciclagem cultural em que também decaiu o pop-rock anglo-americano nos anos 80, preservando os grandes nomes do passado ou, no caso de revelações, resumindo-se a novos artistas individuais que apenas retomam as tendências musicais já existentes. A relação entre MPB e indústria fonográfica não é mais aquela que predominou até os anos 70, ou seja, a MPB através de "movimentos" é quem ia ao encontro e renovava o mercado musical. Desde a vanguarda paulista, quando este movimento de fora para dentro da mídia falhou, a MPB apresenta-se desmobilizada, pulverizada em grandes estrelas, novas ou veteranas, e mais dependente da indústria musical estabelecida.³⁵⁶

O punk e a formação de mercados alternativos

Enquanto a vanguarda paulista, apesar de seu nome, significava o último suspiro da "tradicional" linha evolutiva da MPB, o movimento punk apontava para uma inesperada direção, tanto para a renovação da música comercial consumida no Brasil quanto para a transgressão sócio-cultural, a partir da linguagem pop-rock. Enquanto a vanguarda paulista era criada por jovens universitários de classe média, os punks eram jovens de classes trabalhadoras moradoras de subúrbios e periferias de grandes cidades. Mesmo que ambos os

³⁵⁶ O que motivou críticas no início dos anos 80 como a de Júlio Medaglia, agora desiludido em relação à "música popular" que tantas esperanças trazia nos anos 60. Segundo o maestro, não apenas os baianos (Caetano e Gil), mas "com raríssimas exceções, toda a MPB produzida nestes últimos anos, regiadamente comercializada em shows e nos grandes veículos de comunicação, limitou suas pretensões à faixa restrita do mero entretenimento. Assim sendo, transformou-se em matéria-prima ideal para adorno de nossos folhetins televisivos, para noitadas de porre no Canecão, para música de fundo em motéis, elevadores, para programação, enfim, de nossas FMs..." - o maestro refere-se às FMs "ambiente" que predominaram até o final dos anos 70 (Júlio Medaglia, *Música impopular*, op. cit., p. 315).

estilos acabassem relegados a mercados paralelos ou independentes, a nova música era criada por membros da classe social eleita para formar o mercado de música comercial nos anos 80. Se a nova música pertencia a uma tendência musical a ser superada, porque não mais interessante à massa de jovens e adolescentes a quem se dirigia, a classe social e as faixas de idade de seus criadores e consumidores em potencial não seriam desprezados por muito tempo. Já os punks, apesar de filiados a uma linguagem cultural moderna e mundial, o pop-rock, pertenciam a segmentos da população que, nas intenções das grandes gravadoras e da mídia, não eram fundamentais naquele momento - as classes baixas - dado o seu poder de consumo limitado, principalmente numa economia que cada vez mais primava pelas distâncias de renda entre as classes sociais.

Quanto aos punks brasileiros, já seriam importantes como fenômeno social em si - apenas sua existência improvável justificaria sua análise. Como o punk teria chegado aqui sem nenhuma campanha de marketing articulada pela indústria musical, nem por uma forte movimentação internacional do mercado alternativo dos punks? A análise mostraria as semelhanças sociais e culturais dos punks londrinos com os cariocas e paulistas, bem como a absorção da pouca informação punk que chegava ao Brasil - o esforço de atualização e a importação por vias não oficiais eram práticas dos roqueiros dos anos 70 que, de certo modo, trouxeram informações a alguns poucos jovens que sentiram-se identificados com o punk. O fenômeno punk no Brasil, no mínimo, revela condições propícias à vinda da linguagem mundial do pop-rock em formas quase puras - o punk brasileiro adapta algumas coisas, mas de modo geral é tão autêntico quanto o punk original. O pop-rock, em suas formas mais virulentas, não só o punk, mas também o heavy metal e o "dark", entravam no Brasil na forma como começaram a entrar em todos os outros países: por vias alternativas-independentes - e formava bandas que atuavam deste mesmo modo - independentes da indústria musical oficial. Indica-se que desde já havia populações urbanas muito interessadas no pop-rock internacional e que o número destas pessoas certamente se

multiplicaria com um pop-rock menos virulento e que não exigisse uma dedicação pessoal social tão grande e arriscada como a que exigia o punk.

Já em 1977, quase ao mesmo tempo que na Inglaterra, surgiram gangues de punks no Brasil, na Grande São Paulo. Desde o final dos anos 50, no Brasil, existiam gangues e grupos juvenis ligados ao gosto pelo rock, buscando discos e tendências não divulgados pela mídia, como as gangues paulistanas "Ostrogodos" e "Blue Suede Shoes". Mesmo nos anos 70, quando aumentaram os lançamentos de discos de artistas internacionais de pop-rock, muitos jovens não sentiam-se satisfeitos com as tendências trazidas pelas gravadoras - o pop norte-americano ou apenas nomes mais conhecidos do rock - e importavam discos e revistas diretamente dos Estados Unidos e Inglaterra, obtendo informações musicais e culturais não divulgadas pelas gravadoras e mídia nacionais, ou antecipando-se a estas. Justamente através destes canais é que entraram no Brasil em primeiro lugar informações sobre o punk inglês. De algum modo, dentre estes jovens, alguns sentiram-se atraídos pela novidade punk.³⁵⁷ O que parecia apenas uma simples moda ou tendência, tornou-se para alguns poucos jovens de classes trabalhadoras da periferia e do subúrbio um novo referente para os estilos de vida e para a identidade sub-cultural de suas gangues, notavelmente no Rio de Janeiro e São Paulo. Indo a salões de dança onde tocava-se rock pesado, "*paulatinamente esses jovens vão assumindo um visual punk*"³⁵⁸, formando gangues para ir e vir dos salões e cultivando o estilo que preferiam. Ou seja, de alguns jovens e gangues de "roqueiros" surgiram os primeiro punks brasileiros.³⁵⁹ Das cinzas dos últimos "roqueiros", os "marginais" da contracultura, surgiram os primeiros punks. Este fenômeno, em certo sentido, repetiu-se também em Brasília - inspirando a formação de bandas de peso no rock nacional em meados dos anos 80 (discutidas em item posterior) -, só que, ao contrário do que

³⁵⁷ "Garotos que gostavam de rock e que viviam atrás de novas informações, novos discos e inovações musicais, sentem-se atraídos pelo som e pelas 'idéias' dos grupos punks que se desenvolviam na Inglaterra" (Helena W. Abramo, *op. cit.*, p. 148-9).

³⁵⁸ *ibid.*, p. 151.

³⁵⁹ Conforme atesta relato de Clemente, líder da banda punk Inocentes e um dos primeiros punks paulistas (*ibid.*, p.152).

aconteceu no Rio e São Paulo, envolveu jovens de classe média e alta da cidade central do Distrito Federal e não jovens de classes baixas de suas cidades satélites.

No Brasil, em 1977, algumas revistas chegaram a fazer reportagens sobre o punk e até alguns discos foram lançados (e discos representativos, dos Sex Pistols e Clash), só que, como a divulgação destes discos foi pequena e restrita, não obtiveram maior repercussão. Excetuando-se isto, até o início da década de 80, a mídia e a indústria fonográfica praticamente nada mais veicularam sobre o punk. Paralelamente ao ostracismo da mídia, porém, as gangues de punks continuavam a surgir e a radicalizar cada vez mais sua posição em direção aos símbolos e posturas punk, reunindo-se não apenas para ouvir e "dançar" os discos de punk, mas também para promover atos de vandalismo e brigas entre si.

Além do ostracismo da mídia, até 1981 o punk nacional resumia-se praticamente às gangues e ao cultivo de bandas internacionais do estilo. Mas, a partir de então, as bandas formadas pelos próprios punks brasileiros começaram a ganhar maior destaque e as atividades em torno dos shows tornaram-se mais importantes que as arruaças e brigas nas ruas: *"O problema central dos punks passa a ser, agora, conquistar espaços para fazer shows e essa busca começa a tornar-se incompatível com a destruição dos locais onde se realizavam encontros punks"* - o que levou as gangues paulistanas a articularem-se num único movimento e procurarem *"circunscrever a violência ao campo simbólico"* proclamando a *"união de todos os punks"*³⁶⁰. As gangues diluem-se num conjunto maior, conhecido como "pessoal da city" e, acompanhando também as transformações ideológicas do punk inglês - comentadas no capítulo 1 - , definem uma postura de violência apenas simbólica, discursos mais "politizados" e melhor articulação da luta contra o "sistema", lemas pacifistas e anti-racistas, além de um renascimento de festas organizadas pelos próprios punks. Os punks brasileiros procuram, assim, evitar-se das costumeiras repressões policiais - muitas delas gratuitas - que vinham ocorrendo desde o

³⁶⁰ *ibid.*, p. 171.

início do movimento³⁶¹, além de limpar sua imagem diante da opinião pública, já que a imprensa começava a noticiar, surpresa, a existência de punks no Brasil.

Em São Paulo, muitas gangues outrora punks não aceitaram as mudanças, principalmente as oriundas da região do ABC e da Zona Leste de São Paulo. Deste paulatino afastamento com o pessoal da city surgiram os "carecas", inspirados nos skinheads ingleses, com posturas fascistas e racistas, atitudes mais rudes e violentas, machistas, nacionalistas e reacionárias.³⁶² Contra as intenções do "pessoal da city", os "carecas" começaram a provocar os que se mantinham punks e inclusive surgiram várias brigas. Durante os anos 80, e até os anos 90, os "carecas" foram protagonistas de algumas tragédias e cenas explícitas de violência em eventos de rock.

O mesmo direcionamento do movimento punk observa-se também na cidade do Rio de Janeiro. Mas as dificuldades em conseguir shows e principalmente gravar discos parecem ter sido maiores no Rio de Janeiro, conforme o relato de Janice Caiaffa, onde nem mesmo a principal banda punk da cidade, o Coquetel Molotov, tinha espaços abertos. *"As bandas punks não têm nenhuma política de influência para atuar numa escala maior da cidade. Arranjar os shows no subúrbio já demanda esforço, e mesmo o Coquetel tem que trabalhar muito para conseguir uma apresentação num lugar mais conhecido como o Circo (referência ao Circo Voador). E os lugares sempre 'sujam', ninguém suporta os punks por muito tempo"*.³⁶³

³⁶¹ Clemente relatou também sobre a repressão policial: "Eu era preso todo final de semana. Eram os shows com calibre 12 em punho e levavam todo mundo. Os moicanos apanhavam mais ..." (p. 5, dezembro de 1985, p. 55).

³⁶² A origem dos skinheads é bem mais antiga que a dos punks. Os skinheads surgiram no final do início dos anos 60 na Inglaterra, ao lado de outras tantas subculturas juvenis, como os já citados teddy mods. Os skinheads, contudo, assumiam posições ainda mais radicais que os teddy-boys, destacando-se pela condição operária - a indumentária operária é principal silhueta dos skins depois das cabeças raspadas, promovendo ataques contra estrangeiros - uma prática antiga entre gangues delinquentes inglesas, principalmente em crises de desemprego, quando os estrangeiros são vistos como causadores do excesso de mão de obra (Stephan Humphries. Hooligans or rebels? An oral history of working-class childhood and youth, 1889-1930. Basil Blackwell, Oxford and New York, 1984) - e paulatinamente adotando valores e lemas de caráter reacionário e nacionalista - muitos cultivam o nazi-fascismo - etc. (Stuart Hall and Tony Jefferson (orgs.), Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain, *ibid.*).

³⁶³ Janice Caiafa, *op. cit.*, p.69.

Já em São Paulo, o movimento punk ganhou simpatias e apoio de pessoas de algum modo ligadas à indústria musical que, percebendo o fechamento das gravadoras e casas de shows, começaram a articular junto às bandas e aos punks um circuito paralelo de shows e selos independentes para a gravação e venda de discos. Em 1982, um comerciante de discos abriu uma loja nas Grandes Galerias de São Paulo com o nome de "Punk Rock Discos" e, inesperadamente, encontrou punks "de verdade". A loja tornou-se um ponto de referência para o "pessoal da city" e, no mesmo ano, tornou-se também um selo independente que acolheu as bandas punk Inocentes, Cólera e Olho Seco e lançou-as no disco de 45 rotações "Grito Suburbano".³⁶⁴ Antonio Bivar, jornalista, teatrólogo e escritor, depois de conhecer o punk em Londres, retornou ao Brasil em 1982 e para seu espanto encontrou punks em São Paulo. Bivar realizou o 1º Festival Punk de São Paulo, em 27 e 28 de novembro de 1982, com o apoio da loja Punk Rock e do Sesc Pompéia (que além de ceder o palco pagou o transporte de equipamentos e a gravação de um disco ao vivo). A imprensa compareceu ao festival mais interessada em flagrar cenas de violência - que quase não aconteceram - do que em conhecer as dez bandas que se apresentavam. Contudo, quase no final do festival, vizinhos do Sesc chamaram a polícia que, com violência, interrompeu o evento.³⁶⁵ Outros selos independentes se interessaram pelo punk (como o Baratos Afins, também nas Grandes Galerias) ou formaram-se para lançar as bandas punk nacionais (como o Ataque Frontal). O Sesc Pompéia continuou editando festivais hoje considerados célebres e que divulgaram novos movimentos alternativos de pop-rock e que não conseguiram, ou não tinham conseguido ainda, espaço no grande mercado, principalmente bandas do "rock paulista" e de heavy metal. Possivelmente o último genuíno festival punk foi promovido pela danceteria paulista Radar Tantã, em 14 e 15 de julho de 1985, novamente sobre o olhar apreensivo da imprensa - mas o festival, que contava com os pioneiros Cólera, Inocentes, Ratos de Porão, Lobotomia, Olho Seco e o grupo skinhead Virus 27, "*contra todos os diagnósticos ...*

³⁶⁴ Bizz, n. 5, dez 85, p. 55 e Pepe Escobar, Pipoca Moderna, n. 01, outubro de 1982.

³⁶⁵ Pepe Escobar, Pipoca Moderna, dezembro de 1982, n. 03.

transcorreu na maior tranquilidade".³⁶⁶ Além de shows e discos, os punks criaram uma série de fanzines, em São Paulo e Rio, onde divulgavam o movimento, suas idéias e os eventos. Os primeiros fanzines punk deram origem a uma série de outros, de punk, hardcore, heavy metal etc., que até hoje existem, divulgando lemas, idéias e textos mal trabalhados e mal escritos, importantes num determinado momento, mas que hoje soam exageradamente utópicos e ingênuos.

Voltando aos anos de 1982 e 1983, este foi o momento em que as bandas punk conseguiram maior evidência - ainda que muitas vezes negativa - na mídia, e realizaram o maior número de seus shows e gravações de discos (praticamente todos independentes). As canções punk primavam pela economia dos arranjos, uma sonoridade quase que exclusivamente rítmica da banda e dos vocais e um primitismo musical ainda mais exarcebado em relação aos punks anglo-americanos (onda, afinal, guitarras e baterias eram um aspecto mais cotidiano). As letras eram minimalistas, ingenuamente politizadas, voltadas contra um impreciso "sistema" ou apregoando lemas incitando a organização do movimento e a não-violência etc. Mesmo comparados aos grupos punks ingleses da mesma época - menos consideráveis musicalmente ainda que as primeiras bandas punks de 1976 e 77 -, os grupos brasileiros de punk eram exageradamente rústicos. É o que se constata ouvindo seus primeiros discos, um espetáculo quase selvagem de instrumentos desafinados e fora de sincronia, vocais vociferados que mal articulavam a letra etc. Mas, também por causa disto, pode se considerar o movimento punk no Brasil de extrema "autenticidade", no sentido de não ter sido adotado ou trazido como simples moda, novidade mal digerida, mera extravagância. O punk tornou-se estilo de vida e sub-cultura marginal no sentido real do termo. Seus integrantes eram mesmo os "garotos do subúrbio", adotavam dos punks ingleses o mesmo visual, cortes de cabelos e símbolos que chocavam pelo sentido ambivalente (como

³⁶⁶Bizz n. 01, agosto de 85, p. 12.

a suástica e a anarquia). As bandas tocavam com a mesma motivação do "faça você mesmo" do punk inglês - o que explica a despreocupação com a estética e musicalidade. ³⁶⁷

Pelos seus próprios limites, não apenas de musicalidade, mas também pelo seu caráter de virulência e marginalidade e, principalmente, por não atingir o grande público juvenil-adolescente de classe média, o movimento punk foi obrigado a tentar formar mercados alternativos e independentes, já que nem as casas de shows de menor reputação aceitavam os punks. Mais que a nova música paulista, o punk sofreu a rejeição não só da grande mídia e gravadoras, mas também de circuitos decadentes e quase marginais de música e cultura, como as pequenas e médias gravadoras, boates e bares de segunda categoria, colégios e faculdades etc. Com a vinda da new wave nacional e internacional em 1983 e 1984, muitos dos integrantes do movimento punk se desligaram deste, levando mesmo o visual punk às danceterias e casas de vídeo - o punk tornava-se mais um entre os estilos e roupas no guarda-roupa eclético e colorido dos jovens new wave. O movimento punk começava a se desmembrar. Por um lado tem-se a diluição na new wave - que parece ter levado significativo número de punks - ou a simples desfiliação do movimento - o que a maioria deve ter feito. Por outro lado, houve a tendência à radicalização, não apenas pelos "carecas", cujas gangues desde o início da década desfiliam-se do punk, mas também pelo estilo hardcore. O hardcore era uma radicalização do primitivismo musical punk, com a aceleração do ritmo e o aumento da virulência sonora.

Quanto às bandas punks, algumas chegaram a tocar no estilo hardcore - como o Ratos de Porão, que logo mudaria sua orientação para sub-estilos heavy metal. Alguns poucos grupos foram adotados pelos "carecas" brasileiros, como os Garotos Podres e o Vírus 27. E, ainda, algumas das bandas mantiveram-se mais ou menos no estilo punk original - mais

³⁶⁷ Até mesmo o poeta Carlos Drummond de Andrade refletiu na época sobre o punk no Brasil, na crônica "João Brandão adere ao punk?", onde o personagem de Drummond argumenta: "*Os punks trazem uma receita de aparência ingênua, mas que tem sentido. Se tudo está errado por aí - e nós estamos mais ou menos convencidos disso - uma postura punk descrente dos métodos e processos consagrados para nos salvar do abismo, tem razão de ser. Os garotos dizem coisas com franqueza selvagem. A arte deles não é mozartiana ou sequer seresteira de Diamantina, mas tem função, explica-se pela circunstância*" (em *Jornal do Brasil*, 14/04/1983, cit. em Roberto Muggiati, *História do Rock*, volume IV, p. 168).

inventivamente, como o Inocentes, ou mais ingenuamente, como o Cólera.³⁶⁸ Em geral, contudo, as bandas dissolveram-se ou ainda tentaram flertar com o estilo new wave nos anos de 1983 e 1984. Apesar da desmobilização geral, os selos Baratos Afins, Punk Rock e Ataque Frontal, pelo menos até 1986 mantiveram-se gravando discos de bandas punk e hardcore.³⁶⁹ Mas, a principal sobrevivência dos selos e circuitos de shows alternativos do punk foi a inspiração para que outros estilos radicais dentro do rock, como o heavy metal e o rock de garagem do ABC paulista, ao não conseguirem espaço no grande mercado, partissem à criação do seu próprio mercado paralelo e independente, fenômeno observado nos anos 80 internacionalmente e no Brasil. Saído mais diretamente do movimento punk, houve o chamado "Rock do ABC", onde bandas de garagem surgiam nesta região suburbana industrial da Grande São Paulo onde o punk e o skinhead haviam sido muito fortes.

O chamado rock do ABC aparece pela primeira vez na imprensa em 1986, com o Jornal da Tarde destacando a atuação do selo e jornal independente Rocker - que lançou em agosto de 1985 o LP "Mais podres do que nunca", dos Garotos Podres, que tornou-se o disco nacional independente mais vendido na história, com 40 mil cópias.³⁷⁰ O jornal Rocker tinha uma tiragem de cerca de 20 mil exemplares, distribuídos gratuitamente em escolas do ABC e vendidos na cidade de São Paulo. Posteriormente, o selo lançou a coletânea Rock do ABC, com seis bandas - todas sem destaque posterior - e prensagem inicial de 50 mil cópias, em coligação com a gravadora RCA. Em 1989, continuavam havendo lançamentos de bandas do ABC, mas agora sem mais apoio algum das grandes gravadoras.³⁷¹

O heavy metal, assim como nos Estados Unidos e Europa, tornou-se também no Brasil o principal sub-gênero do rock. Mas, aqui, criou-se um grande contraste entre as principais bandas anglo-americanas - com vendagens significativas e constantes shows pelo Brasil - e

³⁶⁸ As bandas Cólera e Ratos de Porão chegaram a ter discos lançados na Europa por selos alternativos de hardcore e heavy metal, reportagens e elogios em revistas e fanzines alternativos europeus e norte-americanos e até fizeram alguns shows e mini-turnês pelos circuitos alternativos da Europa.

³⁶⁹ Jornal da Tarde, 11/04/1986, p. 14.

³⁷⁰ Jornal da Tarde, 11/04/1986, p. 14.

³⁷¹ Patrícia Cardozo de Faria, Bizz, janeiro de 1989, p.50.

as bandas nacionais do sub-gênero - com grandes dificuldades na mídia oficial. As grandes gravadoras sempre lançaram durante os anos 80 incontáveis discos de heavy metal de matrizes importadas - em alguns momentos de maior evidência do gênero, chegava a ser um exagero o número de lançamentos. O Rock in Rio I teve uma proeminência de bandas internacionais de heavy metal e de "rock pesado"³⁷² - em contraste, nenhuma das bandas nacionais do festival sequer chegava próximo ao estilo. Bandas nacionais de heavy metal formaram-se desde o início da década, principalmente a partir de 1983³⁷³, por uma geração de adolescentes de classe média-baixa que identificaram-se mais com a brutalidade do "metal pesado" do que com a violência simbólica do punk ou a artisticidade da "vanguarda paulista". Até meados da década, a maioria das bandas tocava o estilo mais tradicional ou "clássico" do heavy metal, o mesmo das principais bandas do gênero. Eram geralmente imitações frágeis que passavam longe do original e obtinham baixas vendas em alguns lançamentos de discos independentes. A partir da segunda metade dos anos 80, a maioria das bandas cultivou outros sub-estilos - que nos países centrais também restringiram-se a mercados alternativos - como o thrash, death e até mesmo o white metal. A partir de então, o mercado alternativo de heavy metal no Brasil cresceu bastante com gravadoras e selos independentes, shows auto-produzidos, associações e cooperativas de bandas, lojas e

³⁷² O que rendeu um comentário de Maurício Kubrusly que vale a pena citar: "Toda aquela barulheira e gritaria, forças satânicas, ameaças, sangue, cabeças de morcego engolidas feito croquete... tudo tão perigoso quanto uma passeata no jardim da infância. Iron Maiden, AC/DC, Def Leppard, Scorpions - na verdade, o Balão Mágico da segunda infância. Um show como outro qualquer, apesar de toda a fúria quando as luzes do palco estão acesas" (Som3, outubro de 1984, n. 70, p. 98).

³⁷³ O ano de 1983 pode ser considerado aquele que marcou o aparecimento de uma nova geração de fãs de heavy metal, segundo infere-se de uma pesquisa da revista Rock Brigade realizada com seus leitores em 1990. Segundo a pesquisa, 1983 foi o ano em que 16% dos pesquisados começaram a ouvir heavy metal. Neste ano, não por acaso o Kiss veio ao Brasil, quando 16% dos pesquisados adquiriram seu primeiro disco de "metal pesado", justamente um recém lançado LP do mesmo grupo. Outro grupo muito importante e lançado na mesma época foi o Iron Maiden: "A vinda do Kiss ao Brasil em 1983 e o lançamento dos discos do Iron Maiden influenciaram muita gente a aderir ao movimento e muitos começaram sua coleção com o LP *Creatures of the Night* e com o *Killers of the Maiden*" (Rock Brigade, vol 47, maio de 1990). Em pouco tempo, creceu muito o número de admiradores, o que é demonstrado pela proporção dos fãs-clubes de heavy metal existentes em 1985. A listagem de fãs-clubes brasileiros, editada pela Som3 em fevereiro de 1985 (n. 74), mostra entre os seis artistas com mais fãs-clubes no Brasil três nomes ligados ao Heavy Metal: o grupo Kiss (em primeiro lugar na classificação geral, com 30 fãs-clubes), "Heavy Metal" (em quinto lugar, com 20) e o grupo Iron Maiden (sexto, com 11).

programas de rádio especializados, fanzines e revistas especializadas.³⁷⁴ Duas bandas brasileiras destacaram-se internacionalmente nos anos 90, o Sepultura (resumindo-se, é claro, ao mercados alternativo e secundário norte-americano e europeu de thrash e death metal) e Viper (com um estilo mais "melódico" e suave, muito consumido por jovens japoneses).

O grande número de selos e gravações independentes de heavy metal que são feitas até hoje demonstram ser o sub-gênero uma das poucas áreas onde os alternativos são viáveis no Brasil.³⁷⁵ Mesmo assim, o volume de vendas não é favorável a grandes investimentos - apesar de seus discos venderem, pelo menos até o final dos anos 80, mais que os de outros setores independentes.³⁷⁶

O movimento punk, assim como o rock do ABC e o heavy metal, apesar de terem sido rejeitados pelas grandes gravadoras, indicaram ao menos que a matriz de onde sairiam os estilos a serem consumidos pelo mercado musical deveria ser o pop-rock. Se a vanguarda paulista indicava o esgotamento da "linha evolutiva" da MPB, o punk indicava tanto a dominância da matriz pop-rock mundial - inclusive na música comercial nacional - quanto a marginalização de tendências mais radicais saídas de dentro desta mesma matriz - o próprio punk.

³⁷⁴ Entre as publicações, destaca-se a notoriedade alcançada pela revista Rock Brigade (criada a partir do fã-clube de mesmo nome).

³⁷⁵ "Por ser o estilo mais marginalizado na mídia, seus cultuadores criaram um autêntico mercado paralelo, com meios alternativos de informação, alimentados principalmente pelos selos independentes que optaram por atuar nessa área, não só lançando bandas nacionais como também os novos grupos do exterior. Os selos Woodstock, Rock Brigade (ambos de São Paulo), Heavy Discos, Pont Rock (ambos do Rio) e Cogumelo (Minas) possuem um público cativo... Os números do heavy metal indicam o estilo como o único aparentemente viável em termos financeiros para os pequenos selos nacionais" (Marcel Plasse/Sônia Maia, Bizz 33, abril de 1988, p. 63).

³⁷⁶ No caso do selo paulistano Baratos Afins, o LP do "heavy" Golpe de Estado vendeu 4 mil cópias em 2 meses, enquanto o conceituado Fellini vendeu 6 mil cópias em 3 anos (*ibid.*).

Pioneiros da new wave nacional: Rock Voador, Rádio Fluminense e os primeiros hits

"Não faz tanto tempo assim que uma desconhecida banda carioca invadiu as FMs com uma desastrada história de amor regada a chopp e batatas fritas - detonando quase sem querer, a explosão do rock nacional na década de 80".³⁷⁷

Outra tendência pop-rock do início dos anos 80 observou-se no Rio de Janeiro. Eram alguns grupos e artistas interessados em realizar uma música pop e que, ao contrário dos dois movimentos anteriores, estavam quase que totalmente direcionados ao sucesso em grande escala. Pouco se organizaram coletivamente e, também ao contrário dos punks e vanguardistas, não articulavam-se em um movimento ou em um discurso - exceto, talvez, por Júlio Barroso. Alguns grupos musicais surgiram neste momento - com destaque à Gang 90 e Absurdetes, Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso e Blitz -, além de alguns espaços para shows - principalmente o Circo Voador - e para divulgação na mídia - a rádio Fluminense (de modo mais aberto e alternativo) e até a Rede Globo (em festivais e trilhas sonoras de novelas). Paralelamente, as grandes gravadoras, timidamente, ainda não certificadas da eficiência da nova tendência, lançaram alguns compactos, chamando além dos acima citados, outros artistas mais experientes que estavam então disponíveis, como Lulu Santos, Ritchie e Lobão (vindos do grupo progressivo dos anos 70 Vimana), Dalto e o grupo Erva Doce. Foram experiências de início modestas e feitas com receio pelas gravadoras, mas que mostraram-se espantosamente bem-sucedidas. Portanto, ao contrário do punk e da vanguarda paulista, a new wave carioca foi intensamente aproveitada e esgotada pela indústria do disco, pelas rádios e até pela televisão. Foi new wave e carioca o rock nacional até 1985, pelo menos. Foi este movimento modesto e ingênuo, fraco estético e ideologicamente, quem deu o impulso inicial para a explosão do rock nacional e do mercado juvenil adolescente de discos nos anos 80, quem motivou as grandes gravadoras e a mídia, além dos jovens consumidores culturais, a adotarem finalmente o pop-rock como principal música de entretenimento.

³⁷⁷ Marisa Adán Gil, Bizz, junho de 1990, p. 64.

A new wave nacional tinha duas faces: a primeira era a iniciativa de grupos motivados em realizar um pop de fácil audição, destacando-se inicialmente a Gang 90 e projetos que lhes abriram as portas, como o Circo Voador e a Rádio Fluminense; a segunda, o aproveitamento por parte das grandes gravadoras deste estilo, não apenas gravando grupos que iniciaram a tendência, mas convocando artistas já veteranos que encontravam-se "à disposição" e, até mesmo, formando bandas artificiais ou contratando bandas completamente incapacitadas. Inicialmente, irá se destacar aquela face relativamente "autêntica" da new wave nacional, onde será possível concluir que a primeira fase do rock nacional de modo algum foi simplesmente uma tendência "inventada" ou "criada artificialmente" pelas grandes gravadoras. É claro que isto não significa que seus grupos e artistas não estavam interessados em atingir um grande público com uma música pop de fácil audição e através da indústria musical estabelecida. Pode sim, significar que, até certo ponto, a new wave nacional foi uma solução que, como num passe de mágica, materializou-se diante dos olhos dos oligopólios da música comercial e destinou-se a recuperar o mercado fonográfico de uma séria crise de vendas e a realizar alguns objetivos há tempos desejados por estes oligopólios.

Júlio Barroso, jornalista e ex-editor da revista "Música no Planeta Terra" em meados da década de 70, ao tomar conhecimento da new wave inglesa e norte-americana, interessou-se em trazer a novidade ao Brasil, pensando em usa-la como atrativo a adolescentes e jovens que, além de comprar discos internacionais de discoteca, poderiam se interessar num pop cantado em português. Formou-se em 1979 o grupo Gang 90, com jovens músicos e cantores. Em 1981, a Gang 90, unindo-se ao grupo Absurdetes, apresentou seu futuro sucesso "Perdidos na selva" no festival MPB-Shell promovido pela Rede Globo, classificando-se para a final do evento.³⁷⁸ No ano seguinte a música foi lançada em disco, tocando muito nas rádios e vendendo razoavelmente bem. A Rede Globo tornou a Gang 90 tema de abertura de novela, com "Nosso louco amor". Apesar disto, o grupo não alçou muito

³⁷⁸ Luiz Carlos Caverzan, Folha de São Paulo, 12/08/1984.

mais sucesso e, em abril de 1984, Júlio Barroso faleceu, no mesmo momento em que as gravadoras adotavam suas idéias projetando o rock nacional, segundo Ruy Castro.³⁷⁹

Em 1982, outra fonte inspiradora da new wave nacional se iniciou na cidade do Rio de Janeiro, o Circo Voador, que começou como uma idéia de fomento cultural alternativo do líder do grupo teatral "Asdrúbal trouxe o Trombone", Perfeito Fortuna. No início, armou uma tendinha em Ipanema para a apresentação de grupos teatrais mas, pouco antes da estréia, teve que desmontá-la graças à proibição de autoridades municipais. Em janeiro de 1982, o Circo Voador conseguiu autorização para instalar-se num local entre as praias do Arpoador e Diabo. Debaixo da lona azul, o Circo Voador ajudou a promover o primeiro "Verão do Rock", além de abrigar grupos teatrais e oficinas, apresentações e cursos de dança, acrobacia, capoeira e música. Nestes quatro meses em que funcionou no Arpoador, o Circo Voador revelou dois grupos muito importantes nesta primeira fase do rock nacional, a Blitz e o Barão Vermelho. Obrigado a mudar de local novamente, o Circo foi para o bairro da Lapa.³⁸⁰ Sob os arcos da Lapa, o Circo promovia todo sábado o evento Rock Voador, com apresentação de bandas de "rock" cariocas. Mirando-se nesta experiência, a gravadora WEA lançou no ano seguinte a coletânea "Rock Voador", com grupos que tinham aí se apresentado - entre grupos medíocres e sem repercussão ulterior, destacou-se apenas o Kid Abelha. Dentro de uma experiência alternativa com ares de "contracultura" misturada com teatro livre e comida natural, o Circo Voador ajudou a promover grupos de rock que se destacariam nos Verões do Rock e na new wave nacional.³⁸¹ Outro destaque da temporada do Circo Voador na Lapa foi o Paralamas do Sucesso - um dos poucos grupos da fase new wave que manteve seu sucesso na segunda metade da década. Segundo relatos, o projeto Rock Voador era patrocinado pela rádio Fluminense FM, que tocava estes e outros grupos de rock nacional na sua programação, fossem discos ou fitas de demonstração, sendo responsável pela divulgação de pelo menos duas bandas muito importantes, o Barão

³⁷⁹ Ruy Castro, Folha de São Paulo, 5/09/1984, p. 33.

³⁸⁰ Ana Maria Bahiana, Pipoca Moderna, n. 01, out de 1982.

³⁸¹ Marcel Plasse, O Estado de São Paulo, Caderno 2, 14/01/1992, p. 1.

Vermelho e o Paralamas do Sucesso.³⁸² A Fluminense FM acabou sendo pioneira na adoção da new wave como base da programação de músicas nacionais pelas rádios FM's - e até AM's -, fenômeno que se tornou generalizado no ano de 1983.³⁸³ Só que enquanto a Fluminense trabalhava com demo tapes, gravações rústicas, independentes ou semi-independentes, primava pela variedade e a abertura de oportunidades para os mais diversos artistas, as rádios FM's em geral - inclusive quando adotavam os mesmos hits e principais grupos - irão caracterizar-se pela repetitividade, a promiscuidade com as grandes gravadoras e o fechamento para iniciativas independentes.

Paralelamente ao Circo Voador e à Fluminense FM, outros grupos e artistas, a partir de iniciativa particular - forçando a entrada nas grandes gravadoras - ou das próprias gravadoras, lançaram alguns discos de "rock nacional", como o já citado compacto da Gang 90 e um mini-LP do guitarrista Robertinho do Recife. O ano de 1982 multiplica estas iniciativas, envolvendo não apenas grupos que tocaram no Circo Voador - como a Blitz, Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho e Kid Abelha -, mas também artistas experientes que investiram nesta nova tendência ou estavam à disposição das gravadoras - como Ritchie (grande sucesso de vendas no início), Lobão (encarnando o papel de rebelde e inconformado), Dalto (o homem de um sucesso só, que vendeu cerca de 800 mil cópias do compacto "Muito Estranho" e depois nunca mais emplacou), Rádio Táxi (formado por músicos com certa experiência que, nos anos 70, tocaram para artistas como Rita Lee e Secos e Molhados e que, entre 1982 e 1984, conseguiram uma série de hits radiofônicos com canções pop extremamente diluídas), Roupas Novas (antigo grupo que só chegou ao sucesso ao adotar o estilo new wave em "Canção de Verão"), Eduardo Dusek (mais ou menos

³⁸² "Juntos, o Rock Voador e a Fluminense FM detonaram um movimento que, para surpresa da indústria fonográfica, foi crescendo e assumindo proporções imimagináveis à sua margem. Ao se dar conta do filão, as gravadoras contrataram todos ... O resultado foi um boom de rock na mídia, apoiado pelos fortes esquemas promocionais das gravadoras e a mistura de qualidade para todos os gostos e tipos possíveis. Pipocaram grupos nas esquinas, choveram fitas nas gravadoras, fabricaram muitos grupos ..." (André Balocco, músico de rock, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 5/06/1987, p. 10).

³⁸³ O rock chegou a dominar as programações das rádios: em início de 1984 a Rádio 98 do Rio tinha 20% de música brasileira dedicada ao rock nacional e em 1985 tinha 50%; a Jovem Pan de São Paulo tinha 30% e foi para 70% (com 150 mil ouvintes); a Fluminense era 100% rock, com audiência média de 20 mil ouvintes (Veja, 2/01/1985, p. 37). Na segunda metade da década, surgiram várias "rádios-rock".

conhecido dentro da MPB e que juntou-se ao grupo João Penca e seus Miquinhos Amestrados para apresentar, à revelia da Rede Globo que selecionara a canção "Valdirene A Paranormal", "Barrados no Baile" no Festival de MPB de 1982, sendo desclassificados mas obtendo sucesso radiofônico posterior), Lulu Santos (praticamente o único desta lista de artistas experientes que até hoje emplaca hits nas rádios e tem boas vendas), Kid Vinil (ligado a gravadoras e apresentador de programas de rádio e posteriormente de televisão que, com o grupo Magazine, conseguiu boas vendas de um ou dois compactos) e Erva Doce (grupo de músicos experientes que, ao aderirem ao rock nacional, logo foram contratados pela Odeon e obtiveram alguns sucessos nas rádios e vendas de compactos).³⁸⁴

Dos três maiores vendedores de discos deste início do rock nacional, Ritchie, Dalto e Blitz, o terceiro foi provavelmente o nome mais importante e que melhor representou os méritos e os equívocos da new wave. Dalto praticamente sumiu do mapa após um único sucesso radiofônico e de vendas, enquanto Ritchie venderia cerca de 900 mil cópias de seu primeiro LP em 1983, para depois praticamente desaparecer do grande mercado - ambos eram artistas que não evocavam exatamente a melhor imagem para o ingênuo e adolescente rock nacional do início da década: eram praticamente pré-fabricados em estúdio, seus hits eram mais música "brega" que "rock", Ritchie era inglês (o que lhe custou fiascos em alguns shows onde o público gritou "Fora gringo!"³⁸⁵), eram cantores apresentando-se individualmente - com músicos apenas contratados - e evidentemente não eram "jovens". Por tudo isto, a Blitz - um grupo que evocava juvenildade, autenticidade (afinal não fôra fabricado em estúdio) e dava espaços para guitarras e assuntos adolescentes - parecia que iria ter muito mais permanência no grande mercado em comparação com os nomes acima citados.

³⁸⁴ Marcel Plasse, *O Estado de São Paulo*, 14/01/1992; André Mauro, *Rock Show*, n.03, 1984, p. 21; Ana Maria Bahiana, *Pipoca Moderna*, n. 1, out de 1982; Rosa Bastos, *Jornal da Tarde*, Caderno de programas e leituras, 23/10/1982, p. 5; Regina Echeverria, *Folha de São Paulo*, 07/07/1985, p. 49; Isto É, 10/01/1996, n.1371, p.78.

³⁸⁵ José Nêumanne Pinto, *Jornal do Brasil*, 25/10/1983.

A Blitz é considerado o grupo que detonou o primeiro boom do rock nacional a partir do sucesso da canção "Você não soube me amar", hit adotado pelas rádios, pela trilha sonora de uma novela da Rede Globo e que vendeu no verão de 1982 cerca de 870 mil cópias em compacto. O lado 2 deste compacto não trazia canção alguma, demonstrando que havia nos bastidores alguns problemas e dúvidas sobre os caminhos a seguir - se o pop ingênuo do primeiro hit ou o rock pseudo-erótico e teatralizado dos tempos do Circo Voador. Além disto, os integrantes do grupo possuíam uma relativa experiência anterior nos meios culturais, o que dava ao grupo possibilidades de maiores inovações. O principal integrante da Blitz, o vocalista Evandro Mesquita, tinha sido ator no "Asdrúbal trouxe o trombone", além de atuar em filmes direcionados a adolescentes ("Menino do Rio" e "O segredo da múmia") - sua experiência como ator lhe valeria futuros convites para atuar em telenovelas da Globo. As duas vocalistas tinham tido atividades anteriores em teatro e dança, enquanto o baixista era também um músico experiente, tendo tocado com os Mutantes e Lulu Santos, assim como o tecladista (que tocara com Marina e Gang 90). Outra informação interessante é que Lobão (que depois formaria o Lobão e os Ronaldos e em seguida teria uma carreira-solo bem-sucedida) era o baterista até pouco antes da explosão do grupo. A Blitz, portanto, era formada por artistas e músicos com certa experiência anterior, e traziam estas experiências ao estilo do grupo: letras e interpretação teatralizada, como no diálogo entre o cantor e as vocalistas em "Você não soube me amar", e um trabalho instrumental competente para os padrões da época. As canções gravadas da Blitz refletirão um meio termo entre o pop ingênuo de agrado às rádios FMs e as experiências musicais e teatrais anteriores de seus integrantes.³⁸⁶

Apesar de se ter decidido este meio termo entre grupo e gravadora (EMI-Odeon), não se conseguiu resolver o problema com a censura (que ainda existia e censuraria várias outras canções do rock nacional até meados da década). Censuradas duas canções já constantes do

³⁸⁶ Antonio Carlos Miguel, *Pipoca Moderna*, outubro de 1982, n. 01, p. 05; José Emilio Rondau, *Bizz*, n. 19, fevereiro de 1987, p. 35.

LP, a gravadora simplesmente inutilizou com riscos as duas faixas no vinil e colocou um laque constando "proibido para menores de 18 anos" (e, apesar disto, o LP "As aventuras da Blitz" atingiria a marca de 750 mil cópias vendidas³⁸⁷). Ainda com certo sucesso em seu segundo LP - lançado no final de 1983 - , mas já com vendas menores, a Blitz enfrentaria um rápido declínio até se dissolver anos depois.³⁸⁸

Os verões do rock e as danceterias

Uma das marcas do rock nacional em sua primeira fase nos anos 80 foram os "verões do rock". Nos meses de dezembro e janeiro, tradicionalmente meses de maior consumo de discos, eram lançados novos grupos e novos discos de rock nacional, além de shows coletivos que se concentravam na capital carioca, principalmente nas praias. Inspirados pela experiência do Circo Voador, gravadoras, mídia e empresários de shows juntavam esforços para divulgar e vender "pacotes" de rock. O primeiro "verão do rock" aconteceu na virada de 81 para 82, através de iniciativas do próprio Circo Voador e de algumas gravadoras que, não esperando tanta repercussão, venderam centenas de milhares de cópias de compactos da Blitz, Dalto e outros, além da execução massiva nas rádios FM's e até a participação em trilhas sonoras de televisão. Na virada de 82 para 83, o esforço foi bem mais planejado e ampliado, levando o pacote para todo o país a partir do Rio de Janeiro. O rock nacional começava com um visual colorido, de bermudas, biquínis e maiôs, praias e adolescentes nas danceterias, alegria, ingenuidade e hits radiofônicos.

Um artigo do Jornal do Brasil de outubro de 1982 afirma que, inspirada nos primeiros hits, a indústria fonográfica resolveu apostar de vez na new wave e preparou "o pacote do rock" para "rolar nesse verão", e que "no verão passado foi só ensaio". Entre as "novidades" preparadas estavam nomes bem sucedidos como Barão Vermelho, Erva Doce, João Penca e Seus Miquinhos Amestrados e Eduardo Dusek e outros destinados ao

³⁸⁷ Isto é, 10/01/1996, n.1371, p. 78.

³⁸⁸ Recentemente, em 1995, Evandro Mesquita reformou o grupo com alguns dos integrantes originais e obteve algum sucesso em shows que reviveram os seus primeiros hits.

anonimato como Celso Blues Boy, Sangue da Cidade e The Way. O artigo também cita o surgimento da revista de música Pipoca Moderna e de programas na televisão carioca.³⁸⁹

No mesmo verão de 1983, aconteceu o evento "Depois da Praia", um dos muitos que pelo menos até 1985 eram organizados para divulgar, através de shows, os novos lançamentos das grandes gravadoras. O "Depois da Praia" foi uma série de shows semanais que aconteceram no mês de janeiro, no fim da tarde na Lagoa, com patrocínio da Rádio Cidade - a principal rádio carioca dos anos 80. Enquanto a Rádio Fluminense, de caráter alternativo, patrocinara o Rock Voador, pioneiro e de início independente da indústria fonográfica, a Rádio Cidade, padrão de rádio FM de grande audiência, era um dos patrocinadores do "Depois da Praia", indicando o quanto a new wave nacional já havia sido adotada pela grande mídia e gravadoras.³⁹⁰ As principais estratégias das gravadoras nesta primeira fase era o chamado "trabalho" (poderia-se dizer "jabaculês") com as rádios - que tocaram intensamente o rock nacional - e o lançamento de discos compactos, testando as possibilidades do artista ou grupo nas rádios e no mercado fonográfico, antes da gravação de um LP e de uma divulgação mais massiva.

Pode-se observar na mídia em geral uma movimentação em favor da new wave nacional. A Rede Globo adota o estilo integrando-o à trilha sonora de suas novelas (desde 1982), acatando-o em programas musicais em horário nobre como "Globo de Ouro" ou de entretenimento como "O Cassino do Chacrinha". As rádios FM's continuaram sua marcha de popularização no Brasil iniciada no final dos anos 70, auxiliadas pelos hits de rock nacional.³⁹¹ Os grandes jornais dedicaram artigos e críticas favoráveis à novidade do rock

³⁸⁹ Jamari França, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 31/10/1982, p. 01.

³⁹⁰ *ibid.*

³⁹¹ Nos seus primórdios no Brasil, as rádios FM's tocavam quase que exclusivamente música ambiente para elevadores, restaurantes, escritórios etc. (chamada também de muzak). Enquanto isto, nos Estados Unidos e Inglaterra, desde o final dos anos 60, originalmente através de rádios clandestinas ou independentes que invadiram a faixa FM com música "psicodélica" e rock alternativo, as rádios FM's tinham um outro padrão, mais juvenil, com atuação destacada dos disc-jockeys e música juvenil comercial (rock e discoteca) (Simon Frith, "Radio", in *Sound effects*, *op. cit.*, pp. 117-126). O modelo norte-americano (já que as rádio piratas inglesas logo foram fechadas à força) chegou ao Brasil em setembro de 1977, quando a Rádio Cidade do Rio de Janeiro colocou um muito falante disc-jockey no ar e um repertório baseado na então onda da discoteca - sendo logo imitada pelas rádios FM's de todo o Brasil. As rádios, com os disc-jockeys falando descontraída e diretamente aos jovens e veiculando o que foi chamado de "música agitada", causaram um aumento na venda de aparelhos

nacional. Muitas revistas de rock e de música surgiram em meio à nova onda, enquanto as já existentes se viram obrigadas a modificar sua orientação. Enfim, os oligopólios da mídia e da indústria fonográfica acabaram atuando num único sentido, colaborando mutuamente, agindo como uma única empresa de entretenimento musical que enfim encontrara a solução de seus problemas de vendagem de produtos fonográficos e audiência em uma certa new wave carioca, substituindo a concorrência selvagem em torno de alguns nomes da MPB e de matrizes importadas pela divulgação generalizada do rock nacional.

Do mesmo modo que no verão de 1983, as gravadoras lançaram um novo pacote com rock carioca para o verão de 1984, com pelo menos 23 novos títulos. A relação mostra a decadência rápida da new wave nacional, com grupos medíocres ou pré-fabricados, além do direcionamento dado pelas gravadoras a um estilo cada vez mais "brega" e infantilizado, como atestam os hits radiofônicos "Meu ursinho blau blau", "Mama Maria" e "Vamos a la playa". Alguns grupos são prejudicados pela produção e política das gravadoras. Por outro lado, alguns artistas conseguiram manter-se no mercado, como Lulu Santos. Contudo, mais importante foi o lançamento de grupos que seriam importantes na transição para a segunda fase do rock nacional (Ultraje a Rigor e Legião Urbana).³⁹²

Em 1985, as gravadoras ainda tentaram reeditar o "Verão do Rock", lançando coletâneas e grupos alinhados ao pop ingênuo da new wave. Em geral, porém, os grupos e artistas que se mantiveram nesta tendência já esgotada desapareceram rapidamente do mercado, como atesta a coletânea organizada pela gravadora CBS, "Verão 85". Nesta coletânea, foram exatamente aqueles nomes que se distanciaram da new wave ingênua os que alcançaram sucesso (principalmente o RPM), enquanto grupos que até anos antes faziam sucesso ficaram fadados ao esquecimento (como Rádio Táxi) ao lado de grupelhos ruins e de vida curta.³⁹³

FMs, de "três em um", walkmans e a descoberta do filão pelo mercado publicitário (Maurício Kubrusly, Pipoca Moderna, n. 01, outubro 1982; Serginho Leite, primeiro disc-jockey da Rádio Cidade, Bizz n. 01, agosto de 1985, p. 54).

³⁹² Jamari França, *Jornal do Brasil*, Caderno 2, 30/01/1984.

³⁹³ Maurício Kubrusly, *Som*, n. 743, fevereiro de 1985, p. 68.

A new wave nacional foi responsável também pela criação de um gênero de diversão noturna praticamente exclusivo de sua época e do Brasil, as danceterias. Os hits do rock ingênuo e os adolescentes em férias não pareciam prestar-se muito bem a clubes de rock no estilo anglo-americano - pequenos ambientes fechados, com bar e audição de shows - nem mesmo a shows em grandes palcos de teatro ou ao ar livre - exceto por shows conjuntos no fim da tarde nas praias cariocas. Por isto, deram origem, junto aos interesses imediatistas de empresários do setor de boates e espetáculos, às chamadas danceterias. As danceterias começaram a aparecer no Rio de Janeiro entre 1981 e 1982, construídas especialmente para este fim ou a partir de casas de shows, bares com música ao vivo e boates que foram transformados em pistas de dança para adolescentes e jovens. Eram uma espécie de discoteca que tocava principalmente os hits mais recentes do rock nacional ou, ainda, oferecia shows dos grupos donos destes hits. As danceterias se multiplicaram numa progressão geométrica, atingindo o auge em 1984 - principalmente no eixo Rio-São Paulo -, para então entrarem numa decadência em ritmo ainda mais rápido que a ascensão. Em 1986, apesar de se estar no auge do rock nacional, as danceterias praticamente se extinguíram: os hits a partir de então não se prestavam exatamente à dança e os seus consumidores não procuravam mais exatamente aquela brincadeira ingênua de fim de tarde ou das noites, em ambientes rústicos e preparados às pressas para abrigar um enorme contingente de garotos e garotas que queriam dançar e namorar.³⁹⁴ Antes disto, no entanto, tamanha era a demanda por grupos de rock nacional pelas danceterias que algumas chegaram a fabricar grupos.³⁹⁵

³⁹⁴ O início da segunda onda do rock nacional coincide com a decadência de grande parte dos nomes da primeira onda e a decadência das danceterias: *"Extinção de um fenômeno circunstancial: a subcultura das danceterias. Elas foram montadas para gerar lucro rápido em cima da popularidade fugaz de algumas bandas. As danceterias não se constituíram como um circuito noturno confiável"* (Pepe Escobar, "Opinião", Bizz, n. 03, outubro de 1985, p. 76).

³⁹⁵ Conforme o relato do dono da primeira e mais tradicional danceteria do Rio de Janeiro (a Noites Cariocas, no Morro da Urca), em Regina Echeverria, *Folha de São Paulo*, 07/09/1985, p. 49.

Limites da new wave nacional e a repercussão na crítica

Como foi discutido no capítulo 2, o termo new wave fôra criado para designar novas tendências do rock anglo-americano que surgiram após o movimento punk, e conotava uma série de transformações no campo de criação do pop-rock que ocorreram desde então, quando a prática da "reciclagem cultural" foi adotada neste terreno. O termo foi trazido ao Brasil algum tempo depois dele ter surgido no mercado internacional por Júlio Barroso. Barroso parecia ter a intenção de criar uma música pop a partir de uma reciclagem que não envolvia apenas a tradição pop-rock internacional, mas também as músicas populares aqui feitas. Não se tratava do uso de arranjos e tecnologia rock para envolver músicas populares-regionais, como fazia o grupo de artistas de MPB conhecido como "nordestinos" na mesma época. Tratava-se mais de um amálgama - que mostrar-se-á ao longo dos anos muito mal resolvido - em que se planejava adaptar o pop-rock aos ouvidos adolescentes que, no Brasil, não se acostuariam com uma passagem abrupta para a linguagem pop-rock internacional. O plano, que aparecia mais consciente em Júlio Barroso, acabará, mais inconscientemente, sendo adotado pela maioria dos artistas da new wave nacional e pelas grandes gravadoras. Prática, como já foi comentado, nunca bem realizada, de modo que dos primeiros grupos da new wave só conseguirão manter-se na segunda metade da década aqueles que já pendiam mais para o rock do que para o "brega" (como o Paralamas e Barão Vermelho) ou que conseguiram modificar-se (como o Titãs).

No sentido musical do termo, a new wave nacional nada tinha a ver com a new wave internacional. Como muitos críticos irão afirmar, exceto por algumas roupas coloridas, algumas batidas dançantes e o rótulo, o rock nacional do início da década nada tinha de new wave. Contudo, o princípio new wave de criação musical a partir da reciclagem, acompanhada da despolitização e da desmobilização social da adolescência e juventude, repetia-se no Brasil no início da década.³⁹⁶

³⁹⁶ "... a new wave é a despreocupação e a diversão, numa ausência total de questionamento, aproveitar imediatamente tudo o que a sociedade investe e divulga, sendo a música de consumo por excelência. Veremos que é esse seu caráter de hiper-permeabilidade que permite defini-la também em seu uso mais

Apesar de utilizar amplamente referentes do pop-rock anglo-americano, o rock nacional digeriu mal esta influência (no caso da new wave carioca) ou com atraso (na segunda metade dos anos 80). Por outro lado, a new wave carioca, assim como todo o rock nacional dos anos 80, musicalmente pouco ou nada se apoiou no rock nativo feito em décadas anteriores. Quanto às práticas de incursão no mercado e os espaços sócio-culturais que penetrou, a new wave brasileira aproveitou-se menos do rock nacional das décadas de 60 e 70 e muito mais da MPB dos tropicalistas e dos nordestinos (os primeiros nas práticas mercadológicas, os segundos nos mercados e mídia abertos entre a juventude de classe média).

A mídia e as gravadoras elegeram dois signos para valorizar os grupos deste primeiro movimento de rock nacional: a juvenildade e a modernidade. Mesmo que, numa análise um pouco mais apurada, fosse fácil descobrir que o rock nacional não era assim tão moderno, muito menos "jovem"³⁹⁷, podia-se ouvir declarações como a do presidente da WEA no Brasil: *"Disco é mídia para gente de 15 a 25 anos. Essa gente tem que ter ídolos com idade compatível. O surgimento dos grupos de rock retificou uma anomalia, da situação anterior, quando os ídolos da juventude tinham mais de 40 anos"*.³⁹⁸ A imagem da juvenildade foi importante para que adolescentes e jovens mais facilmente identificassem-se com aqueles novos artistas que traziam uma "nova música" e roupas pretensamente iguais às novas tendências da new wave. Os primeiros roqueiros da década foram não só os heróis dos adolescentes, como belos galãs das adolescentes. As canções deveriam fazer os meninos cantarem e sonharem em realizar as mesmas proezas das estórias narradas e as meninas gritarem e sonharem em serem a donzela amada da letra do novo hit.³⁹⁹ A um tempo, a new

geral. De toda forma, era esse o som que tocava no Rio-Wave onde muitos punks foram dançar, salvo o pessoal do subúrbio mesmo ..." (Janice Caiáffa, *Movimento punk na cidade*, op. cit., p.115).

³⁹⁷ Primeiro, pelo fato de que muitos dos artistas disponíveis pelas gravadoras para a propagação da new wave já eram experimentados. E, mesmo entre aqueles que lançaram a nova onda, muitos não eram assim tão jovens, como Evandro Mesquita da Blitz (com 28 anos em 1982).

³⁹⁸ André Midami, citado em Folha de São Paulo, 07/08/1985, p. 49

³⁹⁹ Um dos aspectos mais marcantes das canções e das letras dos hits da new wave era a narrativa quase que cinematográfica presente nas letras e na interpretação: "Você não soube me amar", "Menina Veneno", "Beat Acelerado" etc. - narram histórias simples e ingênuas, passo a passo, cena a cena, envolvendo o ouvinte numa

wave nacional mostrava-se juvenil, masculina, consumista de modas e discos "modernos" e roqueira, assim como sentimental, adolescente, às vezes infantil, feminina, ingênua e simples. A new wave era ambígua em seu amálgama de "moderno", juvenil, popularesco e kitsch.

Contudo, dentro da grande imprensa, em geral o rock nacional não aparece mais como algo relacionado à "importação" de modismos internacionais, muito menos como "invasão cultural norte-americana". O rock aparece na imprensa e mídia como algo relacionado ao moderno, ao urbano, à novidade, aos "anos 80". A imprensa, se perde muito do ranço nacional-populista de outrora, engole o discurso de modernidade lançado pela indústria fonográfica: *"Quem não era moderno, dançou... Pelo menos esses meninos são atuais, de olhar na frente, não preocupados com tolices como arte engajada ou não ... Assumem o presente, o cinético, parecem dispostos a apostar no futuro".*⁴⁰⁰

Novamente, facilmente poderia se descobrir o quanto o signo de "moderno" era artificial para designar a new wave nacional. Na própria imprensa é fácil encontrar relatos que indicam o quanto a new wave era popularesca, sentimental e brega, e através do mesmo jornalista acima citado: *"... Os galãs mudam, é certo, mas ainda cantam aos domingos, em doces vesperais. Fazem os sonhos do sentimentalismo óbvio, nada complexo, ajudam os corações medianos. De Fábio Jr. a Lulu Santos, de Ritchie a Blitz ou Erva Doce - não adianta: trocaram de roupas, até se vestem de 'New Wave', apenas todos correm atrás de Roberto/Erasmus Carlos, que já corriam em corriqueiras imitações de Mr Presley e outros requebros ... É o rock com açúcar".*⁴⁰¹

De modo geral, a grande imprensa registra positivamente o advento do rock nacional dos anos 80, inclusive através de críticos musicais conhecidos e respeitados desde a década

trama ingênua e adolescente, uma forma até certo ponto eficiente de atrair a atenção da primeira geração de adolescentes brasileiros que passou grande parte da infância em frente a um televisor.

⁴⁰⁰ Miguel de Almeida, Folha de São Paulo, 1/04/1983, p. 21. Por sua vez, Antonio Cicero também elogia o rock nacional, não tanto pela sua artisticidade (realmente bem duvidosa), mas pela sua postura "moderna" e "urbana", chegando ao ponto de chamar os roqueiros nacionais de "poetas contemporâneos" (Folha de São Paulo, 24/10/1984, p. 40).

⁴⁰¹ Miguel de Almeida, Folha de São Paulo, 14/07/1983.

anterior. O caso mais revelador é o da crítica Ana Maria Bahiana. Iniciada em revistas de rock no final dos anos 60, tornou-se famosa dentro dos meios da MPB, mas, diferente dos críticos que mantinham um posicionamento tradicionalista (como José Ramos Tinhorão) ou de esquerda nacional-populista, Bahiana (além de alguns outros poucos críticos), cultivava interesse e um não-preconceito em relação ao rock. Poderia-se definir estes críticos como "híbridos" porque, nos anos 70, ao mesmo tempo reportavam sobre a MPB e sobre o pop-rock nacional e internacional, atribuindo valores positivos a ambos, o que às vezes colocou-os em posições contraditórias. Foi justamente destes críticos "híbridos" que a indústria cultural encontrou a disposição favorável a contemplar o rock nacional no início da década. Enquanto os ferrenhos críticos tradicionais e nacional-populistas só viram seu espaço se fechar desde então⁴⁰², os "híbridos" apareciam como os únicos disponíveis a aceitar, sem maiores hipocrisias, a new wave nacional. É justamente destes críticos que se encontra, no início da década, relatos e discursos favoráveis à novidade, e eram exatamente estes os autores da maioria das matérias e reportagens sobre o assunto. É claro que os críticos não elogiavam todos os artistas, mas davam respaldo àqueles que eram considerados os principais representantes do movimento enquanto faziam sucesso no mercado.

Poderia-se pensar que o aproveitamento dos "híbridos" deveu-se à inexistência de críticos especializados apenas em rock, mas isto não é exato. Da contracultura e do rock "marginal" dos anos 70, surgiram vários jornalistas e críticos culturais que trabalhavam, desde o final dos anos 70, em revistas de pequena e média circulação e em rádios com propostas mais alternativas. Acontece que estes críticos, que podem ser chamados de "marginais", que surgiram paralelamente aos "híbridos" e que, em tese, seriam mais bem

⁴⁰² Ainda assim, é possível encontrar um ou outro relato destes críticos na imprensa sobre o advento da new wave nacional. No exemplo a seguir, o redator remete-se ao tema da "eficiência da indústria de cultura de massa" para concluir que "o atual 'rock' brasileiro é um produto artificial" das gravadoras e da mídia. Evoca até o tema da "sinceridade" do músico popular contra a "mentira" do músico pré-fabricado, condenando o rock nacional a uma rápida superação e esquecimento: "*Quem daqui a cinco anos vai se lembrar do Rádio Táxi? ... Muita gente, contudo, continuará sabendo quem é Alceu Valença. Porque Alceu Valença não precisou mentir para ter êxito ... nada ficará desse refresco artificial que é a nossa atual new wave*" (José Neumann Pinto, *Jornal do Brasil*, 25/10/1983).

dotados e informados para divulgar e analisar a new wave brasileira, desde o princípio manifestaram verdadeiro repúdio ao estilo. Não se pode dizer que houve má vontade, mas a direção mercantilizada e kitsch⁴⁰³ a que se encaminhou a new wave deixou os marginais em estado, primeiro, de alerta, depois de angústia⁴⁰⁴ e, finalmente, de desaprovação. Os marginais apontaram a falsa modernidade⁴⁰⁵ da new wave, denunciaram as estratégias das gravadoras junto à mídia⁴⁰⁶, a decaída ao comercialismo de artistas que começaram com algumas propostas interessantes⁴⁰⁷ e, enquanto a grande imprensa declarava que o "rock" estava no auge, apelidaram o estilo de "new brega" ou de rock "marola" (principalmente críticos paulistas aludindo à origem carioca da maioria dos grupos) e diziam estar preocupados com o futuro do verdadeiro rock brasileiro.⁴⁰⁸ O posicionamento adotado por estes críticos e o seu não-aproveitamento pela mídia indicam que há uma grande

⁴⁰³ "New Brega/ De uns tempos para cá, uma série de conjuntos brasileiros vem surgindo. Com a maior cara de pau, têm a ousadia de se rotularem como rockeiros. Outros, mais atrevidos ainda, têm a coragem de se vestirem de maneira colorida, simulando uma postura New Wave. Essa pseudo-new-wave tupiniquim, quase dançante, tem sido interessante para abrilhantar programas do tipo do Chacrinha, Globo de Ouro e outros menores ..." (Valdir Montanari, Rock Stars, n. 07, 1984, p. 09).

⁴⁰⁴ "Não pode existir algo que gere em mim maior angústia do que um LP de rock brasileiro para comentar. Fico pensando: eles são brasileiros, como eu; têm de sobreviver, como eu; preciso ajudá-los. Então ponho o disco na vitrola; para tentar criar algum entusiasmo, olho primeiro a ficha com as letras e procuro alguma que diga coisas interessantes. Então entra o Cazuza com aquele ar de Silvio Santos (...) Pelo amor de Deus ..." (Valdir Montanari, Rock Stars, n.12, 1984, p. 09).

⁴⁰⁵ "Por muitas vezes, tenho a sensação que determinadas coisas jamais acontecerão no Brasil. Digo isso não somente em respeito ao mundo da música, mas também a outros setores da ação humana. Enquanto o mundo lá fora caminha em ritmo de *Blade Runner*, somos obrigados a conviver com a alienação promovida pelos Magazines *made in Patropi*" (Breno Ninini, Rock Show, n. 03, 1984, p. 19)

⁴⁰⁶ "Quanto mais se empobrece a música, mais se investe em sofisticadas assessorias especializadas em vender gato por lebre. Assim uma ardilosa estratégia de entrevistas, desmentidos e polêmicas fajutas foi montada para pespegar a etiqueta de 'radical' ao rock inócua e inútil de Lobão e os Ronaldos ... Resumindo: um blefe. Quem deve ir à guerra são os compradores desse disco " (chamado "Ronaldo foi pra Guerra") "logrados por uma promoção enganosa e uma imprensa conivente" (André Mauro, Rock Show, n. 02, 1984, p. 21).

⁴⁰⁷ O Magazine de Kid Vinil, na opinião de André Mauro, no seu primeiro compacto ("Eu sou boy") inspirara-se no punk e na temática social. Mas, ao gravar seu primeiro LP, "Kid sacou que não adiantava ir de novo à mesma fonte. Os office-boys serviram para dar a partida em sua carreira, mas não garantiriam um consumo estável de seus produtos ... Para vender LPs em larga escala, só se dirigindo à juventude de classe média" (Rock Stars, n. 04, 1984, p. 14).

⁴⁰⁸ " ... Curioso, nossa revista tem um espaço reservado, todo mês, para divulgar um grupo de Rock brasileiro. Estou começando a ficar preocupado a respeito de quem vamos colocar nos próximos números". (Valdir Montanari, Rock Stas, n. 07, 1984, p. 09). Esta posição é demonstrada também na resenha para um disco independente do Patrulha do Espaço, grupo de hard-rock dos anos 70 ainda ativo no início dos anos 80. André Mauro prefere muito mais o Patrulha e o rock-imitação que o rock marola da Blitz: "Uma viagem a bordo dessa astronave vale por um ano de cochilos embalados pelo tedioso rock marola..." (André Mauro, Rock Stars, n. 04, 1984, p. 07). Segundo estes críticos, o "rock marola" dos anos 80 perdia até para o rock-imitação dos anos 70 em matéria de qualidade.

descontinuidade do rock dos anos 80 em relação ao rock das décadas anteriores. Do rock dos anos 70, a new wave nacional não se aproveitou, ou não quis, dos poucos espaços abertos, de alguns avanços técnicos e de produção, dos críticos especializados em rock e nem da maioria dos seus músicos e artistas.

Mas a denúncia da má qualidade da new wave de origem carioca não tardaria a aparecer novamente na imprensa, mas agora como parte do processo de decadência do estilo e sua substituição por novos grupos e tendências do rock nacional. Muitas destas críticas negativas partem às vezes até mesmo daqueles que pouco antes mostravam-se favoráveis à new wave. Mas, a maioria das resenhas negativas vêm de uma nova leva de críticos e jornalistas que se criaram e se introduziram na mídia melhor informados e atualizados sobre o pop-rock internacional. Podiam, portanto, avaliar o rock nacional não apenas em relação ao rock nacional e internacional da década anterior (como faziam os "marginais") ou em relação à MPB (onde às vezes os "híbridos" se contradiziam nos elogios à new wave), mas ao que era mais atual na produção mundial de pop-rock. Já em 1984, um crítico da Folha de S. Paulo pedia ao consumidor que trocasse as imitações de mau gosto nacionais (como o grupo feminino Sempre Livre) pelo original (segundo o mesmo, o B-52's), além de escorraçar as rádios FMs e elogiar grupos que apontavam para a segunda fase do rock nacional.⁴⁰⁹ Desde então, estes novos críticos apenas angariaram posições dentro da imprensa e da mídia, ao mesmo tempo que o rock nacional caminhava para uma nova fase e apogeu. Nas reportagens, cada vez mais os juízos se tornaram condenatórios à new wave nacional, sempre que era necessário rever a história do rock nacional da década⁴¹⁰ ou era o caso de resenhar um nome sobrevivente do início dos anos 80⁴¹¹.

⁴⁰⁹ Pepe Escobar, 18/01/1984, p. 29.

⁴¹⁰ Sobre a coletânea "Rock Voador" da WEA: "Já faz uns dois anos que essa mesma gravadora foi pescar, na Baía de Guanabara, um punhado de grupos de 'neo-rock'... e fabricou a coletânea Rock Voador. Critérios de seleção primorosos: hoje, o disco carrega o mérito de ter revelado Kid Abelha... Você pode rir, se quiser" (José Augusto Lemos, *Som3*, n. 74, fevereiro de 1985, p. 65).

⁴¹¹ Depois de finado o grupo, a herança da Blitz é ridicularizada por críticos, como nesta resenha para os discos solos de Evandro Mesquita e Ricardo Barreto: "Encontrar uma 'matriz estética' na finada Blitz é uma piada quase tão sem graça quanto as músicas que a banda perpetrou. Tais bobagens, porém, viraram material de inspiração para dois ex-integrantes do grupo ... Ambos os artistas, agora solos, beberam nas suas fontes para desafiar a paciência do ouvinte ... Com talento de paleontólogos, Ricardo e banda ensinam que é

2. A segunda fase do rock nacional dos anos 80

A segunda e mais importante fase de sucesso do rock nacional dos anos 80 iniciou-se em 1985, atingiu seu auge em 1986 e começou a decair já no ano seguinte. Foi provavelmente o período de maiores vendas na história da indústria fonográfica brasileira e, certamente, da década, aproveitando-se principalmente do Plano Cruzado e sua febre de consumo. De início, aumentou bastante a qualidade e a diversificação das bandas de rock, mas tal qualidade foi prejudicada pelo lançamento em quantidade exagerada de bandas, em sua maioria, ainda imaturas e levadas ao mercado apressadamente.

Em grande parte, o rock nacional de meados da década é herdeiro da new wave do início da década. Há muitos grupos que realizam esta transição dentro das gravadoras. Também, as mesmas gravadoras continuam produzindo os novos grupos. A mídia continua dando respaldo aos novos nomes. O "trabalho" (ou "jabaculé") com as rádios continua de forma semelhante. Se aumenta razoavelmente a maturidade do rock nacional, não significa que o público adolescente e feminino - talvez a marca do público new wave - abandonara a tendência, pelo contrário, sem este público não se conseguiriam as vendas conquistadas em 1986. Dois grupos que se destacaram entre os maiores da década do rock nacional, Paralamas e Titãs, saíram da new wave. Não há uma ruptura brusca entre os dois momentos.

Contudo, outros movimentos musicais e juvenis, de dentro para fora do mercado musical, vieram influir e contribuir nesta passagem. Como já foi comentado, o eixo criativo do rock nacional se mudou para São Paulo-Brasília em meados dos anos 80, justamente as cidades que criaram estes novos movimentos: "darks" e rock paulista, "punks" e rock brasiliense. Nem darks nem punks foram modas ou produtos lançados em grande escala pela mídia para a juventude, nem a maioria dos grupos do rock paulista e brasiliense foram

possível existir um estágio de barbárie musical inferior ao da Blitz" (Luís Antonio Giron, Bizz, n. 19, fevereiro de 1987, p. 17).

aproveitados pelas grandes gravadoras. Mas ambos deixaram alguma marca no novo rock nacional produzido a partir de 1985.

1985 pode ser considerado o ano da transição entre o rock ingênuo e mais carioca para o rock mais juvenil e paulistano-brasiliense. Por isto, também é dedicada uma análise mais atenta aos acontecimentos e mudanças ocorridas neste ano dentro do mercado musical, os quais concorreram também para a transformação do rock nacional em um estilo mais maduro, modernizado e capaz de enormes vendas.

Os "darks", o rock paulista e o rock de Brasília

Os "darks" foram um grupo juvenil, ou "tribo", que existiu aproximadamente entre os anos de 1982 e 1985 na capital paulista. Seus membros uniam-se em torno de algumas bandas que ficaram conhecidas como o "rock paulista" e reuniam-se em casas de shows onde estas bandas se apresentavam. Apesar da tribo não atribuir nome a si mesma, a imprensa batizou esta tribo e seu estilo de "dark", algo que nunca foi aceito pelos próprios denominados. O rótulo "dark" foi posteriormente adotado por uma tribo jovem que se vestia quase que só de negro e que também tentou filiar-se ao "rock paulista".⁴¹²

Em 1982, em São Paulo, surgiu a casa noturna "Napalm", montada por um ex-aluno da USP para novos grupos de rock, incluindo bandas punks. A casa funcionou por um tempo curto e foi fechada por causa de brigas entre punks e outras gangues. Surgiram depois outros espaços, com destaque o Madame Satã, uma espécie de boate de segunda categoria que aceitava ceder o seu porão para shows nas quintas-feiras. Outras casas e boates decadentes, com público pequeno, principalmente no centro velho da cidade, também acolheram as bandas do rock paulista em torno das quais movia-se a tribo "dark".

A turma original era composta em sua maioria por jovens de classe média que cursavam a universidade ou a escola secundária. Originalmente a tribo formou-se em torno

⁴¹² Esta reconstituição do fenômeno dos "darks" é baseado em Helena W. Abramo, "2. Da Universidade aos porões: os Darks", *op. cit.*, pp. 178-215.

de atividades como a busca de informações culturais e musicais sobre o rock anglo-americano, principalmente os novos estilos. Portanto, jovens de classe média que faziam atividades semelhantes aos primeiros punks do fim da década de 70. Mas enquanto os punks buscavam informações sobre bandas genuinamente punks e posteriormente de hardcore, esta turma interessou-se pelos novos estilos que pertenciam à chamada new wave. E, enquanto as bandas de rock nacionais, principalmente cariocas, realizavam uma adaptação caricatural do estilo new wave, os "darks" e as bandas que surgiram em seu meio possuíam uma informação mais completa e atualizada desta nova tendência, o que fez com que o chamado rock paulista fosse muito mais moderno e internacionalizado que o rock nacional do início da década. Os "darks", no início, sentiam-se também atraídos pelo movimento punk paulistano mas, apesar de algumas tentativas de aproximação, punks e "darks" mantiveram-se separados, graças às diferenças sócio-culturais, de expectativas e de motivações dos movimentos. Do punk, provavelmente a maior influência foi o princípio do "monte sua própria banda", "faça sua própria música", o que incentivou também os darks a formarem grupos musicais. Tão forte foi esta influência que, no início, algumas bandas do rock paulista tocavam de maneira próxima ao estilo punk. Em geral, contudo, as bandas aproximaram-se de uma leitura própria das influências new wave. Formou-se um núcleo central de bandas: Agentss, Voluntários da Pátria, Ira!, Mercenárias, Número 2, Fellini, Smack, Cabine C, Ness, Akira S. e As Garotas que Erraram. Em torno deste núcleo, outras bandas paulistas vieram juntar-se num momento ou outro - o Ultraje a Rigor, antes de seu sucesso no grande público, o Gang 90, após sua decadência no mercado e Titãs. Bandas punks também foram convidadas a frequentar o circuito do rock paulista, como os Inocentes e Ratos de Porão. Até as principais bandas do rock brasiliense mantiveram um contato estreito com o rock paulista e inclusive realizaram shows em seu circuito.

Com pouco espaço na mídia e nas danceterias, as bandas do rock paulista encontraram para se apresentar apenas lugares pequenos, mais baratos, com pouco equipamento e com frequência mais "marginal". Há um empresariamento artesanal em torno da turma e dos

amigos, que ajudavam na preparação dos shows, nos ensaios, na redação e impressão de folhetos com letras ou para divulgação de shows etc.

Nos locais que frequentam, os jovens "darks" destacam-se pelo modo peculiar de seus trajes, maquiagens e cabelos. Nas roupas retiram da influência punk o predomínio do negro e da new wave partes de plástico e napa misturados com peças antigas compradas em brechós - formando um conjunto descrito por Abramo como de "elegância fria". Os cabelos são curtos e os cortes retos. Nos rostos a maquiagem reafirma a palidez e as olheiras. Os gestos e as danças compõem-se de movimentos contidos e angulosos.

A "Estação Madame Satã", principal ponto de encontro, localiza-se no "lado escuro" do bairro do Bexiga, em condições precárias, com música alta e decoração composta por manequins nus pendurados no teto. No porão, apertado, mal iluminado e com aparelhagem precária, aconteciam os shows. Os shows começavam bem tarde nas quintas-feiras e cada um durava cerca de meia hora:

*"No palco os músicos também não fazem muito alarde. Tocam, na maior parte das vezes, parados. Os vocalistas é que se movimentam mais ... / As músicas são curtas, volumosas e rápidas; o tom grave é bastante presente, o baixo tem tanto ou maior destaque do que a guitarra. As letras evocam imagens soturnas e agressivas. Falam de cenários arruinados, de um clima pós-apocalíptico; da exploração e opressão do sistema, da mediocridade do cotidiano ... Dá-se muita importância às letras, que quase sempre são impressas em folhetos que servem de divulgação aos shows (...)"*⁴¹³

As letras tratam de temas predominantemente urbanos, num clima descrito como de "inspiração de ficção científica pós-apocalipse", ou então fazem críticas ao "sistema" e às instituições, ou ainda temas melancólicos sobre solidão e desencontros amorosos.

O som e as letras dos conjuntos, as roupas e os gestos dos jovens, fazem do "rock paulista" original ir em direção contrária aos temas, musicalidade e formas de

⁴¹³ *ibid.*, pp.178-182.

entretenimento da new wave carioca. Enquanto o primeiro é denso, sério, melancólico, urbano, o segundo evoca a ingenuidade, a limitação musical, as risonhas tardes dos adolescentes na praia ou as noites nas danceterias.

Com o passar dos anos, entretanto, alguns grupos do rock paulista passaram a ser conhecidos para além deste pequeno circuito, novas casas de shows abrigaram-os, alguns deles gravaram em grandes gravadoras mas, em contraposição, a tribo "dark" original foi se enfraquecendo e se dissipando. As bandas que não conseguem espaço na mídia ainda sobrevivem mais alguns anos, seja gravando em selos independentes, seja procurando outros espaços para shows (cada vez mais raros). Com isto, se o rock paulista e os darks chegam a ter alguns grupos e imagens mostrados pela mídia, as características originais de sua sonoridade e temática, além da própria existência da tribo, vão se encerrando.

Outros espaços alternativos para shows que logo abriram suas portas para o rock paulista foram o Lira Paulistana e o Sesc-Pompéia. O segundo realizou, depois do festival punk de 1982, outros festivais que passaram a incluir também ou primordialmente grupos do rock paulista, como "A Hardcore Rock Night", "Não São Paulo" e "Vira o Disco", entre 1983 e 1989.⁴¹⁴ Em 1985, preparando o estouro de algumas destas bandas, novas casas de shows em São Paulo abriram suas portas, como Incubus Sucubus, Via Berlim, Coliseum e Anny 44. Começaram a constituir um circuito que chamou a atenção de outros setores da sociedade. Em 1986, durante o mandato do prefeito Jânio Quadros, algumas destas casas foram vítimas de pouco sutis batidas policiais, motivadas por declarações do apresentador de televisão Flávio Cavalcanti, que chamou-as de "*perigosos antros de drogados*".⁴¹⁵

Algumas novas tribos que se autodenominaram "darks" surgiram no interior deste circuito, agora situado a meio caminho entre o alternativo e o grande público, enquanto os "darks" originais (que nem aceitavam este nome) iam desaparecendo. Os novos "darks" são mais jovens ainda que os anteriores, e fazem uma recriação do estilo mais conhecido como

⁴¹⁴ Alex Antunes, Bizz, abril de 1990, p. 52.

⁴¹⁵ Bizz, n. 10, maio de 1986, p. 10; Jamari França, Jornal do Brasil, 28/03/1986, p. 09.

"gótico" na Inglaterra, em torno de bandas britânicas saídas do meio punk (como Siouxsie and The Banshees) ou de uma tendência mais melancólica da new wave (com grupos como The Cure, Joy Division e Bauhaus). Chegaram até a render um personagem de novela global. Críticos que conheceram o ambiente original do rock paulista, e até músicos de bandas que eram apontadas como "darks", rejeitaram o que chamaram de uma "invenção" ou "caricaturização" da mídia.⁴¹⁶ De todo modo, esta invenção da mídia, aproveitando uma movimentação em torno de bandas emergentes, que alcançaram o sucesso ou não, não terá maior importância no mercado fonográfico.⁴¹⁷ Mesmo as bandas saídas deste meio "dark" que conseguiram chegar ao grande público, como RPM, Ira e Ultraje a Rigor, o fizeram só depois de transformarem muito sua sonoridade.

Paralelamente à descoberta pela imprensa dos darks e do rock paulista, veio à tona também o que foi chamado de "rock de Brasília", pelo menos desde 1984. Os grandes jornais já destacavam então três bandas que tiveram algum respaldo posterior: Legião Urbana - o mais bem sucedido, um dos maiores vendedores de discos da década, adotado por um grande número de fãs e com o som de maior qualidade entre os três -, Capital Inicial - com vendagens medianas, com um som às vezes mais próximo do pop - e Plebe Rude - que teve algum sucesso em 1986, decaindo muito depois, mas com uma sonoridade mais próxima das origens do rock brasiliense.

O rock de Brasília teve uma origem muito semelhante a dos darks e o rock paulista, ainda que tenha ocorrido anos antes e independentemente de São Paulo. No final dos anos

⁴¹⁶ "O que quer que seja dark, além de uma perniciososa folclorização de certos gostos e certos comportamentos, estimulada e explorada pelo jornalismo cultural que não tem muito assunto..." (Bia Abramo, Bizz, n. 17, dezembro de 1986, p. 75). Aquele que para imprensa mal informada era um dos maiores grupos "darks", o The Cure, vem ao Brasil e seu líder afirma ironicamente aos repórteres em uma coletiva em Porto Alegre: "Gostaria muito de conhecer um dark" (Robert Smith, em Bizz, n. 22, maio de 1987, p. 8).

⁴¹⁷ Em 1992, por incrível que possa parecer, o Madame Satã mantinha-se semelhante ao que era nos primeiros tempos, conforme relato de O Estado de São Paulo: "Os restos mortais da fauna dark arrasta suas ataduras negras no Madame Satã. Sim, a casa ainda existe. E prepara uma festa para comemorar os dez anos de existência em março. Palco de lançamento de bandas como Patife Band, Fellini, De Falla, Ira! e RPM, entre outros, o Satã se tornou uma espécie de privê de poseurs entediados. O porão abriga hoje uma pista de dança mal ventilada, povoada de habitantes anacrônicos que ainda se vestem de preto total ... e se estrebucham ao som de velharias como Bauhaus, Siouxsie and the Banshees e The Cure ..." (Lauro Lisboa Garcia, O Estado de São Paulo, Caderno 2, 17/01/1992, p. 5).

70, assim como alguns jovens moradores da periferia e subúrbios paulistanos, jovens brasilienses tomaram contato com a informação punk importada. Só que enquanto os punks paulistanos eram de classes baixas, os brasilienses eram de classe média e até mesmo alta - e isto determinou uma leitura diferenciado do punk, que musical e ideologicamente aproximaria as bandas brasilienses, reveladoramente, mais do rock paulista e dos darks. Eram bastante comuns nos anos 70, em Brasília, as viagens ao exterior das famílias de classe média alta e alta - é desta maneira que a informação pop-rock chegava majoritariamente em Brasília, independentemente ou à parte do que chegava ao eixo Rio-São Paulo. Alguns jovens, inspirados na informação punk que chegava em fins da década, começaram a criar suas próprias bandas.⁴¹⁸ Mas a interpretação do punk feita por estes primeiros grupos era diferente daquela interpretação mais rústica, mais pobre esteticamente e, apesar disto, mais próxima da versão original feita pelas bandas punk paulistas. Bandas de Brasília, como o precursor Aborto Elétrico - núcleo de onde saíram as três bandas citadas no parágrafo anterior -, tocavam um som considerado "pesado", mas diferente do heavy metal, e com letras de fundo político, mas consideradas mais esclarecidas, ainda que mais melancólicas, que as letras agressivas e ingênuas dos punks. Era *"um rock sofisticado, nascido no campus da Universidade de Brasília e nos grandes espaços das superquadras, onde se reuniam os filhos dos políticos, militares e diplomatas residentes ..."*⁴¹⁹ Eram burgueses que se consideravam punks ou marginais, que improvisavam concertos ao ar livre em bares da cidade, muitas vezes interrompidos pela polícia.

Nos anos 80, estes grupos se multiplicaram, chegando ao número de 250 bandas de rock registradas pela Associação de Músicos de Brasília em 1986, número que chegou a 280 no ano seguinte, revelando o importante papel do rock para os jovens brasilienses.⁴²⁰ Diante do sucesso em meados da década de seus principais conjuntos, os jovens da cidade

418 Tom Leão, Bizz, n. 10, maio de 1986, p. 46; Márcia Álvaro, Folha de S. Paulo, 30/04/1986, p. 45; Programação Funarte, "O Rock sacode Brasília", Rio de Janeiro, junho de 1986, p. 03.

419 Programação Funarte, *ibid.*, p. 03.

420 Tom Leão, *ibid.*, p. 46; Programação Funarte, *ibid.*, p. 03.

continuaram a formar bandas, muitos sonhando talvez em alcançar o mesmo sucesso de seus ídolos, de modo que, em 1988, eram 400 os grupos cadastrados pela Fundação Cultural do Distrito Federal.⁴²¹

Anos depois da origem dos movimentos que as inspiraram - os "darks" paulistanos e os "punks" brasilienses - algumas bandas de São Paulo e Brasília começaram a despontar na mídia e a ser contratadas pelas gravadoras, indicando que a indústria cultural já percebia a necessidade de renovação no estilo, grupos e características do rock nacional até então dominado pelos grupos pseudo-new wave cariocas. Em 1984, paulistas e brasilienses apareceram em alguns artigos da grande imprensa, justificando o que foi dito acima. Em primeiro lugar, a imprensa e a crítica suscitaram a contraposição cariocas versus paulistas (e brasilienses). Segundo este debate, os paulistas eram mais "amadurecidos" que os grupos cariocas. Primeiro, nas temáticas, pois os paulistas primavam pela urbanidade e modernidade melhor definidas: *"Se há alguma coisa que identifique a música que se faz em São Paulo, trata-se da temática urbana. Canções que falam de apartamentos, videogames, multidões, drogas speed etc. É evidente que, do Rio, o que tende a sair são inspirações telúricas, da praia que São Paulo não tem ..."*⁴²² Segundo, musicalmente e na filtragem de informações do pop-rock contemporâneo, os paulistas (e brasilienses) eram apontados como superiores. Terceiro, no que era considerado a "autenticidade" - velho mito do rock -, as bandas do eixo São Paulo-Brasília estariam muitos estágios adiante do rock "marola".⁴²³

⁴²¹ Jornal da Tarde, 23/06/1988, p.21. Antes de uma apresentação do Legião Urbana no Estádio Mané Garrincha de Brasília (em 1988, que se tornou um verdadeiro desastre, com centenas de feridos), o rock destes grupos chegou até mesmo a ser reconhecido por poderes público, como a Funarte e o governo do Distrito Federal. Em 1986, a Funarte abria o espaço da Sala Funarte para promover a Semana do Rock, de 12 a 15 de junho. Segundo a programação do evento, a iniciativa partiu do fato de muitas bandas brasilienses estarem procurando o órgão para a realização de shows (Programação Funarte, *ibid.*, p. 03).

⁴²² Luiz Carlos Caversan, Folha de São Paulo, 12/08/1984.

⁴²³ Ver, por exemplo, a reação de um crítico paulista à afirmação de um jornal (não especificado) de que o "punk de boutique" Billy Idol era uma "aula para os roqueiros brasileiros". Radicado nos EUA, o inglês Idol fazia uma caricaturização do estilo punk gravando canções pop para as rádios e o grande mercado. Diante do fato, comenta o crítico: "... Por sorte, alguns jovens pop-músicos daqui mesmo tomam MR Idol & congêneres como anti-exemplos e, por uma ou duas coincidências, a maioria dessas bandas concentra-se no eixo SP-Brasília..." (José Augusto Lemos, Somtrês, n. 70, outubro de 1984, p. 87).

O domínio do mercado de rock nacional pelas bandas paulistas começou mesmo em meados de 1985, com o rock "irreverente" do Ultraje a Rigor, que anos antes frequentou o circuito "dark". O título do primeiro LP do disco era revelador, "Nós vamos invadir sua praia". Em janeiro de 1986, o Ultraje encerrava uma temporada de onze espetáculos no antigo reduto da música popular do Rio de Janeiro, o Canecão, assistida por cerca de 40 mil jovens e adolescentes, quebrando o recorde de público que era de Roberto Carlos.⁴²⁴

O ano de 1986 foi dominado pelas bandas paulistas RPM - saída do circuito dos darks - e Titãs, pela brasiliense Legião Urbana e pela carioca Paralamas do Sucesso. Neste ano, os outros dois principais grupos de Brasília atingiram o ápice de suas vendagens, com seus LPs de estréia (Plebe Rude e Capital Inicial). O Legião Urbana foi eleito, pelos leitores da revista paulista Bizz, o "melhor grupo do ano" e, pela crítica, o segundo melhor.⁴²⁵

Contudo, nesta transição ao grande público, a filtragem realizada pelas gravadoras e o respaldo do grande mercado acabaram deixando de fora grande parte das bandas surgidas nestes movimentos. É claro que seria difícil dar oportunidade a todos os grupos, dado o seu grande número. Mas a indústria cultural revelou uma imensa incapacidade de selecionar os melhores grupos ou perceber antecipadamente as novas tendências que estes revelavam. Se centenas de grupos gravaram neste período áureo da indústria fonográfica, muitos grupos de qualidade - geralmente bem acima da média da maioria dos contratados - não tiveram oportunidade alguma de gravar ou, quando fizeram, foram prejudicados por políticas comerciais e de produção das gravadoras. No período mais fértil do rock paulista e brasiliense, e provavelmente de todo o rock nacional, boa parte das criações de qualidade nunca saíram dos circuitos semi-alternativos de shows ou de gravações independentes. Dotadas de uma visão menos imediatista, planejada e racional, possivelmente as gravadoras

⁴²⁴ "Nos espetáculos do Ultraje, Roger limitava-se a dizer as primeiras palavras: o resto ficava por conta da platéia, com idade média de 15 anos" (Isa Cambará, *Jornal da Tarde*, 22/01/1986). O sucesso repetiu-se com o RPM, que estreou sua temporada em 23 de janeiro.

⁴²⁵ Em 1987 e 1988, na mídia e através das gravadoras, anunciaram-se novas ondas de bandas de Brasília no mercado, tentando dar continuidade ao sucesso das três primeiras - principalmente o Legião. Mas, foram tentativas que não tiveram mais o mesmo êxito.

e a indústria cultural não teriam esgotado tão rapidamente a nova tendência do rock nacional de meados da década, nem deixado ao relento criações e grupos de qualidade - mas de vendas a curto prazo não garantidas.

Mudanças em 1985

Registrada esta incapacidade da indústria fonográfica neste momento, será feita agora uma análise da espécie de rock e bandas que ela trabalhou concretamente, além do tipo de público e expectativas para os quais estes grupos foram endereçados. O rock nacional, de "maldito" e "marginal" nos anos 70, teve a função de reerguer a indústria fonográfica brasileira nos anos 80 que, da relutância, passou a aumentar cada vez mais seus investimentos nesta área. A gravadora WEA, por exemplo, em 1983 decidira dedicar-se quase que exclusivamente ao rock nacional, participando tanto da revelação dos primeiros nomes quanto nesta fase de transição ao rock de meados da década.⁴²⁶ Contudo, algumas grandes gravadoras novamente relutaram em transpor a fase ingênua e investir em bandas mais amadurecidas que vinham surgindo, e insistiam em lançar versões da new wave carioca ainda mais diluídas e ingênuas⁴²⁷ - talvez, tentando explorar o mercado infantil. Mas, desde 1984, os grupos new wave não conseguiam repetir mais as vendas anteriores e, sinalizando a decadência, alguns grupos se dissolveram (como a Blitz), enquanto alguns músicos abandonavam sua banda, formando outra ou partindo à carreira solo (caso do Barão Vermelho e Kid Abelha).⁴²⁸ Em 1985, chegou-se a anunciar a "*primeira morte do rockinho brasileiro*", que estaria com "*todo o funeral já preparado*", pois "*a antena não tem coração e só capta índices*".⁴²⁹

O marco do ano foi a realização do Rock in Rio em janeiro. Se foi o ponto de partida para a inclusão do Brasil no circuito internacional de shows, bem como a definitiva inclusão

⁴²⁶ Em 1985 André Midami, presidente da WEA afirmava que 80% das vendas da gravadoras vinham do rock nacional. Na Odeon a porcentagem era de 50%, o dobro do que era em 1983 (Veja, 2/01/1985, p. 37).

⁴²⁷ Antonio Carlos Miguel, Jornal da Tarde, 3/06/1985.

⁴²⁸ Antonio Carlos Miguel, Jornal da Tarde, 11/03/1986.

⁴²⁹ Luis Antonio Giron, Folha de S. Paulo, 11/12/1985, p. 91.

do rock na grande mídia e no mercado cultural brasileiro, o evento foi um desastre no que tange as apresentações das atrações nacionais. Primeiro, foram relegadas apenas às aberturas das atrações internacionais, tendo uma qualidade inferior de som e iluminação e servindo para distrair o público que chegava ao local do evento no final da tarde.⁴³⁰ Em segundo lugar, as atrações foram muito mal selecionadas, não apenas pelo aspecto histórico-moral de ter deixado de fora nomes tradicionais no gênero desde os anos 70 (como Raul Seixas e Rita Lee), mas por tentar montar um falso painel do mercado "pop" brasileiro, misturando nomes de diversas tendências da MPB com nomes, em geral frágeis, da new wave nacional. Os artistas de rock nacional que se apresentaram foram Paralamas do Sucesso (possivelmente o único com saldo positivo), Lulu Santos, Blitz, Kid Abelha, Eduardo Dusek e Barão Vermelho. Dos roqueiros veteranos, apenas Erasmo Carlos foi convidado. Duas atrações de MPB justificavam-se ao menos pelo fato de terem saído de experiências de pop-rock: Ney Matogrosso (do Secos e Molhados) e Pepeu Gomes e Baby Consuelo (dos Novos Baianos). Dos antigos tropicalistas, apresentou-se Gilberto Gil. Dos "nordestinos" vieram Moraes Moreira (também ex-Novos Baianos), Elba Ramalho e Alceu Valença. Até o "universitário" Ivan Lins fôra convidado. Se alguns nomes da MPB até tinham sua força, mostraram-se totalmente inadequados para um evento de pop-rock internacional de grandes proporções. Entre os roqueiros, apenas o Paralamas conseguiu sentir-se à vontade no palco (desde o início o Paralamas destacava-se mais ao vivo que em disco). Enquanto isto, outros nomes do rock nacional demonstraram que o estilo pseudo-new wave não funcionava muito bem longe das danceterias ou das praias e, principalmene, em concorrência direta (e desleal) com atrações internacionais.

⁴³⁰ "...a música brasileira merece mais respeito. Nós ficamos com o papel de patinhos feios nessa festa. Os brasileiros tocaram nos piores horários, fizeram esquentamento da platéia para grupos de segunda e muito mais. Vivendo em cruzeiros - instrumentos, equipamentos de som, luz, visual do show - foram direta e cruelmente comparados com profissionais que vivem em dólares. E muito apressadinho saiu de lá acreditando mesmo que o músico brasileiro é um subdesenvolvido boçal, por causa dessa comparação diária ..." (Maurício Kubrusly, Som3, n. 74, fevereiro de 1985, p. 82).

Por outro lado, com o Rock in Rio, a indústria musical brasileira quis montar um mosaico pouco adequado do "pop" nativo. Inadequado porque as grandes platéias que o evento quis concentrar, quanto às atrações nacionais, provinham de públicos ainda estanques e, principalmente, em recesso quanto à MPB. Hoje em dia, a atitude dos organizadores do Rock in Rio talvez alcançasse melhores resultados, dado as barreiras quase inexistentes entre MPB e pop-rock nacional. Na época, porém, apenas ajudou a mostrar a indecisão e o imediatismo da indústria musical diante das transformações do mercado fonográfico e de shows, além de conseguir praticamente sepultar o estilo new wave do rock nacional.

Do rock ingênuo do início da década restaram apenas algumas bandas e artistas mais bem capacitados ou que souberam remodelar sua música, como os que partiram a um pop bem trabalhado, como Lulu Santos, ainda que numa linha mais adolescente, como Kid Abelha e Roupas Nova. Ou, então, que partiram a um estilo mais autenticamente rock, melhor informado e interpretado, como Lobão e, principalmente, os grupos Titãs e Paralamas do Sucesso. Estes dois últimos, já em 1985 alcançaram boas vendas com seus segundos LPs - foram talvez os únicos grupos que conseguiram melhorar do primeiro para o segundo álbum, ao contrário de praticamente todos os outros da new wave. O Titãs saía de canções quase bregas, como "Sonifera Ilha", para temáticas mais maduras, como "Televisão" e, prevendo a radicalização de seu som, um quase hardcore ("Massacre").⁴³¹ O Paralamas, melhorava sua mistura de rock, pop e reggae em seu segundo álbum, mas só no ano seguinte partiria ao estilo que marcaria sua carreira, a mistura de rock com ritmos regionais. Também, Titãs e Paralamas já tinham desde o seu início as características de "grupo-ídolos", ou seja, não havia um destaque individual mais explícito, nem uma tietagem a respeito da "beleza" dos membros do conjunto. Foram as bandas, sua sonoridade, letras, postura em shows etc., que se tornaram cada vez mais admiradas, e não mais artistas individuais ou

⁴³¹ "Chegamos ao ponto em que podemos afirmar que Os Titãs talvez sejam a banda mais bem sucedida da década. A que se mantém há mais tempo no mercado, e a que melhor capta os modernos sinais do rock internacional. Certas incursões no concretismo dão ao conjunto uma aura de vanguarda, em notável grau de comercialização" (Bizz, n. 01, agosto de 1985, p. 46).

determinados membros do grupo que eram adorados mais por seus dotes físicos que musicais. Este fator indica também um maior amadurecimento do rock nacional e do seu público.

Provavelmente, o mais bem sucedido grupo deste ano foi o paulista Ultraje a Rigor. Apenas um mês depois do lançamento do seu primeiro LP, já recebiam o disco de ouro pela venda de cem mil cópias,⁴³² sendo que praticamente todas as suas faixas tornaram-se hits nas rádios FMs. Como já foi dito, partindo de shows no circuito alternativo do rock paulista, o Ultraje investiu em uma linha mais irreverente, com canções baseadas em acordes e riffs simples, uma espécie de rock and roll um pouco mais pesado. Roger, o vocal, guitarrista-base e líder do grupo, fazia às vezes o papel de galã feminino, apesar de predominarem caretas e brincadeiras triviais. O Ultraje encarnou melhor que ninguém este período transitório entre os dois momentos do rock nacional da década. Sua irreverência ficava a meio caminho entre a ingenuidade alegre da new wave e a pretensa maturidade do rock paulista-brasiliense, entre os ídolos adolescentes e os grupos-ídolos, entre a fraca musicalidade e a técnica mais apurada etc.

Outro grupo que alcançou sucesso neste ano foi o Camisa de Vênus que, surpreendentemente, veio de Salvador. O grupo caracterizava-se pela postura debochada, letras irônicas e fortes, uma musicalidade por vezes rústica e cortante - o que fez a imprensa inicialmente comparar o grupo ao punk⁴³³ - que se tornou mais pop em alguns momentos, perfazendo alguns hits, e mais heterogênea nos últimos trabalhos. Também, no Rio Grande do Sul, começaram a aparecer grupos com algum sucesso local, revelando futuros sucessos no mercado nacional (como o Engenheiros do Hawaii).⁴³⁴ E, finalmente, várias bandas

⁴³² Bizz, dezembro de 1985, pp. 28-31.

⁴³³ *"Música urgente, carnívora, emoldurando os versos mais contundentes que temos ouvido. Aqui sim se expressam os punks da periferia e todos os periféricos deste país que geme sob os escombros do milagre"* (André Mauro, *Rock Stars*, n. 04, 1984, p. 09).

⁴³⁴ Já em 1985 a Bizz mostrou o nascente mercado criador e consumidor de rock nacional em Porto Alegre, destacando bandas como Os Replicantes, De Falla, Os Eles e o iniciante Engenheiros do Hawaii (este último desconsiderado pela revista, que não imaginava o futuro sucesso do grupo) (Bizz, n. 05, dezembro de 1985, p. 40).

apareceram em Minas Gerais e até gravaram discos independentes ou por grandes gravadoras.⁴³⁵ O fenômeno indicava que havia uma tendência para o surgimento de centros criadores de rock nacional por toda a região Sul e Sudeste, em Brasília e até no Nordeste, e, principalmente, indicava uma fenomenal movimentação do rock nacional neste momento, a fase de ouro criativa do rock da década que, como já foi comentado, sofreu muito a descaracterização ou marginalização pela indústria fonográfica. Não se tratavam de movimentos externos à indústria musical, mas que se encaminhavam em sua direção, esperando e precisando de sua acolhida. Diante da negação do grande mercado, e diante da fragilidade dos mercados independentes, esta fermentação criativa, que ia para além do estilo adotado pela indústria fonográfica, foi se dissipando no decorrer dos anos seguintes.

Apesar disto, na segunda metade de 1985, o rock nacional já conquistara uma posição mais estável no mercado de discos e de execução nas rádios, independente dos "pacotes de verão" do final do ano.⁴³⁶ O rock nacional evoluiu do status de entretenimento infanto-juvenil das férias de fim de ano para uma música do ano todo - em hits nas rádios, vendagens, shows, trilhas de novela etc. A análise de uma listagem dos mais vendidos e mais tocados da revista Bizz comprova esta evolução.⁴³⁷ Em agosto de 1985, entre as 25 canções melhor classificadas em vendagens e execução em rádios, 18 canções podiam ser consideradas pop-rock, das quais 7 eram nacionais (RPM, Guilherme Arantes, Metrô, Léo Jaime com Kid Abelha, Roupas Nova, Paralamas e Kiko Zambianchi). O rock nacional

⁴³⁵ Mas o pop-rock mineiro só tardiamente apareceu nas grandes gravadoras, através do selo Plug da BMG-Ariola que lançou o pau de sebo "Rock Forte" com seis bandas mineiras (Jornal da Tarde, 29/03/1988, p. 23).

⁴³⁶ A revista Somtrês divulgava regularmente uma lista dos LPs recém-lançados. Tomando alguns exemplares como amostra, percebe-se, entre 1982 e 1985, a concentração dos lançamentos de discos de rock nacional nos meses de dezembro e janeiro. Por exemplo, em outubro de 1984 e parte de novembro, do total de 56 LPs lançados, apenas 2 podem ser incluídos na categoria rock nacional (entre os 20 discos de MPB - a revista não diferenciava para efeitos desta listagem a MPB do rock nacional). Já os meses de dezembro e início de janeiro registram um total de 5 LPs de rock nacional. Não se deve esquecer que, até então, a maior parte do rock nacional era lançada em compactos - não registrados por esta listagem (Somtrês, dezembro de 1984 e janeiro de 1985).

⁴³⁷ Nos seus primeiros números, a revista Bizz (agosto a dezembro de 1985, nºs 1 a 5) divulgava uma lista das 25 melhores canções a partir da tabulação entre vendas e execução nas rádios, através de pesquisa realizada pela própria editora. Trata-se de uma das poucas fontes de dados de vendas e execução radiofônica disponíveis dos anos 80. Posteriormente, a revista passou a divulgar apenas a lista dos discos recém-adquiridos por seus leitores, listagem que limita as possibilidades de uma visão mais global do mercado.

ganhava espaço entre o pop-rock internacional e a MPB mais comercial e, em outubro do mesmo ano, depois de uma canção de MPB ("Sem pecado e sem juízo", de Baby Consuelo) e de uma canção pop internacional ("Every time you go away"), o Ultraje a Rigor (com "Ciúme") e o RPM ("Louras Geladas") ocupavam a terceira e a quarta colocações. É justamente com este último grupo citado, o RPM, que o rock nacional atingiu o ápice de vendas e sucesso no ano de 1986.

O RPM e o auge do rock nacional

Os primeiros shows do grupo RPM aconteceram no lendário Madame Satã, e já em 1984 o grupo foi selecionado pela CBS, dentre tantos outros grupos do rock paulista que acabaram ignorados, para gravar uma faixa na coletânea "Verão 85", "Louras Geladas". Sendo o mais bem sucedido dos novos grupos da coletânea, partiu no mesmo ano para a gravação do primeiro LP ("Revoluções por minuto") que em janeiro de 86 recebeu o primeiro disco de ouro, com muitas faixas sendo executadas nas rádios FM's.⁴³⁸ O grupo fazia uma mistura que revelou-se a curto prazo muito bem sucedida, unindo a seriedade do rock paulista (letras menos ingênuas, com temas urbanos ou com certa melancolia, musicalidade bem trabalhada, influências do rock anglo-americano mais moderno, mas também do tecnopop e até do rock progressivo etc.) ao pop (melodias assobiáveis, harmonias simples e letras facilmente decoráveis, imagem também atraente ao público infanto-juvenil etc.).

No entanto, a "grande jogada" do RPM rumo ao mega-sucesso não foi idéia da gravadora, mas do próprio grupo que, junto a um empresário de espetáculos, investiu milhões de cruzeiros na aquisição de equipamentos de som e luz superiores aos recursos da maioria dos outros grupos nacionais. Diante da decadência das danceterias, do ostracismo do circuito dark bem como das ingerências das grandes gravadoras, o grupo teve a feliz idéia de

⁴³⁸ Em 1985, os leitores da revista Bizz elegeram o RPM como o segundo melhor grupo do ano (com 23% dos votos), depois do Ultraje a Rigor (com 32,5% dos votos) e à frente do Paralamas do Sucesso (com 11,9%) (Bizz 10, maio de 1986, p. 03).

montar um verdadeiro espetáculo de som, luz e público para divulgar-se, ainda em 1985, estreando no Teatro Bandeirantes em São Paulo, no mesmo momento que subiam nas paradas da rádio e vendagens.⁴³⁹ Devido ao enorme êxito, transferiram o espetáculo para o palco do auditório do Anhembi, em São Paulo, onde gravariam em maio de 1986 o segundo LP (ao vivo). Também apresentaram seu show no Canecão, no Rio de Janeiro, em janeiro de 1986 (logo após outra temporada de muito sucesso do Ultraje a Rigor). Ainda no Rio, realizaram a façanha de, sozinhos, fazerem lotar a Praça da Apoteose. Fizeram ainda em 1986 centenas de shows em vários locais do Brasil, sempre com o mesmo sucesso e histeria do público - o som muito alto e os efeitos tecnológicos mal conseguiam sufocar os gritos.⁴⁴⁰ Três milhões de pessoas assistiram os shows desta excursão - recorde na época e praticamente imbatível no Brasil.⁴⁴¹

No segundo LP do grupo, "Rádio Pirata ao vivo", a maior parte do repertório simplesmente repetia faixas já constantes no primeiro LP, acrescentando duas versões ("London London" de Caetano Veloso e "Flores Astrais" dos Secos e Molhados), além de algumas novas canções. Apesar de ser praticamente uma regravação ao vivo do primeiro LP, "Rádio Pirata..." vendeu cerca de 2 milhões de unidades. Em relação ao primeiro LP, na verdade, este disco tinha algumas vantagens: trazia todo o impacto sonoro de uma apresentação ao vivo, ressaltado pela boa produção do show e pela mixagem realizada em Los Angeles em sistema digital - impacto que o padrão das gravadoras brasileiras dificilmente repetiriam -, junto à vibração e os gritos do público predominantemente

⁴³⁹ Para a direção do show foi chamado, para surpresa nos meios musicais, Ney Matogrosso.

⁴⁴⁰ "Desde que David Cassidy e Donny Osmond penduraram as chuteiras, não se via ataques de histeria infante-feminino-juvenil como os que sacudiram os ginásios do Ibirapuera (SP) e do Maracanãzinho (RJ) em maio. No palco, claro, o quarteto RPM encabeçado pelo galante Paulo Ricardo ... " (Claudette Poodle, Bizz, n. 12, julho de 1986). Paulo Ricardo, vocal, baixista e líder do grupo, tinha então 22 anos. Filho de um engenheiro militar, escrevia até 1984 para revistas de música (como Somrês e Pipoca Moderna).

⁴⁴¹ "Nenhum outro grupo de rock conseguiu, sozinho, lotar a imensa Praça da Apoteose, no Rio de Janeiro. Nenhum outro grupo de rock brasileiro conseguiu atingir o milhão de discos vendidos. Nenhum outro grupo de rock brasileiro conseguiu levar para os shows de uma excursão três milhões de pessoas. Nenhum outro grupo de rock conseguiu lançar um segundo álbum praticamente gêmeo do predecessor e ultrapassar as vendagens do primeiro ... nenhum outro grupo de rock brasileiro conseguiu tudo isto, exceto o RPM ... " (Bizz, n. 17, dezembro de 1986, p. 28). " ... recordes de vendagem e lotação sucessivamente estabelecidos e quebrados, uma organização empresarial e artística exemplar, uma melhoria bem-vinda de criação de rock no país. Por essas razões, 86 foi o ano do RPM" (José Emílio Rondeau, Bizz, n. 17, dezembro de 1986, p. 03).

adolescente e feminino do Anhembi. Até o impacto visual do espetáculo comparecia nas fotos dos shows na capa e contra-capas. No toca-discos, a sonoridade do RPM é marcada principalmente pela precisão dos instrumentistas e o destaque das programações dos teclados. O RPM realizava no Brasil uma tarefa muitas vezes buscada, e poucas vezes conseguida, por nomes do pop-rock internacional, ou seja, o lançamento de um disco ao vivo justificável por qualidades novas de interpretação, por recriar o clima da platéia etc.

Poderia-se conjecturar sobre as causas de tamanho sucesso deste LP: jovens adquirindo uma lembrança do show que assistiram, outros instigados pela maciça execução das faixas nas rádios, o agrado de amplos setores do público ao mesmo tempo - infantil, adolescente e juvenil, de classes médias, altas e até baixas, seja os interessados no pop de fácil audição seja aqueles interessados em um rock mais "pesado" etc.⁴⁴² Por um curto espaço de tempo, o RPM foi como que o Michael Jackson do mercado nacional fonográfico. Contudo, apesar de todas estas hipóteses terem certa validade, primordial para o sucesso do RPM e de todo o rock nacional neste ano foi a febre de consumo resultante do Plano Cruzado, que congelou preços e aumentou salários. Populações - de classes baixas a médias - antes privadas ou restritas ao baixo consumo de alimentos, bem como de produtos culturais como aparelhos de som, TVs, discos e espetáculos, de repente viram aumentado seu poder de consumo em grande medida. E isto num país que há anos, senão décadas, privava ou restringia o consumo da população, seja ele de alimentos ou de bens culturais. As consequências deste aumento repentino do poder de compra da população são uma recente lembrança da explosão da procura e a incapacidade da oferta em acompanhá-la - forçando justamente o contrário do que fôra projetado pelo Plano Cruzado, ou seja, o aumento de

⁴⁴² O RPM realizava uma mistura de elementos que, por algum tempo, soou bem acabada e atraiu públicos interessados em diferentes tendências do pop-rock, dos mais radicais aos interessados apenas em entretenimento: "Junte duas doses de Duran Duran com duas de Menudo, uma de Richard Clayderman e outra de Rick Wakeman. Que salada indigesta! Que nada. É a receita RPM" (Claudette Poodle, Bizz, n. 13, agosto de 1986, p. 74). Mesmo sem fazer um som identificado à antiga new wave infanto-juvenil, o RPM conseguiu atrair este contingente já formado de consumidores: "Um grupo de rock brasileiro faz sucesso sem fazer o gênero 'engraçadinho'. Há um ano, isso poderia parecer uma utopia das mais absurdas. Com o LP de estréia do RPM, porém, o sonho virou realidade ..." (José Augusto Lemos, Bizz, n. 10, maio de 1986).

preços devido ao excesso de procura. Quando, passado o período eleitoral, o governo voltou atrás e criou medidas de restrição ao consumo (que não conseguiram impedir o retorno da inflação em 1987), a indústria fonográfica já tinha obtido a maior façanha de sua história, vendendo só em 1986 o total de 55 milhões de discos e fitas K7, num montante de vendas no valor de 170 milhões de dólares,⁴⁴³ crescendo 40% em relação ao ano anterior.⁴⁴⁴

Reunindo em relação às outras centenas de bandas que também gravaram discos e realizaram shows em 1986 as qualidades diferenciais expostas acima, o RPM acabou assumindo a função de "puxar" as vendas de discos de pop-rock, nacional e internacional, no auge do Plano Cruzado e, sozinho, teve um faturamento de 240 milhões de cruzeiros reais, um recorde na música brasileira.⁴⁴⁵ Assim como o Plano Cruzado, o RPM foi uma espécie de estrela cadente, de brilho raro mas brevíssimo. Foi um sonho da indústria fonográfica tão breve quanto a ilusão de que a solução definitiva dos problemas sócio-econômicos do país teria vindo através de uma troca de moeda. Findo o Plano Cruzado e as ilusões, também as contradições do mercado musical pop-rock vieram à tona - principalmente os investimentos imediatistas e concentrados em uma única tendência que dera sinais de respaldo junto aos consumidores até seu esgotamento. O RPM só não esgotaria sua própria fórmula - que por um breve momento foi capaz de alcançar a unanimidade do público adolescente-juvenil - porque, pouco antes, encerrou suas atividades.⁴⁴⁶

Além do RPM, o ano de 1986 teve como destaques grupos mais estáveis, considerados os principais nomes do rock nacional dos anos 80, justamente o Legião Urbana, Titãs e Paralamas do Sucesso. Enquanto o primeiro estreava no sucesso em larga escala, com seu

⁴⁴³ Bizz, n. 33, abril de 1988, p. 62

⁴⁴⁴ Bizz, n. 17, dezembro de 1986, p. 28.

⁴⁴⁵ Roberto Ethel, O Globo, 30/10/1987, p. 05.

⁴⁴⁶ Foi justamente o excesso de rendimentos que causou o desmembramento do conjunto, em setembro de 1987, por problemas na distribuição dos lucros entre os quatro integrantes (Bizz, n. 27, setembro de 1987). Na verdade, o RPM mais ou menos continuaria atuando com músicos contratados para acompanhar Paulo Ricardo e Luis Schiavon, e até faria um disco anos mais tarde com todos os integrantes originais, mas nunca com o mesmo sucesso.

segundo disco, os outros dois já vinham de discos de ouro anteriores e chegavam ao seu terceiro LP. Além do ápice de vendas, de sucesso em shows e execução nas rádios, estes três grupos realizaram em 1986 o que se pode considerar como os seus melhores discos - com certeza, os mais importantes de suas carreiras.⁴⁴⁷

Como já foi dito, estes três nomes encaixam-se no padrão mais grupal de performance típico do rock desde os anos 60, característica nem sempre presente na new wave e ainda imperfeita em nomes como Ultraje a Rigor e RPM. Os grupos-ídolos costumam ser uma característica que diferencia o pop mais banal do que é considerado o rock autêntico.⁴⁴⁸

Ao lançar seu terceiro LP, o Paralamas foi chamado de um "*sobrevivente do boom de bandas de rock nacional do início da década de 80*",⁴⁴⁹ e acabou suscitando vivos debates em torno deste disco que tentava juntar rock e MPB. Grande parte dos críticos foi generosamente elogiosa, a começar pela mestra Ana Maria Bahiana, que coroou o disco.⁴⁵⁰ Outros críticos esperavam um sucesso no mercado anglo-americano, ilusão não levada a efeito, apesar do grupo conseguir ótimos resultados na América Latina.⁴⁵¹ O disco

⁴⁴⁷ Em novembro de 1986, os quatro maiores nomes do rock nacional dos anos 80 apareceram entre os 10 LPs mais comprados pelos leitores da Bizz: em primeiro lugar o RPM ("Rádio Pirata"), em segundo o Legião Urbana ("Dois"), em terceiro o Paralamas do Sucesso ("Selvagem?") e em décimo os Titãs ("Cabeça Dinossauro") (Bizz, n. 16, novembro de 1986, p. 14). Já a escolha dos críticos consultados pela Bizz sobre os melhores LPs de rock nacional em 1986 apontou os Titãs em primeiro, seguidos por Legião Urbana, Ira ("Vivendo e não aprendendo") e Paralamas do Sucesso (Bizz, n. 19, fevereiro de 1987, p. 51).

⁴⁴⁸ Contudo, dentro do Legião Urbana havia um destaque especial ao cantor e compositor Renato Russo, admirado mais pelas letras e pelo estilo de interpretação do que por alguma possível beleza física. Só mais tarde o Paralamas destacaria o cantor-guitarrista Herbert Vianna, por motivos semelhantes ao caso anterior. Já o Titãs, pelo próprio fato de contar então com oito componentes - um excesso em relação aos grupos de rock, que costumam ser quartetos - não tinha este destaque individual.

⁴⁴⁹ José Emilio Rondeau, Bizz, n. 11, junho de 1986, p. 26.

⁴⁵⁰ Bahiana começa falando do espanto geral quando do lançamento da canção "Alagados" e do fato desta começar a tocar nas rádios intensamente: "... muita, mas muita gente vai levar um susto enorme ... Alagados é uma síntese infernal de samba de roda baiano, reggae, juju music e fricote, com uma letra forte e apaixonada ..." (Ana Maria Bahiana, O Globo, 1986). A partir daí toda a preocupação de Bahiana em seu artigo é comentar novamente a fusão rock-MPB-ritmos negros no Brasil, promessa antiga e tropicalista que parecia que iria dominar o ano de 1986 a partir de "Alagados": os Paralamas seriam ponta de lança de mudanças no cenário pop-rock junto a outros grupos que desde o final de 1985 vinham fazendo isto. Léo Jaime discursa a favor de uma aproximação maior entre o rock e a música brasileira. Gilberto Gil aposta que "vai dar música negra esse ano". Enquanto outros movimentos de síntese (como o tropicalismo, Novos Baianos e nordestinos) partiam da MPB para o rock, este partia do rock em direção à MPB (*ibid.*).

⁴⁵¹ "... eles tomaram uma nova direção que não é só corajosa e válida, como pretende implodir o abismo que separa o rock brasileiro da MPB, recuperando Jorge Ben e Gilberto Gil como inevitável matéria-prima para o futuro. Enfim, é o pop brasileiro com cacife e embalo para ser lançado lá fora sem o menor risco de passar vergonha" (José Augusto Lemos, Bizz, n. 11, junho de 1986, p. 03).

"Selvagem?" chegou no Brasil à excelente marca de 750 mil cópias vendidas. "Alagados", um dos maiores sucessos do Paralamas, quase que simultaneamente ao Brasil, fez sucesso, em português mesmo, em vários locais da América Latina, principalmente no Chile, onde chegou a ganhar um disco de ouro sem nenhum show ou promoção. Em 1986 o Paralamas tentou avançar na América Latina mais seriamente, tocando em Buenos Aires.⁴⁵² Em 1987 também conseguiu certo sucesso na Península Ibérica, com a presença nas paradas e na televisão de Portugal, além de um enorme sucesso no "Encontro Íbero-Americano de Rock" em Madrid.⁴⁵³

Até o fim da década, o Paralamas manteve boas vendas de LPs, em torno de 240 mil cópias, mas sem repetir o mesmo alarde de "Selvagem?". No início dos anos 90, afastou-se um pouco do mercado brasileiro, apostando no mercado latino, não apenas da América do Sul, mas também dos Estados Unidos e Europa, com relativo sucesso. Em 1995, o Paralamas voltou a apostar no mercado brasileiro - depois do fracasso do disco "Severino" (com venda no Brasil de apenas 60 mil cópias) - lançando uma coletânea (com sucesso, compensando o fracasso anterior, vendendo 250 mil cópias). Percebendo que o passado agradava mais, lançou em 1995 um disco ao vivo e um home-video com este show, englobando todas as fases do grupo e apenas quatro canções inéditas.⁴⁵⁴

Já o Titãs também pode ser considerado "sobrevivente" do primeiro boom do rock, quando fazia sucesso com a brega "Sonífera Ilha" e apresentava-se com roupas coloridas em programas de televisão. Lançou em 1986 o álbum que deu uma virada em sua carreira, "Cabeça Dinossauro", que vendeu 250 mil cópias.⁴⁵⁵ O disco era caracteristicamente rock, flertando ao seu modo com os estilos punk e hardcore, bem produzido e com canções dedicadas à crítica de diversas instituições tradicionais ("Polícia", "Igreja", "Família", "Estado Violência"). A maioria dos críticos de rock aplaudiu, contentes em ver um grupo

⁴⁵² Entrevista de Herbert Vianna ao Programa Roda Viva, TV Cultura, em 15/05/1995.

⁴⁵³ Bizz, n. 20, março de 1987, p. 10.

⁴⁵⁴ Folha de São Paulo, 07/06/1995, p. 5-5.

⁴⁵⁵ Jornal da Tarde, 11/09/1987, p. 18

fazendo rock autêntico e ainda assim conseguindo sucesso em rádios e em vendagens.⁴⁵⁶

Outros, mais realistas, lembraram que a receita data dos grupos punks brasileiros do início da década, ironizando a radicalização dos Titãs depois de frequentarem o brega e o pop.⁴⁵⁷

Nos seus álbuns seguintes, o Titãs dividiu-se entre o pop-rock de sucesso nas rádios - e de aceitação ampla entre adolescentes e jovens - e o hardcore mais autêntico e de temas escatológicos - em momentos em que perdia boa parte do público e, inclusive, deixava de ser anunciado pela mídia oficial e era coberto apenas por revistas independentes.⁴⁵⁸ Após incursões escatológicas, discos solos, o abandono de um integrante e a criação de um selo próprio, o Titãs parece ter voltado ao pop-rock tradicional em 1995, com o álbum "Domingo", trabalhando com as rádios e indo a programas de TV como os da Hebe e Faustão.⁴⁵⁹

O Legião Urbana foi um grupo de trajetória a um tempo heróica e trágica. O grupo brasileiro sempre conseguiu respaldo do público de forma inesperada, desde a canção "Geração Coca-Cola" do primeiro LP, que assumia a alienação da juventude contemporânea e, principalmente, em canções com letras longínquas que os fãs decoravam e cantavam em coro nos shows ou nas danceterias. Posteriormente, o grupo foi assumindo, através do vocalista Renato Russo, um tom de cunho menos social e mais "moralista", discutindo noções como ordem, disciplina, relações familiares etc. 1986 para o Legião foi apenas o início do auge que estendeu-se pelo menos até um show-desastre dois anos depois, em Brasília. Antes disto, em dezembro de 1987, em duas datas, pela primeira vez o Teatro Nacional de Brasília recebia a presença do rock, graças ao Legião - com lotação total. O grupo quebrou também o recorde de lotação do Ginásio de Esportes de Brasília, que era de

⁴⁵⁶ O Titãs tornou-se um nome de "lugar garantido dentro do atual cenário do rock brasileiro" (Marisa Adán Gil Bizz, janeiro de 1989, p. 19).

⁴⁵⁷ "Os Inocentes fazem desde 81 o que os Titãs estão tentando em 86" (Claudette Poodle, Bizz, n. 13, agosto de 1986, p. 74).

⁴⁵⁸ Como aconteceu em 1993 por ocasião do escatológico LP "Titanomaquia", quando o Titãs, se não era mais anunciado ou coberto pela mídia oficial, mandou anunciar e foi elogiado em revistas mais independentes como a de heavy metal Rock Brigade (Rock Brigade, vol. 85, agosto de 1993).

⁴⁵⁹ ShowBizz, n. 124, novembro de 1995, p. 28.

Roberto Carlos, ao atrair cerca de 20 mil pessoas em 19 de dezembro de 1987.⁴⁶⁰ O Legião atingiu o auge de popularidade em 1988, com o inesperado sucesso da canção-épico de 9 minutos "Faroeste Caboclo", que desde a semana de seu lançamento ficou em primeiro lugar nas rádios.⁴⁶¹

Em 1988, paralelamente ao sucesso de "Faroeste Caboclo", os shows do grupo tornaram-se cada vez maiores, lotando ginásios e enchendo estádios. Porém, o que mais se destacou foram as confusões, brigas e depredações que marcaram algumas apresentações. Já num show no Rio de Janeiro o desastre se anunciava, no Maracanãzinho, em 24 de janeiro de 1988: portões arrombados, lotação esgotada com dois dias de antecedência, cambistas vendendo ingressos a preços altíssimos etc.⁴⁶²

Mas o show mais trágico aconteceu na terra natal do grupo, em Brasília, no Estádio Mané Garrincha em 18 de junho de 1988. Uma repórter da revista Bizz narrou, passo a passo, o desastre e a repercussão deste show: a) *"milhares de pessoas se comprimem em frente a uma estrutura de alumínio ... sustentada por canudos de papelão ... Há uns cinquenta seguranças civis"*; b) um fã *"fura o cerco de seguranças e agarra o pescoço de Renato parecendo querer estrangulá-lo"*; c) *"logo em seguida vem o primeiro objeto atirado no palco. Renato se mantém calmo e avisa que, se isso se repetir, vai parar o show. Novo objeto atirado"*; d) *"Renato protesta com um segurança que está dando porrada num fã"*; e) mais objetos atirados; tocam a última música; f) espera-se pelo bis não vem; e) quando as luzes se acendem, às 24 horas, começa o final da baderna: coisas atiradas no palco, tentativas de destruir aparelhagens de som, incentivos da arquibancada ao quebra-quebra. Houve também depredação de ônibus e portões arrebatados antes do show, com a polícia invadindo filas e jogando cães contra a multidão. Dos 385 feridos, 70% estava tentando pular o fosso de 6 metros que separava a arquibancada do gramado; g) o governo do Distrito Federal (que colocara em letreros saudações ao grupo, chamando-o de "o

⁴⁶⁰ Bizz, n.19, fevereiro de 1988.

⁴⁶¹ Sônia Maia, Bizz, julho de 1988, p. 49.

⁴⁶² Bizz, março de 1988, p. 58; O Globo, Segundo Caderno, 08/03/1988, p.1.

orgulho de Brasília") responsabiliza Renato Russo pelos incidentes e proíbe shows de rock em Brasília,⁴⁶³ exigindo também "...uma indenização de 10 milhões de cruzados - o valor dos estragos causados no estádio ...".⁴⁶⁴ No dia seguinte, "a cidade vive um clima antiroqueiro inimaginável há uma semana", e a Secretaria de Segurança Pública também responsabiliza Renato Russo pelo incidente e afirma que o mesmo agredira a cidade; emissoras de rádio boicotam músicas do grupo; e a Fundação Cultural - órgão do governo do Distrito Federal - cancela uma futura apresentação do grupo Distrito Federal a ser realizado em julho.⁴⁶⁵

O desastre demonstrou o quanto ainda havia de contradições na assimilação do rock e do comportamento de platéias roqueiras no Brasil⁴⁶⁶ e, de certo modo contrariando teses que serão defendidas depois, o show de Brasília repetiu o trágico festival de Altamont. O evento indicou o quanto rapidamente as instituições sociais e políticas estabelecidas se defenderiam caso o rock e a cultura juvenil repetissem no Brasil, de modo mais generalizado que um mero show, as mesmas características radicais e virulentas apresentadas nos países centrais nos anos 60. Posteriormente, por motivos semelhantes, outras campanhas anti-rock se esboçaram em alguns setores da sociedade e até da mídia, por exemplo, em 1991, depois de confusões em shows do grupo norte-americano Ramones e do nacional Sepultura.⁴⁶⁷ Quando o rock vai além da onda "alegre" do rock marola - como a seriedade do Legião e a histeria violenta de seu público, ou a contundência e violência do punk, hardcore e thrash -

463 Sônia Maia e Arthur G. C. Duarte, Bizz, agosto de 1988, p. 76-77

464 Jornal da Tarde, 23/06/1988, p.21.

465 Jornal da Tarde, 24/06/1988, p. 20.

466 Pouco se comparou, na imprensa escrita e TV, esta violência com a dos estádios de futebol e nem mesmo com os problemas ocorridos em shows na mesma época de artistas não caracterizados como rock, como Xuxa e Menudo (onde houveram até mesmo mortes) (Sônia Maia e Arthur G. C. Duarte, *ibid.*). Renato Russo comentou, na época, o episódio: "A gente pegou um trem para a Disneylândia e ele foi para Auschwitz" (citado em Bizz, agosto de 1988, p. 10).

467 A revista Bizz relatou as ocorrências e as reações: a) confusão e violência no show do Sepultura na praça em frente ao Estádio do Pacaembú, em São Paulo ("Um garoto foi morto a tiros"); b) dias antes, com o Ramones, outro rapaz morrerá com uma tesourada no peito; c) segue-se uma onda de alertas e reações em relação à "violência no rock"- o Aeroanta cancela um show do Ratos de Porão e o Dama Xoc adia a vinda de Cramps e Pixies. Bizz pergunta: "Por que não falam em Carnaval? Quantos mortos, bêbados e drogados a cada ano? É o futebol?... A violência em eventos de rock é culpa de n fatores, não da música"; d) em contrapartida, o Estúdio Eldorado lançou a campanha "Rock sempre, Violência nunca", para esclarecer e dissipar preconceitos contra o rock (Bizz, julho de 1991, p. 71).

vários setores da sociedade e do Estado armam-se contra possíveis (mas agora praticamente inexistentes) virulências anti-sociais do rock. Um medo que, nos anos 80 e 90, trata-se apenas de uma relutância conservadora contra um setor da produção cultural que há tempos está muito bem aliado à grande indústria de cultura e comunicações.

Quanto ao Legião Urbana, o grupo continuou cultuado pelo público apesar do incidente, lançando mais alguns bons discos para, nos anos 90, movimentar-se muito pouco em relação aos dois grupos anteriormente comentados. Em 1995, Renato Russo já era um homossexual assumido, dando entrevistas em um tom quase que moralista, com letras tratando de temáticas católicas, familiares e de incentivo à "paz interior".⁴⁶⁸

Complementando este item, no ano de 1986, como nunca, as cidades de São Paulo e Rio de Janeiro foram palcos de inúmeros eventos relativos ao novo rock nacional e ao novo público interessado em uma música jovem mais autêntica, distante daquela das finadas danceterias.⁴⁶⁹ As televisões criaram programas endereçados ao novo filão, como o "Mixto Quente" da Rede Globo (que, mal chegado o momento de desilusão pós-cruzado, foi retirado do ar). Quanto à indústria fonográfica, segundo a própria imprensa comentou, 1986 foi o ano do excesso, bem como da mediocridade: *"86 foi o ano da abundância. Todo mundo empolgado com os congelamentos 'cruzados', consumiu adoidado. As gravadoras, deliciadas com o crescimento do mercado roqueiro, contrataram Deus e o mundo, baseadas em tudo, menos na qualidade musical dos grupos ... Os critérios são totalmente desconhecidos..."*⁴⁷⁰ Contudo, a imprensa às vezes relatou que, no meio de tantas

⁴⁶⁸ Showbizz, n.124, novembro de 1995, p. 48-51.

⁴⁶⁹ Um artigo do Jornal do Brasil traça um roteiro do circuito do rock no Rio de Janeiro, citando pontos de encontro de metaleiros, darks e fãs de reggae, bailes de funk, lojas e bancas de revistas especializadas (Jornal do Brasil, Caderno B, 28/03/1986.). Por sua vez, a revista Veja SP destacava um roteiro da capital paulista, citando o Teatro Lira Paulistana, butiques, casas de shows dos darks, "bailes" ao som de heavy metal na Zona Leste, lojas de discos etc (Veja SP, 1986 p. 23).

⁴⁷⁰ Sônia Maia, Bizz, maio de 1987, p. 42-3. Já na revista Somtrês encontra-se o seguinte relato: *"...nunca se vendeu tanto disco no Brasil como se vende agora ... as gravadoras não estão conseguindo atender às encomendas das lojas..."* (n. 95, novembro de 1986, p. 06). Um exemplo da intervenção e artificialismo das gravadoras é a trajetória do grupo Metrô - originalmente um grupo de rock progressivo, chamado Gotas Suspensas, formado em 1979 por alguns rapazes de origem francesa. Apresentaram um LP independente à CBS, que não se interessou de imediato mas que, ao ver o sucesso da Blitz, chamou-os, mudou-lhes o nome e colocou uma cantora "bonitinha" no grupo. Tiveram hits e sucesso até que a cantora Virgini saiu do grupo para carreira

mediocridades, algumas bandas mais radicais foram lançadas, como as punks Replicantes e a já citada Plebe Rude.⁴⁷¹

Através do excesso de lançamentos, aliado às altas vendas de alguns discos que compensavam a grande parte das mediocridades descartadas pelo público, a indústria fonográfica brasileira repetiu no ano do cruzado as mesmas características e os erros da indústria fonográfica anglo-americana dos anos 70. Impossibilitadas de saber exatamente o que seria adotado pelo público, além de tentar minar a concorrência, as grandes gravadoras lançaram todo e qualquer grupo ou nome que parecesse semelhante aos que haviam conseguido sucesso, com o agravante de fecharem o espaço para grande parte dos bons nomes surgidos no rock paulista, brasiliense ou em outros estados, bem como aos antigos grupos punks e aos novos de heavy metal.

Diante da política das grandes gravadoras, os selos independentes - exceto os de heavy metal - viram regredir seu espaço de atuação, tanto no mercado quanto criativamente. Os selos viam seus espaços serem fechados pelo excesso de lançamentos das grandes gravadoras, que possuíam maiores facilidades de divulgação, respaldo da mídia e, caso necessário, apelavam até para a desonestidade.⁴⁷² E os grupos passaram a procurar os selos não mais para desenvolver criativamente sua musicalidade, ou cultivar propostas mais radicais que não eram aceitas pela indústria fonográfica, mas justamente para usarem os selos como trampolins em direção ao grande mercado,⁴⁷³ já prenunciando a atual configuração das relações entre grande mídia e independentes.

solo em 1985. Tentaram ainda retomar sua linha original, mas não se deram muito bem comercialmente (Sônia Maia, Bizz, n. 22, maio de 1987, p. 61).

⁴⁷¹ Considerados por um crítico como "os dois mais vigorosos grupos que surgiram (em vinil...) neste comecinho de ano..." (José Augusto Lemos Bizz, n. 11, maio de 86 p. 03).

⁴⁷² Segundo reportagem de maio de 1987, as prensas de discos, de propriedade das grandes gravadoras, pareciam estar boicotando encomendas de selos independentes (algumas encomendas tinham sido feitas no ano anterior). As prensas alegaram falta de material (vinil) que, entretanto, não faltava às grandes gravadoras (Bizz, n. 22, maio de 1987, p. 13). Usando também desta estratégia, as grandes gravadoras conseguiram impedir que os selos independentes crescessem na esteira do boom da venda de discos de rock nacional em 1986-7, já que musicalmente os independentes neste momento detinham um elenco de artistas de rock relativamente melhor do que aquele em mãos das grandes gravadoras. Tal boicote era possível porque as principais prensas de discos eram de propriedade das grandes gravadoras.

⁴⁷³ Veja o relato, de certo modo ambíguo, na seção sobre o rock alternativo da revista Bizz: "O estouro em 86 do pop verde & amarelo criou uma postura diferente em relação ao rock. As gravadoras se mostram mais

3. Rock nacional versus MPB

De modo geral, nos anos 80, foram duas as formas de relação entre o rock nacional e a chamada "linha evolutiva" da MPB. Do início até meados dos anos 80, predominou uma posição de rixa ou rivalidade entre os artistas e, principalmente, a crítica representante de cada um dos dois grupos. Chegou a haver, mesmo, uma sobrevivência do discurso nacional-populista dentro da MPB. Por outro lado, alguns dos novos roqueiros foram um pouco ou muito provocativos em relação à MPB. Havia motivos para esta tensão, pois, em dados efetivos, o rock nacional não apenas reergueu a indústria fonográfica no início da década como roubou muitos espaços em todo o mercado musical antes dominado por nomes da MPB.⁴⁷⁴ Em meados da década, a relação começou a mudar, notadamente depois do hit "Alagados" do Paralamas do Sucesso, que suscitou um vívido e apaixonado debate entre artistas e críticos sobre a possibilidade de simbiose entre rock, MPB e músicas populares numa única música "pop" brasileira - o que progressivamente tornou-se realidade. Os motivos do primeiro momento de rivalidade e a passagem para as relações mais cordiais, discutidos a seguir, ajudam a ilustrar novamente o impacto e a importância do rock no mercado musical nos anos 80.

De modo mais acadêmico, em primeiro lugar, pode-se comentar as idéias de Aguiar sobre o rock nacional que, citando Sérgio Augusto, chama os anos 80 de "*uma longa dieta de cachorro-quente*".⁴⁷⁵ Aguiar coloca que a mundialização do cinema e do rock são parte do processo de "americanização" da cultura:

permeáveis à contratação de bandas, mas seus critérios permanecem tão impenetráveis quanto o negro do vinil. Os selos independentes, mesmo enfrentando enormes dificuldades e a pressão das grandes gravadoras, tiveram um crescimento quantitativo e qualitativo. Os subterrâneos se modificaram, por sua vez. Onde antes era o celeiro das bandas mais ousadas, se tornou um trampolim, com raras exceções, em direção ao mainstream. O cenário, enfim, cresceu, mas perdeu seu vigor inicial ... " (Sônia Maia, Bizz, n. 25, agosto de 1987, p. 94).

⁴⁷⁴ Ainda assim, no início da década, houveram alguns nomes da MPB - Caetano Veloso e Gilberto Gil, principalmente - e do rock nacional que propuseram uma trégua ou ainda uma simbiose entre os dois campos musicais.

⁴⁷⁵ Joaquim Alves de Aguiar, op. cit., p.140.

*"De 1982 até o presente assiste-se a uma verdadeira avalanche de bandas dos mais variados tipos. Com a onda presente de rock no país, pode-se dizer que finalmente atingiu-se a 'internacionalização' da cultura".*⁴⁷⁶

O advento do rock nacional dos anos 80 configura, segundo Aguiar, o ponto culminante da internacionalização, marcado pela decadência da MPB estilo "anos 60" e o esgotamento daquela geração e das questões que ela levantou. Tanto que a MPB propriamente dita, nos anos 80, *"deixa de ocupar o fórum de debates que ocupava há duas décadas"* gerando um *"mal estar"* nos meios musicais.⁴⁷⁷ Curiosamente, o autor mantém, mesmo no final da década, uma posição já abandonada dentro dos próprios meios musicais, ou seja, a de que o rock nacional constitui-se em um rebento explícito do imperialismo norte-americano, despejando o seu sub-produto rejeitado nos países centrais.⁴⁷⁸

Ao encontro do relato acima está o do maestro Júlio Medaglia que, taxativamente, chama o rock de a *"AIDS da música atual"*.⁴⁷⁹ Entretanto, a opinião de Medaglia em relação ao rock não é simplesmente a rejeição total e irrestrita do mesmo. Ele elogia o rock dos anos 60 - pela rebelião que ajudou a promover nos movimentos de juventude - e o rock dos anos 70 - o rock-sinfônico de grupos progressivos. Mas, a respeito do rock dos anos 80, aquele que perdera totalmente tendências contestadoras e criativas, afirma que o mesmo fôra totalmente degradado pela indústria cultural.⁴⁸⁰ E, pior, esta versão esvaziada instaura-se em todo o mercado musical mundial, inclusive no Brasil - onde representou a decadência da MPB e outros estilos populares, segundo Medaglia:

"Basta ver o que ocorre no Brasil atual. Um país que possuía uma das mais ricas e inventivas culturas populares deste planeta, ficou reduzido a um

⁴⁷⁶ *ibid.*, p. 141.

⁴⁷⁷ *ibid.*

⁴⁷⁸ *"Se nos EUA e na Europa o rock muda de fases tendo por base uma evolução própria, cujas ratzes se encontram no modo como o gênero pôde dar respostas a uma geração inconformada, no Brasil o rock entra fraco, e como modismo. A explosão do rock no Brasil, atualmente, busca adaptar à cor local uma tradição já desqualificada no exterior, resultando numa experiência sem força"* (*ibid.*, p.174).

⁴⁷⁹ Júlio Medaglia. "Rock: AIDS da música atual", in. *Música impopular, op. cit.*, pp.319-327.

⁴⁸⁰ *"um fenômeno musical que foi em passado não muito remoto ... um dos mais brilhantes espasmos criadores do talento humano, o rock, transforma-se no mais reacionário da atualidade"* (*ibid.*, p.327).

imenso e imundo pára-lama de sucessos, através de um rockinho tupiniquim que nada mais é que um subproduto desse vasto detrito que é o rock internacional de hoje".⁴⁸¹

Corretamente, porém, Aguiar e Medaglia perceberam que a pobreza musical e a despolitização extremas do rock nacional derivavam de um processo mais geral de degradação do rock no mercado mundial. Do mesmo modo, o então diretor da revista Somtrês, normalmente tolerante, despejou inglorias contra o rock nacional por ocasião da coletânea "Verão 85". Mesmo que, para defender tal crítico, se admita que o LP tentava preservar verdadeiras múmias da fase new wave, não se pode esquecer que o disco trazia também nomes que se destacariam depois, como o próprio RPM:

"A lobotomia musical do pelotão de blefes/ ... As gravadoras precisam aumentar os seus times de grupos de rock - pobre, pobre rock'n'roll, quantas vezes profanam teu santo nome em vão! ... Como os recursos eletrônicos dos novos instrumentos musicais e dos estúdios de gravação facilitam bastante a coisa, qualquer um se acha preparado a se tonar instrumentista ... Ou músico. Ou cantor. Ou compositor. Resultado, a desova de 'grupos novos' vai sendo feita num ritmo de queda do cruzeiro & alta do dólar. E dependendo do que se invista na, digamos, divulgação dessas faixas, as FMs repetem as cujas até nossos ouvidos emperrarem. É a operação lobotomia musical. Porque há muito tempo não recebíamos uma dose tão indigesta de coisas medíocres ... As letras são de uma idiotice apocalíptica. As melodias são aquelas mesmas dos três acordes básicos, os cantores grunhem mais que porta emperrada, e os músicos não são músicos coisa nenhuma e não tocam nada. E muita gente acha que é indispensável abaixar a crista diante desse vomitório, em nome da moda ... acaba sendo uma amostra do que as FMs tocam, as tevês mostram e as

⁴⁸¹ *ibid.*, p. 325-326.

danceterias danceteiam. E a maioria das faixas é um nada embrulhado pra presente em papel descartável ..."⁴⁸²

Normalmente, neste primeiro momento em que o mercado e a crítica absorvem o rock nacional, o principal elogio não é estético, muito menos "político". Se muitos críticos musicais vêem a pobreza estética da new wave nacional, principalmente em comparação com a MPB, alguns, mesmo concordando com isto, vêem na new wave o ponto positivo da evolução técnica e tecnológica trazida para a música nacional como um todo: *"Temos hoje mais e melhores instrumentistas, vocalistas e técnicos do que jamais tivemos. Creio que mesmo os críticos mais furibundos não atacam o nível de competência dos realizadores de discos ou espetáculos, mas sim a sua concepção artística"*.⁴⁸³ Em linha semelhante ao acima está o pequeno artigo de Marcos Augusto Gonçalves, que destaca o uso por astros da MPB, como Gil e Caetano, das conquistas técnicas e tecnológicas trazidas pela new wave nacional: *"Desde que Gang 90 limpou o terreno e a Blitz ... aproveitou para armar sua tendinha, o setor do rock estufou as veias, afinou as guitarras e passou não só a multiplicar seus agentes como a influenciar a produção mais abrangente da música popular. Ouça os discos: Caetano, Gal, Gil, todos pagaram seu tributo ao rock"*.⁴⁸⁴

No decorrer dos anos, porém, o principal impacto do rock na MPB configurou-se mesmo numa ocupação de espaços e públicos antes exclusivos da MPB, principalmente em relação à citada juventude de classe média.⁴⁸⁵ Pelo menos um artista de MPB foi mais

⁴⁸² Maurício Kubrusly, Som3, n. 743, fevereiro de 1985, p. 68.

⁴⁸³ Antonio Cícero, 24/10/1984, p. 40

⁴⁸⁴ Marcos Augusto Gonçalves, Folha de S. Paulo, 23/12/1984 p.51. Já o comentário a seguir denuncia o oportunismo de alguns "astros" da MPB: *"O impacto " (do primeiro boom do rock nacional) "foi tão efetivo que velhos bruxos como Gil, Caetano e Fagner adotaram o comportamento dos roqueiros adolescentes, justificando tal adesão em nome da descartabilidade. E por que não ? Nossos músicos nunca tiveram estética, só interesses" - quando viram que o rock nacional decaía, mudaram de direção de novo e o próprio Gil compôs um irônico "rockinho" contra o rock, segundo o mesmo relato, "porque já tinha caído fora" (Luis Antonio Giron, Folha de S. Paulo, 01/12/1985, p. 91).*

⁴⁸⁵ Hermano Vianna em 1987 afirmou que o rock nacional de certo modo conquistou *"o lugar que a MPB ocupava"* até o início da década de 80, citando o exemplo da tomada paulatina do Canecão pelo rock (Hermano Vianna em entrevista ao Jornal do Brasil, Caderno B, 19/10/1987, p. 06). Um artigo de 1986 fala da ameaça do rock à MPB: *"No balanço do rock, a MPB que se cuide"*, destacando os bem sucedidos shows no Brasil de grupos internacionais e os dois milhões de discos vendidos pelo RPM (Cristina Iori, Jornal da Tarde, 1986, p. 18). Segundo um componente do Capital Inicial, sobre o RPM, *"... eles mostraram que há um mercado potencial para o rock ... E se a MPB não souber se reciclar, essa tendência tende a se acentuar ..."* (m. *ibid.*).

explícito ao denunciar o rombo no mercado que o rock trouxe ao seu campo, Djavan, citado por um jornalista como "talvez o último moicano da linha evolutiva da MPB": "Há um movimento de rock que ocupou todos os espaços nos meios de comunicação ... Esse movimento dificulta o aparecimento de novos valores e, infelizmente, não tem qualidade musical".⁴⁸⁶

Num setor mais virulento do rock nacional, ainda que economicamente menos representativo, o punk, encontra-se um dos relatos mais irônicos e, ao mesmo tempo, mais violentos sobre esta primeira fase da relação rock nacional-MPB nos anos 80:

*"Nós estamos aqui para revolucionar a MPB. Para pintar de negro a asa branca, atrasar o trem das onze, pisar nas flores de Geraldo Vandré e fazer da Amélia uma mulher qualquer".*⁴⁸⁷

No entanto, a partir de meados da década, os artistas e os críticos de rock nacional passaram a referir-se com mais interesse pela MPB.⁴⁸⁸ De um lado, artistas de rock passaram a reconhecer a validade da MPB,⁴⁸⁹ deixando de lado discursos simplistas ou desinformados característicos dos artistas da new wave. Por outro lado, os artistas de rock nacional passaram a reivindicar reconhecimento e respeito por parte dos meios da MPB.⁴⁹⁰ Dentro desta segunda posição, os artistas e críticos ora clamaram que rock e MPB eram um

⁴⁸⁶ Djavan, citado em Jamari França, *Jornal do Brasil*, 1986, p. 08.

⁴⁸⁷ Clemente em Bizz, n. 05, dezembro de 1985, p.55.

⁴⁸⁸ Uma das excessões entre os artistas do rock nacional antes de 1985-6 foi um relato do vocalista do *Barão Vermelho*, Cazuzza (por sinal, contestado por seus próprios colegas de grupo): "Não tem nenhum jovem faz música brasileira, todo mundo é roqueiro, não tem ninguém que faça samba-canção, precisamos redimir a música brasileira" (*Jornal do Brasil*, outubro de 1984, p.108).

⁴⁸⁹ Luís Schiavon e Paulo Ricardo, respectivamente o tecladista e o cantor do RPM, debatem sobre rock nacional e MPB: "P.R. ... acho demais que a gente tenha tido Caetano e tropicalia, Milton Nascimento e Egberto/L.S. A MPB é forte./ P.R. Por isso o rock não foi mais forte. Mas sempre tivemos Rita Lee e Raul Seixas. E aquela moçada jovem, um pequeno grupo que tinha acesso à informação importada. Mesmo assim era difícil. Os discos chegavam com um ano de atraso, e o que tinha era a revista *Pop*, com aquele monte de bobagens. Para conseguir uma importada você suava. Isso até dois anos atrás. A garotada só pode se identificar com isso. Você não pode pensar num músico jovem contemporâneo fazendo algo desvinculado do rock. Vai fazer um grupo de chorinho agora? Não é possível..." (in Bizz, n. 10, maio de 1986, p. 27).

⁴⁹⁰ Como a declaração de Renato Russo, do *Legião Urbana*: "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" (in Bizz, n. 05, dezembro de 1985, p. 90).

campo único de "música popular",⁴⁹¹ ora clamaram que o rock também era MPB.⁴⁹² Todos estes discursos faziam parte das expectativas, oriundas da segunda fase do rock nacional, de uma validação artística e um reconhecimento da maturidade do mesmo. Porém, depois deste breve momento de glórias (1986-7), o rock nacional entraria em sua fase de decadência criativa e comercial, onde rapidamente este tipo de debate perderia a polêmica, além do que se caminhava para a atual configuração da música de mercado brasileira e mundial, ou seja, multi-facetada e complementar (onde MPB e rock convivem sem maiores problemas⁴⁹³).

4. A decadência

O grande símbolo da decadência do rock nacional a partir de 1987 foi o grupo Engenheiros do Hawaii, adotado pelo público como um dos principais grupos de rock nacional a partir de então. Segundo a Bizz, a ascensão do Engenheiros se consagrou em 1989, quando superou nas vendas os três principais grupos até então (Titãs, Legião e Paralamas) e passou a dividir com eles a importância simbólica de representante da juventude.⁴⁹⁴ Com o Engenheiros, por um lado, tem-se uma diluição extrema do rock nacional, desabando em clichês musicais e "poéticos", acompanhada por declarações reveladoras da posição mercadológica do grupo e da pobreza político-cultural do seu público adolescente-juvenil.

Por outro lado, houve uma curiosa e permanente reação contrária ao grupo por parte dos críticos da imprensa especializada em rock, críticos estes que se formaram nos anos

⁴⁹¹ Até mesmo roqueiros como Lobão - que outrora declarara abominar a MPB - pedem o fim da barreira entre a MPB e o rock: "Eu nunca falei mal da MPB, apenas gozei dela. Porque ela é culpada de muitos equívocos. E toda essa falsa idéia divisionista - rock, MPB - é terrível, intolerável. E tudo uma questão de atitudes. A atitude artística, a atitude rock, a atitude MPB, tanto faz. Veja a participação de Elza Soares em 'A Voz da razão'. Ela é rock'n'roll em atitude ... " (in Rock Stars, n. 18, 1986, p. 24).

⁴⁹² Arnaldo Antunes, então do Titãs, comentara: "Finalmente o rock tem de ser tratado como MPB - o que vimos falando desde o primeiro LP. ... Agora, está se criando uma tradição. Não vejo mais possibilidade de conhecer apenas uma tendência ... " (Bizz, janeiro de 1990, p. 37).

⁴⁹³ Em 1992, afirmou Marcel Plasse: "Dez anos depois da explosão da Blitz, Gang 90, Barão Vermelho, Titãs, Paralamas e Legião, o rock feito no Brasil se torna cada vez mais MPB, ou Música Pop Brasileira/ A rixa dos artistas de MPB com os roqueiros dos anos 80 é assunto ultrapassado " (Bizz, 1992).

⁴⁹⁴ "Hoje, qualquer checagem isenta no mercado e no imaginário dos jovens roqueiros demonstrará que, depois do Legião Urbana - que já atinge uma posição quase mítica junto ao público -, os Engenheiros são a banda predileta dos adolescentes do Brasil" (Lorena Calabria, Bizz, outubro de 1990, p. 26).

anteriores e que agora encontraram perfeitamente representado o avesso do que esperavam do rock nacional. Em uma das poucas dissensões graves entre os críticos de rock e o mercado, o Engenheiros foi sempre inundado de resenhas negativas. Em uma de suas respostas menos violentas, contudo bastante reveladora, o líder do grupo Humberto Gessinger assumia a condição comercial e integrada em que, afinal, toda a música juvenil se encontrava: *"as pessoas têm medo de tocar na rádio, de aparecer. Lembro que as melhores cabeças do rock nacional passaram um ano discutindo se deveriam ou não aparecer no Chacrinha. Isso é imaturidade, adolescência tardia. Nos assumimos como um fragmento dessa colcha de retalhos pop"*.⁴⁹⁵

Enquanto alguns críticos, principalmente na revista Bizz, adotaram um ar de espanto diante do inesperado sucesso de um grupo que assumia características francamente contrárias a tudo que, inclusive comercialmente, indicavam como ideais,⁴⁹⁶ outros foram bastante ríspidos em verdadeiras resenhas de exorcismo.⁴⁹⁷ Em alguns casos, que vistos hoje soam engraçados e inconsequentes, críticos fomentaram verdadeiras guerras com os fãs, em batalhas que estendiam-se por alguns números de revista na seção reservada às cartas dos leitores.⁴⁹⁸

⁴⁹⁵ Humberto Gessinger, em Bizz, outubro de 1990, p. 26-27.

⁴⁹⁶ *"Eles não querem ser iguais a ninguém, são brizolistas convictos, gravam milongas, têm capas feias e primárias, consideram-se modistas e caretas e agradam em cheio ao público fazendo o contrário do que a cartilha transgressiva do rock'n'roll prescreve"* (Cláudio Campos, Bizz, janeiro de 1993, p. 14).

⁴⁹⁷ *"Gessinger, Licks e Maltz, os paladinos musicais da República dos Pampas, vivem se queixando da perseguição acirrada da crítica em cima do seu trabalho. Seu último trabalho confirma a regra: eles são um lixo.../ ... os lugares comuns - eterna matéria-prima das canções de Humberto Gessinger e cia. para a delícia de adolescentes acéfalos - chegaram desta vez, ao nível da ridicularia absoluta .../ Em termos musicais, o trio continua bisonho, chegando ao piffo. O tédio suplanta a pretensão desses 'pedreiros' da música, que insistem em encaixar letras imensas (e vazias) onde não cabem. Se algum dia essa banda foi ruim, agora revela-se um completo horror ... Temo pelo feito de um país cuja juventude elege 'isso' como ídolos de rock ..."* (Denerval Ferraro Jr., Hot!, n. 03, 1993, p. 42).

⁴⁹⁸ Como a pequena guerra que aconteceu graças a este comentário sobre o LP "O Papa é Pop": *"Gessinger soube costurar filosofia barata ('todo suicida acredita na vida depois da morte'), conselhos de almanaques bem ao gosto popular ('não se renda às evidências/ não se prenda à primeira impressão'), recursos poéticos típicos da publicidade ('o Papa é pop'), enfim, tudo o que a juventude desinformada e ingênua gosta de entoar em coro. Ai está o segredo deste bardo: além da costura, ele borda sua retórica em refrões insuportavelmente grudentos como 'O Papa é pop/ O Papa é pop' ... Independente de qualquer idiossincrasia eclesiástica, a maior parte dos secundaristas está com esta máxima na boca, desde que o disco foi lançado .../ Como todo disco dos Engenheiros, este também é só para enganar otário"* (Celso Masson, Bizz, janeiro de 1991, p. 75). O crítico acabou comprando uma briga feia com os fãs do grupo graças à expressão "otários", o que rendeu alguns meses de cartas iradas enviadas à Bizz.

O fenômeno Engenheiros do Hawaï e a reação negativa dos críticos de rock ocorreram paralelamente à diminuição cada vez maior da importância do rock nacional dentro do mercado "pop" brasileiro, o esvaziamento dos públicos, fim das bandas e a escassez de novos nomes. O Engenheiros é, ao mesmo tempo, um indicador e uma consequência desta decadência - que será analisada a seguir.

O que aconteceu depois do fim do RPM, em meados de 1987, pode ser considerado como prenúncio desta decadência. O fato de não se ter conseguido criar um sucessor de peso ao RPM sinaliza um novo momento de descontinuidade do rock nacional, ou seja, a não sequência de grupos de peso comercial como o RPM. Na busca de herdeiros, grupos medíocres, como o Zero, ou comercialmente limitados, como o Capital Inicial, foram citados pelos críticos e, em certos casos, foram desesperadamente procurados por alguns setores da grande mídia que desejava de algum modo preservar o inesperado boom do ano anterior. Assim como a Jovem Guarda e o rock "marginal" dos anos 70, o rock nacional dos anos 80 ameaçava consumir a si mesmo, não criar um movimento duradouro e não influenciar gerações posteriores de músicos e novos estilos.⁴⁹⁹ Novamente, o rock no Brasil não seguia a tendência evolutiva e cumulativa que apresentava no mundo anglo-saxão. Seus surtos esporádicos esgotavam-se em si próprios e não estabeleciam pontes de ligação com tendências musicais futuras.

Temendo esta ameaça, alguns setores da mídia e crítica buscavam a todo momento revelar novos grupos de rock nacional, na esperança de continuidade e consolidação do rock nacional como um campo musical-comercial confiável e duradouro. As esperanças de continuidade da linha do rock nacional eram justificadas pela manutenção de shows de

⁴⁹⁹Este é o tom de uma resenha de 1989, que mostra a descontinuidade presente também no rock dos anos 80, que não parecia estar criando uma nova geração: "Mas onde está a nova geração? O que ela está fazendo? Por que os selos independentes que, teoricamente seriam o canal de expressão desses jovens, não decolam? Quem vai dar continuidade a esse movimento? Onde estão as novas bandas? ... o público de rock não ultrapassa 100 mil - portanto, esse deveria ser o número mais alto de venda de discos por parte de um grupo do estilo, o que é pouco para uma grande gravadora - e está concentrado ou nas periferias das grandes cidades ou no interior dos estados" (Sônia Maia, Bizz, janeiro de 1989, p. 32).

qualidade e a abertura de novas casas de shows de rock no ano de 1987.⁵⁰⁰ Continuaram também frequentes, se bem que em menor quantidade, os lançamentos de discos, de modo a justificar uma análise de que "não é tão grave" a comentada apatia da produção de rock no Brasil.⁵⁰¹

Por outro lado, os sinais contrários à continuidade eram mais evidentes. Do boom do ano anterior, passou-se a uma situação de grande concorrência entre os grupos, cada qual procurando preservar espaços cada vez mais escassos no mercado. O rock ameaçava descambar em clichês - caso evidente no Engenheiros do Hawaii, sutil no já rotulado "rock de Brasília"⁵⁰² - e, pior ainda, as gravadoras despediam em massa os grupos e artistas que, também em massa, contrataram no ano anterior. Paradoxalmente, uma revista de rock que também vivia um período de crise de vendas, a Roll, elogiou o procedimento das gravadoras que demitiam seus grupos de rock:

"RA-RE-RI-RO-RUA! Lembram daquela euforia pós-cruzado que fez diversas gravadoras se empolgarem e contratarem tudo quanto é lixo que aparecia pela frente ? Pois é, pela vista a coisa recrudescceu geral. O que, convenhamos, é ótimo. A EMI, por exemplo, deu um pé na bunda de bandas como Kongo, Finis Africae, Arte no Escuro, Prisioneiro do Ar e (eca!) Marcelo, que davam mais despesas do que lucros. E dizem as más línguas que o Zero está nos estudos. Resta apenas que as gravadoras sigam esse notável exemplo".⁵⁰³

⁵⁰⁰ Como a série de shows do "Rota 87" no Centro Cultural de São Paulo, em junho, que revelou novos grupos e possíveis novas tendências - que apesar de certa qualidade, não vingaram, como Harry, Fábrica Fagus e Vzyadoq Moe (Bizz, julho de 1987). Em outubro uma casa de shows especializada em e rock é reaberta, o Projeto SP, em um prédio de uma antiga fábrica no bairro Pacaembú em São Paulo, com 8 mil m² e espaço para 7 mil pessoas.

⁵⁰¹ Bizz, n. 31, fevereiro de 1988.

⁵⁰² Até o som dos grupos de Brasília aparece esgotado em 1987, como se percebe em um comentário sobre o primeiro LP do grupo brasiliense Finis Africae: "dentro do páreo brasileiro, cada vez mais concorrido, o quarteto parece ter chegado tarde demais. O tal 'rock federal' já está catalogado no inconsciente de todos os ouvintes: músicas críticas conduzidas por vocalistas de voz típica, influências do rock inglês, um sotaque acariocado que convive com o pessimismo à paulista. Assim, quando você ouve o primeiro LP do Finis, sente o já ouvido" (Luís Antonio Giron, Bizz, n. 22, maio de 1987, p.19).

⁵⁰³ Roll, n. 51, 1987, p. 06.

Parece estranho que uma revista nascida com o rock nacional aceitasse voltar ao tempo de vacas magras e até incentivasse as gravadoras a demitirem seus grupos de rock. O início da decadência dividiu os críticos de rock em dois lados: alguns deles, como os representantes da *Roll*, acreditavam ver nesta decadência uma possibilidade de instalação de um rock de maior autenticidade no Brasil, na ilusão de que poderia haver um rock engajado, "verdadeiro" e forte no Brasil. Só que, por conta do fim do boom do rock, a *Roll* teria seus dias contados - suprema ironia. Pelo outro lado, mais adaptado aos novos tempos, representado pela revista *Bizz*, incentivaria-se uma maior qualidade musical e, principalmente, comercial dos novos produtos lançados pelo nascente mercado pop-rock nacional.

Nesta segunda opção, críticos culturais buscaram, a partir de então, não apenas apontar novos grupos mas, principalmente, apontar novas tendências dentro do pop-rock, novas saídas para a estagnação musical e a recuperação do rock no mercado. Uma destas novas tendências chegou a ser esboçada pela imprensa paulistana por ocasião da revelação de novos grupos que praticavam misturas peculiares de ritmos e influências - como o Luni, Mulheres Negras e Nouvelle Cuisine. Apesar de muito diferentes entre si, estes grupos foram artificialmente - como sempre - aglutinados por setores da mídia na esperança de apontarem uma nova "tendência" do pop-rock nacional.⁵⁰⁴ Como várias das outras tentativas que se seguiram, esta não teve maiores resultados comerciais.⁵⁰⁵

Po outro lado, o ano de 1988 veio provar que o mercado pop-rock de consumidores adolescentes e juvenis de classe média estava consolidado. O rock nacional, entretanto, deixava de ser o produto exclusivo deste mercado e, a partir de então, tornou-se cada vez mais secundário. Neste ano, dois nomes do rock brasileiro ainda se destacaram,

⁵⁰⁴ "A onda do rock começa a dar os primeiros sinais de baixa. A prova está nos vários grupos que têm aparecido ultimamente nos palcos da cidade. Mesmo não desprezando as influências roqueiras, essas bandas investem por outros ritmos e estilos - do pop africano à música oriental, do 'techno funk' à recriação do 'cool jazz' - partindo para um som mais elaborado" (Carlos Calado, Folha de S. Paulo, 04/08/1987, p. A-31).

⁵⁰⁵ Por exemplo, em 1990 tentou se instalar uma onda de cantoras ecléticas, como Marisa Monte e Adriana Calcanhoto, com um respaldo ainda abaixo do esperado.

principalmente pela acolhida que tiveram na grande mídia: Cazuzza (antigo vocalista do Barão Vermelho) e Nenhum de Nós. Pelo menos no caso do primeiro, havia uma qualidade musical e algumas inovações interessantes. Neste ano, Cazuzza lançou seu disco mais importante, "Ideologia", cujas canções rapidamente passaram a frequentar o rádio e a televisão (adotadas como trilha sonora de uma novela da Globo). Neste disco, Cazuzza cantava até uma bossa nova e tinha a sua composição "Brasil" interpretada em abertura de novela por Gal Costa, indicando um movimento definitivo de aproximação entre MPB e rock nacional, de modo a praticamente fundirem-se ou, pelo menos, a conviverem num mesmo mercado juvenil de classe média. Cazuzza também criou em torno de si várias polêmicas, primeiro ao cuspir na bandeira nacional em pleno show,⁵⁰⁶ segundo, pela ampla cobertura da imprensa de sua doença - a AIDS.⁵⁰⁷ Em 1989, Cazuzza lançou o seu disco mais vendido, "O tempo não pára". Não apenas pelo fato de ser ao vivo, o disco guardava algumas semelhanças com "Rádio Pirata" do RPM, apesar de agora viver-se num período de crise econômica. A grande vendagem, 560 mil cópias, foi bastante auxiliada pela ampla divulgação da televisão (principalmente a Globo) e, também, pelo cuidado com a produção. Somados todos os discos que lançou em 1989, Cazuzza chegou ao impressionante número de 1 milhão e 200 mil cópias vendidas.⁵⁰⁸

Contudo, a grande "onda" juvenil do ano de 1988 foi a house, importada ao Brasil, saturando as pistas de dança paulistas e de outros estados. Curioso foi o receio das gravadoras, que não acompanharam o sucesso do estilo dançante, trazendo apenas

⁵⁰⁶ "Enquanto cantava 'Brasil' no último show da primeira temporada no Canecão, atiraram-lhe uma bandeira do Brasil no palco. Cazuzza não teve dúvidas e cuspiu na bandeira. O episódio deu o que falar. Moralistas de plantão se ergueram, raivosos. Muita gente aplaudiu ..." (Eduardo Duó, Cazuzza, Martin Claret Editores, Col. Vozes do Brasil-1, São Paulo, 1990, p. 54-55). Em 1988, Cazuzza ainda gravou um especial de fim de ano para a Globo, apareceu no programa "Cara a cara" na Bandeirantes, foi capa da revista Isto É/ Senhor e foi destaque em praticamente toda a imprensa. Revelou sua doença em uma entrevista à Folha de S. Paulo em fevereiro de 1989, em Nova York.

⁵⁰⁷ A AIDS era uma doença que acabara de ser revelado publicamente e que, com a ajuda da mídia, causou uma onda de preconceitos e de temores apocalípticos que pareciam citar a pandemia da peste negra na Europa do século XIV (agora menos pela realidade e mais pela desinformação). Quanto a Cazuzza, a cobertura pela imprensa de sua enfermidade alternou momentos de sensacionalismo e comoção, mas raramente de compreensão e esclarecimento.

⁵⁰⁸ Eduardo Duó, op. cit.

pouquíssimos lançamentos em disco.⁵⁰⁹ O pouco que era lançado era defasado ou representante do que era menos importante na house internacional. Apenas paulatinamente a indústria fonográfica conseguiu suprir o novo mercado de dance music. O atraso, a defasagem e o conservadorismo, neste caso, eram multiplicados pelo fato de ser a dance music no exterior produzida primordialmente por gravadoras médias ou por uma infinidade de selos independentes, e não pelas grandes gravadoras - o que dificultou o fornecimento de matrizes representativas às gravadoras nacionais.

No mesmo ano, também, os ritmos nordestinos modernizados começaram a ser divulgados no Sul e Sudeste, de modo a tornar mais generalizadas as "ondas" da Bahia de música para dança que vinham surgindo. Divulgado pelas rádios, este novo pop nordestino também viria a ocupar espaços no mercado musical juvenil e nacional, criando, mais recentemente, a onda da "Axé music" (liderada pelo sucesso nacional de Daniela Mercury) e a "Timbalada" (de Carlinhos Brown).⁵¹⁰

Em 1988, o rock nacional francamente perdia sua posição de exclusividade no mercado juvenil de classe média. Não era mais considerado pelos jovens e adolescentes, os mesmo que conquistou para o mercado fonográfico, como sua primeira preferência. O rock nacional tinha que dividir o mercado (agora menos consumista em relação aos bons tempos do cruzado) com os mais heterogêneos estilos nacionais e internacionais. Eventualmente surgiram algumas polêmicas, entre as abundantes declarações nos jornais, de que o rock estaria "morto". Uma delas despertou alguns debates entre defensores e coveiros do rock moribundo, uma entrevista do outrora new wave Lulu Santos à Folha de São Paulo. Os passos desta polêmica⁵¹¹ parecem atestar a conclusão acima, ou seja, a perda da

⁵⁰⁹ Marcel Plasse, Bizz, outubro de 1988, p. 79.

⁵¹⁰ Este "pop" era criado principalmente em Salvador, Bahia, através de um "tripé formado pelo Carnaval, rádio e o surgimento de um estúdio profissional de gravação (WR)" - os artistas locais facilmente vendiam 100 mil cópias ou mais, enquanto os principais ídolos já chegavam aos 3 milhões de discos (Hagamenon Britto, Bizz, julho de 1988, p. 82-84).

⁵¹¹ a) Lulu Santos em entrevista à Folha de S. Paulo diz que "a estética do rock acabou, o negócio é MPB"; "Funcionários do rock são caras ultrapassados que estão tendo espaço exagerado na mídia, como Pink Floyd, Iggy Pop e George Harrison"; dias depois, Lulu em carta ao jornal, procura desmentir-se, usando frases ambíguas. b) Nelson Motta em O Globo afirma que "o rock não tinha morrido, mas agonizava"; em seguida Léo Jaime, em texto irônico dizia "se o rock estiver acabando, peça um pouco para o vizinho" e, em seguida,

precedência do rock no então estabelecido mercado juvenil de pop-rock no Brasil e a configuração heterogênea deste mercado (englobando, assim como o mercado internacional, os mais diversos estilos musicais, entre os quais o rock e a MPB).

Apesar de eventualmente concorridos, os shows de grupos de rock nacional, bem como casas noturnas especializadas nestes shows, diminuíram muito em quantidade e público nos últimos anos da década.⁵¹² Um outro acontecimento revelou paradoxalmente a situação: um evento hiper-concorrido de shows de rock nacional tornou-se um desastre de organização e violência (lembrando Altamont e o show do Legião no Estádio Mané Garrincha), o "Show da Primavera" - organizado pela Globo FM "para comemorar os cinco anos da emissora", teve "2 mortes e 3 feridos graves, dezenas de pessoas pisoteadas e centenas de casos de insolação" - realizado no Parque do Carmo, São Paulo, em 25 de setembro de 1988, com 600 mil pessoas (o triplo do esperado), mais de 30 graus de calor, ausência de água e sanitários.⁵¹³

No ano seguinte o circuito paulistano ainda tentou mater-se ativo, revelando ou dando espaço a novas bandas.⁵¹⁴ Porém, grande parte deste circuito seria monopolizado em 1990 pela enxurrada de grupos que procuravam imitar fielmente grupos e artistas internacionais de pop-rock - as bandas cover, uma das manias do ano de 1990, que praticamente sepultou os últimos espaços alternativos eficientes para novos grupos de rock nacional, encerrando uma era de bandas de rock paulistanas que se iniciara com os punks e darks no começo da década.

mais sério, "o rock amadureceu, e já é definitivamente parte da música popular brasileira. Ele precisa dela e vice-versa". c) Agamenon Mendes Pedreiro do Paneta Diário afirma em O Globo: "... o rock não vai morrer nunca, porque os empresários não podem falir" (Bizz, março de 1989, p. 04).

⁵¹² Como exemplo, cita-se o fechamento em 1988 de uma importante casa noturna, que é colocada à venda, a Mambembe, espaço multi-cultural conhecido da turma de rock paulistana, e uma das poucas casas abertas da Zona Sul às bandas brasileiras de heavy metal, onde aconteceram vários eventos marcantes (Bizz, novembro de 1988, p. 06).

⁵¹³ Sonia Maia, Alex Antunes, Marisa Adan Gil, Bizz, novembro de 1988, p. 34.

⁵¹⁴ Com espaços culturais como Madame Satã, Centro Cultural de São Paulo e Sesc Pompéia, e casas de shows como Madame Satã, Aeroanta e Dama Xoc (estas duas últimas de grande porte e inauguradas em 1988), Espaço Retrô (porte médio, bastante receptiva a para bandas novas), Victoria Pub e Woodstock (casas de porte médio, a primeira existente desde 1979 e a segunda desde 1983) (Juliana C. Rezende, Folha de S. Paulo, 10/03/1989, p. G-6 e 7).

Outro fenômeno paradoxal deste fim de década foi o sucesso no eixo São Paulo-Rio das "rádio rocks", ou seja, emissoras de rádio FM que se especializaram em estilos de rock - nacional e internacional -, retomando a experiência daquelas primeiras rádios que ajudaram a detonar a onda new wave carioca. Porém, rapidamente estas rádios padronizaram-se, com a programação restringindo cada vez mais o espaço dos novos grupos ou estilos mais radicais - passando a tocar somente os principais hits do que consideravam "rock".⁵¹⁵

Por conta destes e outros acontecimentos do final da década, que indicavam não apenas a perda de prestígio do rock nacional, mas ainda algumas dificuldades mercadológicas no desenvolvimento do campo de consumo de pop-rock, revistas de rock como a Bizz divulgaram seguidas retrospectivas de ano "sinistras" e desoladoras. Sobre 1988, a revista afirmou que *"teria sido, enfim, um ano mais negro que o dólar paralelo para o pop nacional"*.⁵¹⁶ Novamente irônica, em 1990 a mesma revista afirmava: *"Como você sabe, no Brasil a vaca foi para o brejo. O plano Collor colocou a indústria fonográfica (como todo o país) na defensiva, para não dizer num buraco. Todos os lançamentos mais ousados foram para escanteio. Ao mesmo tempo, a falta de grana fez as casas de shows apostarem no seguro - os grupos de cover se multiplicaram, ocupando espaço dos grupos novos"*.⁵¹⁷ Esta retrospectiva lembra também que 1990 foi o ano do estouro da música sertaneja, que passou a ser consumida pela juventude de classe média, inaugurando um fenômeno de cross-over que depois seria repetido com a recente moda do pagode (um samba estilizado com arranjos pop-rock).

Houve ainda um último suspiro do moribundo rock nacional tradicional no final dos anos 80. Tratou-se do breve sucesso comercial de novos grupos revelados e trabalhados pela grande mídia - como Inimigos do Rei e Nenhum de Nós - que ainda praticavam o estilo do

⁵¹⁵ "O que se tem notado é que as ditas rádio alternativas, rádios-rock, estão cada vez mais pops, mais populares. O rock perdeu o espaço conquistado, e apenas as bandas do primeiro time freqüentam, com uma certa assiduidade, programações mais ortodoxas das FMs em geral. Como conviver com isso? Que canais restam para as bandas divulgarem su trabalho?" (Sônia Maia, Bizz, janeiro de 1989, p.30).

⁵¹⁶ Bizz, janeiro de 1989, p. 42.

⁵¹⁷ Bizz, janeiro de 1991, p. 32-33.

rock nacional de meados da década. O clichê e a padronização eram evidentes, tanto que o Inimigos do Rei tornou-se inesperadamente um sucesso infantil (repetindo um pouco o que recentemente fez o Mamonas Assassinas) e, na falta de criatividade e mirando-se na aceitação das bandas cover, o Nenhum de Nós transformou em hit uma versão de uma canção de David Bowie ("O astronauta de mármore").⁵¹⁸ Sobre estes grupos, a opinião abaixo citada de Paulo Ricardo é taxativa e dolorosamente real, apesar do fato do mesmo ser um simples roqueiro:

*"Não os vejo como uma nova geração. São os últimos da mesma geração ...".*⁵¹⁹

5. Juventude, mercado e rock nacional

*"O rock cresceu tanto nos últimos anos porque é bom, barato, fácil de consumir, divertido e não faz pensar", afirma a carioca Ana Fellows, 23 anos ...".*⁵²⁰

Como inúmeras vezes já se comentou, o rock nacional nunca primou pela criatividade ou artisticidade, principalmente em comparação com o rock anglo-americano - até mesmo na fase reciclada do segundo nos anos 80. Não apenas durante a fase new wave, mas também em seu auge, o rock nacional conservou seu baixo índice musical. Mais importante ainda, porém, foi o fato deste rock não ter sido fonte ou fundo musical de movimento algum político-cultural de juventude de grande porte. A maior parte dos músicos e públicos do rock nacional, nem mesmo simbolicamente, apresentaram qualquer indicio de articularem-se como um "movimento", conservando-se totalmente pulverizados e individualizados.⁵²¹ É

⁵¹⁸ Uma resenha de um crítico denuncia, a um tempo, a padronização das rádios, as bandas cover e as versões: "... Depois do boom do rock Brasil anos 80, conclui-se que calmos numa grande cilada: as rádios passam a tocar exclusivamente o mainstream do rock nacional e suas matrizes estrangeiras. Quem diria que a febre de imitação levaria às paradas os até então desconhecidos ídolos copiados na 'camufla' por pessoas que acreditavam nunca serem reveladas suas matrizes? Enfim, o rock brasileiro virou jornal, mera tradução das notícias frescas do mundo civilizado. (...) Um dia, quem sabe, nosso rock ache uma linguagem própria e deixe de ser uma versão sulamericana do rock francês e italiano, ou seja, imitação barata de rock inglês (...)" (Carlos Eduardo Miranda, Bizz, janeiro de 1989, p. 33).

⁵¹⁹ Paulo Ricardo em Bizz, julho de 1990, p. 62.

⁵²⁰ Revista Veja, 2/01/1985, p. 38.

⁵²¹ A Bizz em 1988 organizou um debate entre os maiores nomes do rock nacional, onde algumas de suas características são reveladas, principalmente a não articulação em movimentos: Bizz convidou representantes de bandas de sucesso, veteranas e independentes, que trocaram opiniões: Renato Russo, Herbert Vianna, Paulo Ricardo, Scowa, João Gordo, o musicólogo Hermano Vianna, além de representantes do Capital Inicial, Plebe Rude, Titãs, Iral, Mercenárias e Engenheiros do Hawai (alguns outros convidados não apareceram); pela Bizz

correto dizer, como afirma Aguiar, que o rock nos anos 80 - tanto o brasileiro quanto o anglo-americano - refletiu o estágio contemporâneo de despolitização da cultura. Nas suas dimensões estética e política, o rock nacional é desprezível.

Nem mesmo as letras parecem compensar a audição do rock em português. Paradoxal é que, como aponta Aguiar, nunca as letras das canções brasileiras foram tão longe e explícitas na crítica social e política, quando os roqueiros se dedicavam a estes temas.⁵²² Com dureza e objetividade, canções do Titãs, Legião e outros denunciavam o que este autor chama de "*amargura urbana*". No LP "Cabeça Dinossuaro", como já foi citado, o Titãs atacou cada uma das instituições tradicionais, da Igreja ao Estado. Porém, as letras não apresentavam nenhuma saída. Mesmo que apontassem alguma solução (como nas recaídas moralizantes do Legião), não haveria nenhum movimento amplo juvenil capaz de adotá-la com seriedade ou consequência, nem havia uma atmosfera favorável a tal mobilização entre a juventude brasileira da década de 80. No papel, as letras e as músicas do rock nacional pareciam bastante críticas e engajadas: mas não havia projetos ou propostas, movimentos, bandeiras etc.

"A força das críticas propostas pela linguagem do rock esbarram nessa brutal limitação. O rock não ultrapassa a tensão entre os resquícios da revolta e a aceitação imposta pelos mecanismos da indústria cultural, que dilui a potência da sua mensagem, esbarrando-se na pura constatação e na rebeldia pessoal e silenciosa".⁵²³

apareceram José Augusto Lemos, Jean-Yves de Neufville, Thomas Pappon (também guitarrista do Fellini), Alex Antunes (que era vocalista do Akira S) e Sônia Maia (Bizz, n. 31, fevereiro de 1988, pp. 47-54). Na verdade, o debate foi muito ruim, revelando principalmente ingenuidade, ignorância, confusão e heterogeneidade entre os artistas. Só quem assumiu sua ingenuidade - Carlos Maltz, baterista do Engenheiros - disse alguma coisa de proveitoso, isso bem ao final do debate, criticando a ideia de uma associação ou sindicato de artistas de rock nacional: "*Carlos Maltz - eu me sinto constrangido porque a gente tem muito pouca coisa a acrescentar, a gente não veio do circuito underground - mas respeito pra caramba quem batalhou ali. Somos três garotos classe média que não tinham nada pra fazer ... Na real; todo mundo tá cada um na sua, esse sindicato aí eu estou fora. Acho que é cada um por si, e é até divertido esse lance. De repente, a gente é tão pequeno na jogada ... A Volkswagen acabou com o Fusca, que era muito mais histórico do que todo mundo aqui junto. Na maior ..."* (*ibid.*, p.54).

⁵²² Joaquim Alves de Aguiar, *op. cit.*

⁵²³ *ibid.*, p.173.

No Brasil, a introdução do rock em grande escala não foi acompanhada por grandes movimentos culturais de adolescentes ou jovens, ao contrário daquilo que aconteceu na maioria dos países ocidentais para onde foi levado o rock norte-americano e inglês. Se o rock foi, paralelamente ao comércio, um fenômeno de contestação juvenil nos países de origem e na Europa, nos países de modernização atrasada é quase sempre - ainda que não exclusivamente - um fenômeno da indústria cultural.

O rock nacional não foi um "retrocesso" estético, nem social ou cultural, até pelo contrário, pois representou um momento em que um mercado de consumo juvenil instituiu-se definitivamente no Brasil. Mas, com pelo menos 20 anos de atraso em relação aos Estados Unidos. O que é próprio do Brasil, e provavelmente seja a tendência do rock no Terceiro Mundo, é o fato do atraso mercadológico não ter produzido nenhuma "contracultura" ou "psicodelismo" de efeito retardatário.⁵²⁴ Se no desenvolvimento material do mercado musical juvenil houve um atraso, o mesmo não se observou em relação aos valores - a instituição do mercado de consumo juvenil viu-se acompanhada dos mais recentes valores e ideologias de consumo propagados pela indústria cultural.⁵²⁵

No Brasil, desde os anos 70, apenas em movimentos isolados e não massivos aconteceram tentativas de contestação social e "autenticidade" relacionadas ao rock: a decadente e ambígua "contracultura" e grupos de rock nos anos 70; punks, metaleiros e darks nos anos 80. O "Rock Brasil" dos anos 80 é todo ele centrado (apesar da não

⁵²⁴ Alguns fatos nos anos 80 até demonstram que o rock nacional possuía uma chance remota de ser algo próximo ao rock internacional dos anos 60, não só pelo Woodstock brasileiro (o Rock in Rio), mas também por eventos como a "Praça do Rock", inaugurada em 1984 no Parque da Acimação, São Paulo, que "parecia uma viagem em algum túnel do tempo, caindo lá por 68" (Miguel de Almeida, 30 de julho de 1984). Mas, tal possibilidade não se realizou.

⁵²⁵ Alguns relatos de músicos de rock atestam, com ironia e amargura, a "despolitização" do rock nacional: Renato Russo - "a gente veio com a garra dos anos 60 e esbarramos numa estrutura anos 80, consumista" (Bizz, janeiro de 1989, p. 29-30), "Nós pegamos um violão, cantamos, mas isso não tem nada a ver com o mundo real. Música é música. Se vocês querem que mude, usem seu título de eleitor ... Se eu quisesse mudar o mundo, não estaria numa banda, e sim no Projeto Rondon, tinha me filiado a algum partido etc. Se querem mudar o mundo, façam política. Esqueçam essa história de formar banda para se expressar ... Rock'n'roll é para a gente conseguir dinheiro, sexo e diversão!" (Bizz, junho de 1989, p. 41) -, Cazuza - "O rock hoje é o status quo e os roqueiros não querem mais ser rebeldes, eles querem reivindicar..." (in Eduardo Duó, *op. cit.*, p.108), "Hoje em dia uma vó dá de presente para o neto uma guitarra, para ele ficar sendo como o Herbert Vianna ... para ser que nem o Paulo Ricardo ... Então, ser roqueiro virou ser bacana ..." (*ibid.*), "O rock brasileiro está muito chato: é uma rebeldia fajuta" (*ibid.*).

exclusividade) nas companhias fonográficas estabelecidas desde os anos 70. Nos anos 80, ao se massificar, o rock nacional foi uma espécie de sequência francamente mercantilizada da MPB. Se nos EUA e Inglaterra substituiu-se rock (dos anos 60 e da contracultura) por rock (comercializado nos 70 e 80), no Brasil substituiu-se a MPB (música de transição) pelo rock nacional.

Os movimentos estudantis brasileiros dos anos 60, o grande momento da juventude "autônoma" e "contestadora" no Brasil (por mais contradições que tenha apresentado), não foram acompanhados pelo rock, apesar de sua simultaneidade com a "Beatlemania" e a contracultura dos EUA e Inglaterra. No Brasil, tais movimentos foram acompanhados pela MPB, principalmente pela postura nacionalista destes movimentos e a aparência de "autenticidade" igualmente nacional-populista da MPB. O tropicalismo, tardiamente, até que tentou estabelecer uma ligação entre movimentos juvenis brasileiros e música juvenil internacional (o rock), mesmo alegando estar à procura de um novo momento de evolução da MPB.

Quando surge finalmente como música da juventude de classe média, nos anos 80, o rock nacional será uma música quase que exclusivamente "de mercado" e muito pouco "juvenil": o Brasil recebeu o rock já descaracterizado enquanto cultura juvenil contestadora, autêntica ou mesmo como "arte". No Brasil, exceto por alguns setores, o rock é trilha sonora perfeitamente adaptável à vida de consumo e industrialização do capitalismo tardio.

Contudo, "esteticamente" o rock nacional não foi uma assimilação integral do rock internacional dos anos 80 (o que explica as reclamações da crítica sobre a baixa qualidade musical do rock local⁵²⁶), mas sim uma adaptação aos ouvidos juvenis brasileiros deste mesmo rock, mesclando heranças "bregas" e sentimentalistas. Culturalmente falando, o rock nacional ainda era uma música "de transição", não mais em relação a um mercado juvenil consolidado, mas agora em relação à mundialização da cultura. O rock nacional adaptava os

⁵²⁶Nem todos os críticos de rock concordavam com a modernidade de nosso rock (assim como a de nosso país). Dizia, por exemplo, Claudette Poodle: "*Tem dias que dá vontade de ir pra cama e só acordar na década de 80*" (Bizz, n. 19, fevereiro de 1987, p. 59).

ouvidos dos jovens aos principais ídolos e hits do pop-rock mundial, mas dificilmente poderia ser um produto exportável, exceto por raras exceções. Atualmente, apesar de no mercado nacional continuarem abundantes os artistas que cantam em português e realizam ainda uma música "de transição", é notória a inclinação de novos músicos mais arrojados em cantar apenas em inglês, atualizar-se com os estilos pop-rock "do momento", lançar-se ao mercado mundial e até desprezar o mercado nacional.

6. O pop-rock nacional nos anos 90

Recriando a configuração em mosaico e heterogênea do pop-rock internacional, o mercado de pop-rock brasileiro nos anos 90, além de estabelecido, apresenta-se também como um miríade de estilos e tendências, enquanto procura manter os públicos consumidores criados na década anterior e procura aglutinar novos mercados surgidos entre populações ascendentes. Nesta nova configuração, o rock nacional perde seu papel majoritário - pop-rock deixa de ser estritamente o rock nacional típico dos anos 80⁵²⁷ - e divide o mercado com estilos tradicionais (como a MPB) além de novos estilos, sejam duradouros ou efêmeros (rap, funk, dance, sertanejo, pagode, axé music, timbalada, mangue beat etc.). Revistas de pop-rock sobreviventes, como a Bizz, percebem esta nova configuração, ainda que idealizando uma pretensa "democratização" do mercado ao anunciarem a "*nova Música Pop Brasileira*".

⁵²⁷ O que se atesta, primeiro, pela decadência nas vendas de discos de nomes outrora relativamente importantes do rock nacional: Lobão caiu dos 406 mil discos em "Vida Bandida" (1987) para 133 mil em "Cuidado!" (1988) e 117 em "Sob o sol de Parador" (1989); o Ultraje a Rigor foi de 330 mil em "Sexo!" (1988) para 200 mil em "Crescendo" (1989) e chegou a apenas 70 mil discos em seu LP de covers. Houve queda de vendas também com Kid Abelha, Capital Inicial, Biquini Cavado e até os Titãs. Enquanto isto, Chitãozinho e Xororó, dupla de música sertaneja, vendia 1 milhão de cópias de seu LP em 1990. Das quatro emissoras mais ouvidas em São Paulo, apenas a Transamérica tocava rock em 1990. O presidente da CBS afirmava que o mercado de rock retrairia-se muito, mas ainda era possível vender entre 70 e 130 mil cópias com lançamentos de grupos como Uns e Outros e Inimigos do Rei, enquanto os Cascaveletes (que vendera 20 mil cópias) e Buena (10 mil cópias, apesar de ter música na abertura de novela da Globo) eram demitidos. Enquanto isto, a Odeon despedia os grupos Zero e Plebe Rude, que venderam muito pouco de seus segundos LPs (Veja, 30/05/1990, p. 81-82).

*"Nem rock, nem rap, nem metal. Nem maracatu, samba ou axé. Entra de tudo um pouco no caldeirão da nova MPB - a Música Pop Brasileira de fim de século".*⁵²⁸

Esta democratização é falsa porque a heterogeneidade limita-se aos produtos oferecidos, não atingindo as fontes de produção. A "abertura" aos mais diversos estilos foi uma solução que os oligopólios musicais produtores encontraram, no Brasil e no mundo, para aumentarem seus mercados consumidores nesta fase de transição das culturas nacionais à cultura mundializada. A linguagem pop-rock precisa ainda, em diversos locais do mundo ou setores de uma sociedade, entrar primeiro em simbiose com musicalidades locais, tradicionais ou nacionais para conseguir adaptar os novos consumidores aos novos padrões.

No Brasil, ao apresentar-se de modo amplo e aberto, a música comercial é capaz de abrir-se num leque de muitas tendências, englobando sem quaisquer ambigüidades artistas de MPB, transformando músicos como Gilberto Gil e Caetano em "*superstars*"⁵²⁹ (respeitados e comprados até mesmo por jovens que nasceram depois do auge da carreira de ambos). Outra confirmação desta assimilação está no fato de serem encarados com absoluta normalidade os artistas e bandas, veteranos ou novatos, vindos da MPB ou do rock, que "*(injetam) tempero brasileiro a ingredientes do pop internacional*".⁵³⁰

Surpreendente, porém, foram os fenômenos de cross-over desde o início da década, ou seja, o fato de estilos de origem e consumo tradicionalmente populares ou de classes baixas tornarem-se, através da produção e divulgação da grande indústria musical, amplamente consumidos em "modas" ou "ondas" por públicos juvenis e adolescentes de classe média, principalmente a música sertaneja e o pagode. Ou então, estilos originados em regiões do

⁵²⁸ André Forastieri, Bizz, maio de 1993, p. 26-27. Ao mesmo tempo, a revista procura vislumbrar a possibilidade de uma nova enxurrada de artistas pop brasileiros, anunciando dados referentes aos lançamentos de discos de novos nomes e estilos no mercado independente e oficial. Entre janeiro de 92 e abril de 93 houve uma média mensal de 11,3 lançamentos de artistas emergentes, iniciantes ou desconhecidos no mercado, sem contar as fitas de demonstração (ou demos), através dos estilos os mais variados, como timbalada, heavy metal, fusões de forró/punk, pop com maracatu, samba/reggae etc. (*ibid.*, p.28).

⁵²⁹ Folha de S. Paulo, 10/06/1995, p. 5-9.

⁵³⁰ *idem*. O jornal baseia-se nos exemplos de veteranos da MPB (Jorge Ben) e do rock (Lulu Santos) regravam alguns de seus antigos sucessos em ritmo e arranjos de dance music.

país consideradas inferiores aos olhos dos centros urbanos do Sul e Sudeste, como a "axé music" da Bahia, passaram a ser amplamente consumidos pelos mercados de classe média destes mesmos centros. Este fenômeno, em que músicas popularescas outrora rejeitadas pelos preconceitos de classe são adaptadas para o consumo de classes médias, ajuda a demonstrar que também no Brasil, nos centros tocados pelo processo de mundialização da cultura, há uma passagem da fase da "distinção" entre classes para a de distinção entre padrões de consumo: a barreira da classe não impede mais o uso de estilos musicais outrora associados às classes populares para o mercado da indústria cultural. Os estilos populares recebem arranjos, produção, distribuição e divulgação praticamente idênticos a qualquer outro estilo pop-rock. Se o sertanejo, o pagode e a "axé music" têm origens popularescas, no entanto recebem uma produção musical toda ela tomada do pop-rock (tecnologias de estúdio, instrumentos elétricos e eletrônicos etc.), assim como a divulgação (através das rádios FM's, telenovelas, shows pirotécnicos) e o público alvo (a juventude de classe média).

Até recentemente, as pesquisas sociológicas sobre os estilos popularescos de consumo cultural citavam que estes estilos recebiam ampla rejeição por parte das classes médias e altas. O consumo cultural outrora configurava-se simplesmente como mecanismo de distinção social - quem procurava associar-se aos níveis mais elevados da sociedade, automaticamente rejeitava qualquer padrão de consumo relacionado ao estilo de vida das classes baixas. O que tornava mais interessante o caso do Brasil era o fato de haver uma cultura "rústica" mantida entre populações rurais e urbanas marginalizadas. Estas populações "rústicas" só podiam ser alcançadas pela indústria cultural através da manipulação e citação de elementos de sua cultura tradicional⁵³¹ - como os programas de televisão de Sílvio Santos e Chacrinha e, no caso da música, o sertanejo⁵³² (que também possui seus programas de televisão e rádio).

⁵³¹ Sérgio Miceli, *A noite da madrinha*, Perspectiva, São Paulo, 1972.

⁵³² Waldenyr Caldas, *Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural*, Nacional, São Paulo, 1977.

Contudo, novos fatores de distinção, independentes do critério de classe ou nível social, se impõem - são os padrões de consumo de integração à cultura mundializada, separando populações incapazes de se engajar nos padrões da sociedade de consumo daquelas capazes.⁵³³ O atual consumo de estilos populares pelas classes médias pode lembrar o mundo cultural carioca até os anos 40, onde havia uma certa convivência de nascentes camadas médias com camadas populares quanto aos gostos culturais (antes da criação da bossa nova). No entanto, era um movimento de integração das classes médias nascentes aos gostos popularescos. Nos anos 80, ao contrário, tem-se uma adaptação dos estilos popularescos para a classe média. Pagode, sertanejo, axé music, timbalada etc. são apresentados como música da moda, do momento, totalmente desenraizados de qualquer possível origem social ou regional. O que importa ao consumidor é o valor atribuído pelas instâncias legitimadoras da cultura de consumo (no caso, basicamente a indústria cultural) ao produto que está sendo vendido - e não mais a origem sócio-cultural remota deste "produto".⁵³⁴

Nos casos dos estilos musicais ainda produzidos nacionalmente, inclusive o próprio rock brasileiro, não se tem exatamente uma mundialização da cultura em seu sentido estrito, de referências exclusivas a um legado de símbolos e valores eleitos como "memória" da cultura moderna e universalmente distribuídos. No caso do Brasil, com a reciclagem e a recriação dos estilos popularescos, da MPB e do rock nacional, tem-se ainda um exemplo da

⁵³³ Renato Ortiz, *Mundialização e cultura*, op. cit., 1994.

⁵³⁴ Dos diferentes gêneros e culturas burguesa e proletária do século XIX passou-se aos "níveis de vida" "*de uma sociedade de consumo - os indivíduos liberados de origens sociais se reagrupam enquanto 'estilos de vida'*" (ibid., p. 207). As pessoas são hierarquizadas pelas categorias da linguagem publicitária. Na verdade, o próprio Caldas (Waldemyr Caldas, op. cit.) chegou a pensar na hipótese da adoção do sertanejo por classes médias e altas. Mas a adoção presumia uma desvinculação do sertanejo às classes baixas, de onde o estilo se originara: "*Se um dia a indústria cultural transformasse a música sertaneja em modismo, enaltecendo socialmente o seu consumidor, mesmo mantendo o nível estético atual não teríamos dúvida: a alta burguesia passaria a colecionar os discos de Léo Canhoto e Robertinho, de Milionário e José Rico, e de todas as duplas famosas, ao lado das obras de Caetano Velos, Edu Lobo, Chico Buarque etc., não fazendo nenhuma diferença qualitativa do valor estético de suas obras*" (ibid., p. 63). No início dos anos 90, este até então improvável fenômeno se deu - com duplas que seguiram a estratégia de Léo Canhoto e Robertinho na modernização tecnológica e instrumental da música sertaneja, como Leandro e Leonardo e Chitãozinho e Xororó. Contudo, parece que o fenômeno deu-se por outros motivos não previstos por Caldas, através de uma crescente desimportância dos mecanismos de distinção social de classe.

passagem da cultura popular nacionalista ao que Ortiz chama de cultura "*internacional popular*".⁵³⁵ O popular em seu sentido autêntico, folclórico, nacionalista etc. perde sua razão de ser no estágio consolidado da indústria cultural brasileira. O "popular" ainda é necessário nesta música e cultura de transição, mas só é valorizado, cultivado e distribuído enquanto for muito consumido, não importando se é ou não "autêntico" ou representativo da identidade nacional.

*"A emergência da indústria cultural e de um mercado de bens simbólicos organiza o quadro cultural em novas bases e dá a noção (de cultura popular) uma outra abrangência ... No caso da moderna sociedade brasileira, popular se reveste de um outro significado, e se identifica ao que é mais consumido, podendo-se inclusive estabelecer uma hierarquia de popularidade entre diversos produtos ofertados no mercado. Um disco, uma novela, uma peça de teatro, serão considerados populares somente no caso de atingirem um grande público".*⁵³⁶

Além da despolitização da cultura "popular" e do mercado, como enfatiza Ortiz, tem-se hoje outros referenciais e instâncias legitimadoras da cultura que não passam mais pelos padrões clássicos de "distinção" em termos de classe social, como quer ainda Bourdieu.⁵³⁷ Quanto à música comercial, não há maiores restrições ou preconceitos por parte da mídia em veicular algo outrora relacionado ao "rústico", "brega" ou "nordestino", desde que tais produtos consigam denotar padrões de consumo consideráveis no mercado musical. Neste mercado heterogêneo o rock nacional ainda conserva sua porção, agora restrita a alguns grandes nomes estabelecidos ou a grupos com sucesso esporádico.

Quanto aos últimos, os anos 90 tiveram grupos como Skank e, principalmente, um meteórico (e trágico) Mamonas Assassinas - praticando exatamente uma fusão de rock com

⁵³⁵ Renato Ortiz, *A moderna tradição brasileira*, op. cit.

⁵³⁶ *ibid.*, p. 161.

⁵³⁷ Pierre Bourdieu, "Gostos de classe e estilos de vida", in *Sociologia*, introd. e org. de Renato Ortiz, Ática, Coleção Grandes Cientistas Sociais-39, São Paulo, 1983, pp. 82-121.

os estilos kitsch anteriormente citados, agradando em cheio principalmente o público infantil. Depois da venda de pelo menos 1,4 milhão de discos e de centenas de shows superconcorridos (atingindo números semelhantes aos do RPM), um acidente de avião matou todos os integrantes do Mamonas, tragédia que despertou uma onda de comoção e ocupou seguidamente a grande imprensa e mídia.

Outros estilos, que no mercado anglo-americano vêm mantendo posição importante, como o rap e a dance, ainda não conseguiram firmar-se efetivamente no Brasil, e buscam ainda sedimentar públicos nas classes com maior poder aquisitivo. Enquanto isto, o rap e o funk levam, desde os anos 80, centenas e até milhares de jovens negros ou pobres dos subúrbios de grandes cidades (principalmente Rio e São Paulo) a bailes promovidos nos finais de semana - constituindo-se, talvez, num último setor de produção musical realmente independente no Brasil.

Finalmente, se o rock nacional deixou de ocupar um posto-mor no mercado consumidor musical brasileiro,⁵³⁸ o seu legado, ou seja, o próprio mercado juvenil que ajudou a consolidar, manteve-se como fundamento da indústria cultural, pelo menos quanto à música comercial. O público juvenil consumidor de classe média continua sendo a principal conquista do rock nacional dos anos 80, e foi através deste público que a indústria continuou vendendo milhões de discos até em gêneros inesperados como o sertanejo e o pagode, em ondas de lambada, axé music e timbalada e, quando necessário, retomando o rock de características bregas (tão comum no início dos anos 80) para a alegria do público infanto-juvenil, como no caso dos Mamonas Assassinas.

Como comentário final, é importante registrar que as mudanças tecnológicas ocorridas no mercado anglo-americano no final dos anos 80 sem muita demora chegaram ao Brasil nos anos 90: o redimensionamento da função dos selos independentes,⁵³⁹ a troca do LP de vinil

⁵³⁸ "Hoje o rock ficou comportado, enquadrou-se nos padrões de vendagem da indústria do disco e ocupa apenas a fatia que lhe cabe na programação das rádios e gravadoras, assim como o gênero sertanejo, a MPB ou a música romântica" (Veja, 30/05/1990, p. 81-82).

⁵³⁹ Além dos selos de heavy metal, surgiram novos selos que atuam em vertentes específicas da música, mais profissionalizados que os antigos selos da "vanguarda paulista" e punk. Por exemplo, a Banguela (de propriedade

pelo compact disc como principal produto da indústria fonográfica,⁵⁴⁰ a chegada de novos produtos áudio-visuais (os home-videos musicais e os video-lasers) e, finalmente, a criação da MTV Brasil (principal canal da também recente TV a cabo brasileira).⁵⁴¹ Todas estas modificações estruturais na indústria cultural, ocorridas no Brasil nos anos 90, foram trazidas do mercado anglo-americano ao Brasil com muito menos atraso em comparação com modificações anteriores (como a chegada da televisão, o desenvolvimento de um mercado cinematográfico e musical etc.), indicando o quanto as fronteiras e os problemas sociais nacionais deixaram de ser obstáculos à penetração da economia globalizada, das redes de comunicação e da cultura mundializada. No entanto, não se deve esquecer a restrição que esta cultura mundializada tem em relação aos indivíduos e níveis sociais que não conseguem alcançar um mínimo padrão de consumo exigido, restrição que se torna ainda mais dramática em países com enorme concentração de renda, como o Brasil.⁵⁴² Os

do grupo Titãs) "... abre espaço para as bandas com influência da música nativa brasileira, cantadas principalmente em português, fundidas com o bom e velho rock'n'roll e suas várias vertentes...". Já o selo Velas, especializou-se em artistas de MPB que não tinham mais o mesmo espaço na grande mídia, além da música instrumental e grupos regionais - como Almir Sater, Itamar Assumpção, Flávio Venturini etc. (On & Off, n. 12, 1994, p. 7-8). Ainda sobre a profissionalização dos setores independentes, relatos afirmam que até as fitas demo melhoraram muito em qualidade musical e em produção (Bizz, maio de 1993, p. 30). A partir de 1993, surgiram também novos selos fundados pelas próprias grandes gravadoras ou com o objetivo de servi-las. Um destes selos, formado por um ex-diretor da Polygram, serviria a própria Polygram. Outros selos são menos independentes ainda, servindo como uma espécie de griffe das gravadoras para novos artistas - repetindo uma experiência já tentada em 1986 pela BMG-Ariola, com o selo Plug. Em 1993, através de um destes selos internos (Chaos), a Sony lançou o bem sucedido grupo Skank (Cláudio Campos, Bizz, maio de 1993, p. 28).

⁵⁴⁰ Nos anos 80, os CDs chegam ao mundo e ao Brasil, rapidamente tomando o lugar dos LPs de vinil. Lançado primeiro na Europa e Japão, o CD player chegou aos Estados Unidos em 1983, com a venda de 35 mil aparelhos. No ano seguinte, 208 mil e em 1985 cerca de 400 mil. Nunca nos Estados Unidos, no que se refere aos aparelhos eletrônicos, encaminhou-se tão rapidamente para a marca de 1 milhão de aparelhos vendidos (os video cassetes demoraram 6 anos e os televisores coloridos 11 anos) (Bizz, n. 05, dezembro de 1985, p. 78). Em 1987 é instalada no Brasil uma fábrica de CDs (a Microservice) que, segundo a imprensa, não estava sendo "bem aproveitada pelas gravadoras" (O Estado de São Paulo, Caderno 2, 16/08/1988, p. 5). Já o ano de 1989 é chamado de o "ano do CD" no Brasil, apesar de problemas com os altos preços dos CDs (Alex Antunes, março de 1989 p. 65).

⁵⁴¹ A MTV, através da TV Abril, estreou no dia 20 de outubro de 1990, com transmissão inicial apenas para São Paulo e Rio de Janeiro (sem necessidade de cabo) (Bizz, p. 09, outubro de 1990) Atualmente, num raio de 100 km em torno da capital paulista, é possível captar a MTV em sintonia UHF - no restante do país é necessário adquirir uma das duas redes de TV a cabo existentes.

⁵⁴² Renato Ortiz comenta que "o Terceiro Mundo não está excluído da sociedade mundial.../ A modernidade-mundo nos países 'periféricos' é perversa, selvagem, mas real. A globalização provoca um desenraizamento dos segmentos econômicos e culturais das sociedades nacionais, integrando-os a uma totalidade que os distancia dos grupos mais pobres, marginais ao mercado de trabalho e de consumo" (Renato Ortiz, Mundialização e cultura, op. cit., p. 179). Por sua vez, escreve M. Castells: "Mais importante é o fato de São Paulo estar socialmente mais distante de Recife do que de Madri. No próprio Estado de São Paulo, a Avenida

homens e mulheres que ao longe contemplam a ostentação dos carros de luxo, as roupas elegantes e os corpos perfeitos, e que à distância conseguem ouvir esboços da nova canção do grande ídolo pop, são um legado cruel e ameaçador que a irresponsável e desumana sociedade de consumo criou à margem de seu falso mundo de bugigangas e mercadorias.

Paulista e a cidade operária de Osasco pertencem a constelações sócio-econômicas diferentes ..." (cit. in *ibid.*, p. 179).

CONCLUSÃO

Esta conclusão tem o simples objetivo de reafirmar algumas das idéias desenvolvidas nesta pesquisa. Apesar da importância e amplitude dos temas tratados, não cabem aqui conclusões definitivas ou à prova de novos dados e argumentos. Colocam-se estas idéias como meras contribuições ao debate e análise das questões suscitadas, principalmente quanto ao papel do rock e da juventude na mundialização da cultura.

Apesar de não ser o único tema tratado, a questão da cultura mundial é algo como o epicentro onde convergem as idéias desta dissertação, tanto da primeira parte (sobre o mercado internacional) quanto da segunda (sobre a música comercial no Brasil). Os elementos rock e juventude são apresentados explicitamente como uma dimensão fundamental da cultura contemporânea e mundializada. Aonde a modernidade, a sociedade de consumo e a indústria cultural chegam em toda a intensidade, ao mesmo tempo que se utiliza as camadas juvenis como os principais consumidores de uma nova música comercial-internacional (o pop-rock), os próprios jovens despertam em busca da construção de uma nova identidade social com os elementos trazidos pela cultura mundial e, dentre outras manifestações, os jovens criam uma música "popular-juvenil" com referências internacionais (um pop-rock "nativo") que, em menor ou maior grau, é aproveitado pelas instituições da cultura de mercado.

O rock, neste sentido, não pode ser definido como uma música norte-americana oriunda do amálgama de blues e country, representativa dos jovens brancos de classe média nos Estados Unidos dos anos 50. Esta é apenas a primeira manifestação do rock, mas não o seu caráter essencial. O rock é a produção musical mais representativa do mais importante consumidor da indústria cultural contemporânea, o jovem, sem restrições étnicas ou

nacionais. O rock será determinado, através de sua história, pelas condições que enfrentam, em cada momento, indústria cultural e juventude. Certamente, as condições tradicionais, nacionais, étnicas, regionais e linguísticas cada vez menos são limites ao rock pois, dado o rock fazer parte da cultura mundializada e das suas instâncias produtoras e legitimadoras, padrões tradicionais ou territoriais não o atingem, pelo contrário, é o rock que vem suplantar e detonar estas fronteiras culturais. O rock não faz isso com o objetivo de estabelecer novos padrões culturais definidos nacional e territorialmente (como aconteceria se o rock fosse apenas um produto de exportação norte-americano). Mas, sim, para abrir novos espaços - no que concerne à música comercial e, portanto, à cultura - para o estabelecimento de instituições, padrões, valores, produtos, empresas e relações sociais ligadas à sociedade global e à cultura mundial em fase de consolidação.

O rock é uma das "tradições" da moderna cultura mundial, um legítimo ator de vanguarda na ocupação de espaços transnacionais e na conversão de multidões de consumidores jovens. Mas nem sempre isto é percebido pelos analistas da cultura, muito menos pelos consumidores, pois a sedução que o rock representa resulta menos deste seu papel instrumental e mais de alguns momentos de ambigüidade que o rock e a juventude adquiriram em sua história - principalmente a contracultura dos anos 60. Apesar dos rebeldes-sem-causa, hippies e punks, importa mais no rock, sociologicamente falando, a sua essência como vanguarda mercadológica que, entre as suas mais importantes contribuições, ajudou a formar mercados culturais outrora apenas potenciais, dissolver barreiras nacionalistas em favor da indústria cultural, desintegrar valores tradicionais que limitavam ou impediam o consumo livre dos jovens etc. De qualquer maneira, na imagem idealizada ou na imagem real, o rock é um agitador e transformador da cultura, bem como da sociedade. Mas, enquanto os ideólogos da "autenticidade" do rock vêem nele apenas um agente da redenção e utopia, o rock, enquanto instrumento da mundialização, funcionou mesmo como um mercadoria atrativa e formadora de consumidores jovens (algo como o espelho no

escambo entre portugueses e nativos no início da colonização do Brasil), um feitiço cujas palavras mágicas, no que prometem, nada tem a ver com o resultado produzido.

Logo na introdução, foi dito que a diferenciação entre música pop e rock era apenas "simbólica" ou ideológica, que pertencia às mitologias criadas entre os próprios jovens e oportunamente manipuladas pela indústria musical. Nos anos 80, constatou-se, mesmo simbolicamente, a impossibilidade desta separação entre os dois termos. No momento em que a sociedade de consumo mostra-se em toda sua extensão e ênfase, os consumidores - os "jovens" - não se importam muito em aprofundar-se na luta pela "autenticidade" da música que adquirem, assim como não se preocupam muito em conferir autenticidade em si mesmos. A cultura mundial, contemporânea ou consumista, não é a cultura do autêntico, mas sim do efêmero. É claro, como afirma Ortiz, que a cultura mundial já tem o seu próprio depositário de "tradições" e, portanto, grande parte do que é veiculado nada tem de "novo". A modernidade-mundo criou já um depositário de tradições que diferenciam-se de tradições nacionais e locais - *"existe ... uma história dos objetos, das coisas que nos cercam"*.⁵⁴¹ A modernidade *"não é efêmera ... (suas) mudanças se realizam sobre um solo firme que lhes dá sustentação"*, ela não é mais uma "tradição de ruptura" mas *"o invólucro através do qual se afirma uma ordem social"*.⁵⁴² A modernidade, e a cultura mundial que ela implica, são o "modo de ser" ou a ideologia de nossa época, um conjunto de valores que hierarquizam os indivíduos. O que é efêmero na modernidade-mundo não é a sua cultura em si, mas a panóplia cultural que promove, a substituição rápida dos objetos. O que é original da cultura mundializada é o seu uso da "reciclagem" dos elementos, a sua junção de remendos sempre nova - junção nova, mas nunca mais evoluída ou mais complexa que a anterior: simplesmente imprevisível e constituída de modo a permitir que apenas as instâncias legitimadoras e as instituições produtoras da cultura possam oferecê-la. Pronta, a nova

⁵⁴¹ Renato Ortiz, *Mundialização e cultura*, op. cit., p. 196

⁵⁴² *ibid.*, p. 214-5.

mercadoria é devorada rapidamente pelos míseros consumidores em busca de sua identidade constantemente criada, destruída e recriada.

Não é coincidência ter se tornado a "imagem" o principal produto cultural dos anos 90, e não é sem motivos que o rock tornou-se uma mercadoria não apenas musical, mas também visual. O produto musical de consumo juvenil mais típico, hoje, não é mais o long-play, nem mesmo o seu substituto fonográfico - o compact disc (ou CD). É, na verdade, o vídeo-clip. Os clips conseguem reunir em alguns minutos todas as sensações, emoções e estímulos que o rock inventou ao longo de sua história: representação de anseios juvenis, pretensões artísticas, estímulos físicos a partir de efeitos especiais sonoros e visuais, auto-reflexão da cultura jovem sobre rock, sexo, drogas e violência etc. Por outro lado, existe muito forte a presença da panóplia cultural nos vídeo-clips, não pelo pretense "pós-modernismo" de sua rápida sucessão de imagens desconexas - aliás, característica que a maioria dos clips não têm, ao contrário do que afirmam alguns analistas pós-modernos - mas pela completa despreocupação com a autenticidade. Na verdade, os clips preocupam-se mesmo em mostrar-se inautênticos, ironizando, diversas vezes, os seus próprios elementos que porventura tenham conotações autênticas. Assim, nos clips, as performances de guitarristas e cantores costumam ser intencionalmente bizarras, as narrativas românticas incontestavelmente ingênuas e improváveis, o tratamento de temas sérios sempre inconseqüente e ausente de mensagens ou inconclusivo etc. De uma maneira novamente vanguardista, o pop-rock está presente na civilização da imagem criada pela modernidade-mundo, através dos vídeo-clips e, recentemente, também em novos recursos da comunicação e informática, como os CDs Rooms, programas de computador interativos, redes internacionais de informática etc. O pop-rock continua sendo instrumento do processo mundializador da cultura, agora domesticando os jovens no consumo de imagens socialmente valiosas - e humanamente descartáveis - oferecidas pela indústria cultural e oligopólios mundiais de comunicação e informática.

BIBLIOGRAFIA

- Abramo, Helena W., Grupos Juvenis nos anos 80. Um estilo de atuação social, Dissertação de mestrado em Sociologia, Departamento de Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, São Paulo, 1992.
- Aguiar, Joaquim Alves de, Música popular e indústria cultural, Dissertação de mestrado em Letras, Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade de Campinas, Campinas, 1989.
- Ariés, Phillip, História social da criança e da família, Guanabara, Rio de Janeiro, 1981.
- Bahiana, Ana Maria, Nada será como antes. MPB nos anos 70, Coleção Retratos do Brasil, vol. 141, Civilização Brasileira, 1979.
- Bahiana, Ana Maria; José Miguel Wisnik e Margarida Autran, Anos 70. 1-Música popular, Europa, Rio de Janeiro, 1979-1980.
- Baudrillard, Jean, Para uma crítica da Economia Política do signo, Martins Fontes, São Paulo, s.d.
- Baudrillard, Jean, A sociedade de consumo, Edições 70, Lisboa, s.d.
- Benjamin, Walter, "Experiencia y pobreza", in Discursos interrumpidos I, org. e trad. de Jesus Aguirre, Taurus, Madrid, 1982, pp. 165-173.
- Benjamin, Walter, "O narrador. Observações sobre a obra de Nikolai Leskow", in Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno, Col. Os Pensadores, Abril-Cultural, São Paulo, 1983, pp. 57-69.
- Benjamin, Walter, "Sobre alguns temas em Baudelaire", in Benjamin, Habermas, Horkheimer, Adorno, op. cit., p. 29-56.

- Benjamin, Walter, "A Paris do Segundo Império em Baudelaire", in Flávio Koethe (org.), Walter Benjamin, Col. Grandes Cientistas Sociais, Ática, São Paulo, 1985, pp. 45-22.
- Benjamin, Walter, Rua de mão única. Obras Escolhidas II, Brasiliense, São Paulo, 1993.
- Berendt, Joachim E., O jazz. Do rag ao rock, Col. Debates-109, Perspectiva, São Paulo, 1975.
- Berio, Luciano, "Comentarios sobre el rock", Pauta, vol. III, n. 05, Universidad Autonoma Metropolitana, México, jan./fev./mar. de 1983, pp. 5-16.
- Berman, Marshall, Tudo que é sólido desmancha no ar. A aventura da modernidade, Companhia. das Letras, São Paulo, 1986.
- Billard, François, A vida cotidiana no mundo do Jazz. Das origens à década de 50, Companhia. das Letras, São Paulo, 1990.
- Bivar, Antonio, O que é punk, Col. Primeiros Passos-76, Brasiliense, São Paulo, 1988.
- Bizot, Jean-François et alli, Dossier Música Pop, Cuadernos Anagrama-Serie Música, Anagrama, Barcelona, s.d.
- Björnberg, Alf, "'Teach you to rock'? Popular music in the university music department", Popular Music, Volume 12/1, Cambridge University Press, 1993, pp. 69-77.
- Björnberg, Alf, "Structural relationships on music and images in music video", in Popular Music, vol. 13/1, Cambridge University Press, 1994, pp. 51-74.
- Bloomfield, Terry, "Resisting songs: negative dialectics in pop", Popular Music, Volume 12/1, Cambridge University Press, 1993, pp. 13-31.
- Boaventura, Maria Eugênia, A vanguarda antropofágica, Ática, São Paulo, 1985.

- Bourdieu, Pierre, "Gostos de classe e estilos de vida", in Sociologia, int. e org. de Renato Ortiz, Ática, Coleção Grandes Cientistas Sociais-39, São Paulo, 1983, pp. 82-121.
- Bourdieu, Pierre, "O mercado dos bens simbólicos", in A economia das trocas simbólicas, int. e org. de Sérgio Miceli, Perspectiva, São Paulo, s.d., pp. 98-181.
- Brandão, Antonio Carlos e Milton Fernandes Duarte, Movimentos culturais da juventude, Coleção Polêmica, Moderna, 1990.
- Brito, Brasil Rocha, "Bossa Nova", in Augusto de Campos. O balanço da bossa e outras bossas, Perspectiva, São Paulo, 1993, pp. 17- 50.
- Britto, Sulamita (org.), Sociologia da Juventude, 4 volumes, Zahar, Rio de Janeiro, 1968.
- Burgess, Ernest and Donald Bogue (orgs.), Contributions to Urban Sociology, The Universidad of Chicago Press, Chicago and London, 1964.
- Burnett, R., "Dressed for Success: from Abba to Roxette", in Popular Music, vol. 11, Cambridge University Press, 1992, pp. 141-150.
- Caiafa, Janice, Movimento Punk na cidade. A invasão dos bandos sub, Zahar, Rio de Janeiro, 1985.
- Caldas, Waldenyr, Acorde na aurora: música sertaneja e indústria cultural, Nacional, São Paulo, 1977.
- Campos, Augusto de, Balanço da Bossa e outras bossas, Perspectiva, São Paulo, 1993.
- Cardoso, Marco Antonio (org.), Bob Marley, Col. Por Ele Mesmo-12, Martin Claret, São Paulo, 1991.
- Castro Ruy, Chega de saudade. A história e as histórias da bossa nova, Companhia das Letras, 1990.
- Chacon, Paulo, O que é rock, Col. Primeiros Passos-68, Brasiliense, São Paulo, 1982.

- Corrêa, Tupã Gomes, Rock nos passos da moda. Mídia, consumo X mercado cultural, Papyrus, Campinas, 1989.
- Delumeau, Jean, "A criança e a instrução" e "A educação, a mulher e o humanismo", in A civilização do Renascimento, Vol. II, Imprensa Universitária, Estampa, Lisboa, 1984, caps XII e XIII.
- Dumazedier, Jofre, Sociologia Empírica do Lazer, Perspectiva, São Paulo, 1979.
- Duó, Eduardo, Cazuza, Martin Claret Editores, Col. Vozes do Brasil-1, São Paulo, 1990.
- Eisenstadt, S.N., De geração a geração, Perspectiva, São Paulo, 1976.
- Ewen, Dave, História da Música Popular Norte Americana, Letras e Artes, Rio de Janeiro, 1963.
- Foot-White, Willian, La sociedad de las esquinas, Editorial Diana, Mexico, 1971.
- Foracchi, Marialice M., A juventude na sociedade moderna, Pioneira, 1972.
- Foucault, Michel, Vigiar e punir. História da violência nas prisões, Vozes, Petrópolis, 1987.
- Frith, Simon, Sound effects. Youth, leisure and the politics of rock'n'roll, Pantheon Books, New York, 1981.
- Frith, Simon, Music for Pleasures. Essays in the sociology of pop, Routledge, New York, 1988.
- Frith, Simon, Andrew Goodwin and Laurence Grossberg (orgs.), Sound and Vision. The Music Video Reader, Routledge, London and New York, 1993.
- Gillies, John, Youth and History. Tradition and change in European age relations. 1770-present, Expanded Student Edition, Academic Press, New York-London, 1981.

- Guimarães, Antonio Carlos Machado, A "nova música" popular de São Paulo, Dissertação de mestrado em Antropologia Social, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas, Campinas, 1985.
- Goldfeder, Miriam, Por trás das ondas da rádio nacional, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1980.
- Goodman, Paul, Problemas de la juventud en la sociedade organizada, Península, Barcelona, 1971
- Habermas, Jürgen, Técnica e ciência como ideologia, Edições 70, Lisboa, s.d.
- Habert, Angeluccia Bernardes, Fotonovela e indústria cultural, Vozes, Petrópolis, 197
- Hall, Stuart and Tony Jefferson (orgs.), Resistance through rituals. Youth subcultures in post-war Britain, University of Birmingham, Utchinson and Co., London, 1976.
- Heinrich, Hans, "Os fãs do Jazz como movimento juvenil de hoje", in Sulamita Britto (org.), Sociologia da Juventude, vol. III, *op. cit.*, pp.107-112.
- Hinner, Ray and Joseph M. Haws (eds.), Growing up in America. Children in Historical Perspective, University of Illinois Press, Urbana and Chicago, 1985.
- Hirshey, Gerri, Nowhere to run. The story of soul music, Pan Books, London, 1985.
- Hitchcock, H. Wiley, Music in the United States. A Historical Introduction, Letras e Rio de Janeiro, 1963.
- Hobsbawn, Eric J., História social do jazz, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1990.
- Hobsbawn, Eric J., A era dos extremos. O breve século XX. 1914-1991, Companhia das Letras, São Paulo, 1995
- Horkheimer, Max e T. W. Adorno, "A indústria cultural. O iluminismo como mistificação das massas", in Luiz Costa Lima (org.), Teoria da Cultura de Massa, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1978, pp. 159-204.

- Horkheimer, Max, Eclipse da razão, Labour do Brasil, Rio de Janeiro, 1976.
- Humphries, Stephan, Hooligans or rebels? An oral history of working-class childhood and youth. 1889-1939, Basil Blackwell, Oxford and New York, 1984.
- Iwersen, Francine e Marcos Heron, Elvis Presley. O amanhã é eterno, Nova Sampa, São Paulo, 1994.
- Jambeiro, Othon, Canção de massa. As condições de produção, Biblioteca Pioneira de Artes e Comunicação, Pioneira, São Paulo, 1975.
- Kaiser, Rolf-Ulrich, El mundo de la musica pop, Barral, Barcelona, 1974.
- Keil, Charles, Urban Blues, The University of Chicago Press, Chicago and London, 1966.
- Lafonte, Hubert, "As turmas de jovens", in Phillip Ariés e André Béjin (orgs.). Sexualidades Ocidentais. Contribuições para a história e para a sociologia da sexualidade, Brasiliense, São Paulo, 1985, pp. 194-209.
- Laing, Dave, "'Sadness', Scorpions and single markets", Popular Music, vol. 11/02, Cambridge University Press, 1992, pp. 127-141.
- Langlois, Tony, "Can you feel it ? DJ's and House music culture in the UK", Popular Music, vol. 11/2, Cambridge University Press, 1992, pp. 229-238.
- Lefebvre, Henri, Introdução à modernidade. Prelúdios, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1969.
- Lukács, Georg, "A reificação e a consciência do proletariado", in História e Consciência de Classe, Elfos, Rio de Janeiro, 1989.
- Mannheim, Karl, "O problema sociológico das gerações", in Marialice M. Foracchi (org.). Mannheim, Col. Grandes Cientistas Sociais-25, Ática, São Paulo, 1982, pp. 67-95.
- Marcuse, Herbert, O fim da utopia, Paz e Terra, Rio de Janeiro, 1969.

- Martins, Luiz (org.), Michael Jackson, Col. Por Ele Mesmo-23, Martin Claret, São Paulo, 1993.
- Matos, Olgária, Paris 1968. As barricadas do desejo, Col. Tudo é História, Brasiliense, São Paulo, 1981.
- Matza, David, "As tradições ocultas da juventude", in Sulamita Brito (org.). Sociologia da Juventude, Vol. III, op. cit., pp. 81-106.
- Mause, Lloyd de ett. alli, História de la infancia, Alianza Editorial, Madrid, 1982.
- Medaglia, Júlio, "Balanço da bossa-nova", in Augusto de Campos, Balanço da Bossa e outras bossas, op. cit., pp.67-124.
- Medaglia, Júlio, Música impopular, São Paulo, Global, Coleção Navio Pirata, 1988.
- Melo, Hyguna Bruzzi de, A cultura do simulacro. Filosofia e modernidade em Jean Baudrillard, Loyola, São Paulo, 1988.
- Miceli, Sérgio (org.), Estado e cultura no Brasil, Coletânea Corpo e Alma do Brasil, DIFEL, São Paulo, 1984.
- Miceli, Sérgio, A noite da madrinha, Perspectiva, São Paulo, 1972.
- Montanari, Valdir, Rock Progressivo. Uma análise ampla do movimento..., Papirus, Campinas, 1986.
- Montanari, Valdir, "O som e a fúria. A música do século XX", in História da Música. Da idade da pedra a idade do rock, Série Princípios, Ática, São Paulo, 1988.
- Morelli, Rita C. L., Indústria fonográfica. Um estudo antropológico, Editora da Unicamp, Campinas, s.d.
- Morin, Edgar, As estrelas do cinema, Livros Horizonte, Lisboa, 1980.

- Morin, Edgar, Cultura de massas no século XX. O Espírito do Tempo - 2. Necrose, (com a colaboração de Irene Nahoum), Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1986.
- Morin, Edgar, Cultura de massas no século XX. O Espírito do tempo -1. Neurose, Forense Universitária, Rio de Janeiro, 1987.
- Mosquil, The Beatles. O sonho não acabou, Nova Sampa, São Paulo, 1994.
- Mugnaini Jr., Ayrton (org.), Eric Clapton, Col. Por Ele Mesmo-20, Martin Claret, São Paulo, 1993.
- Mugnaini Jr., Ayrton (org.), John Lennon. A vida pode ser longa, Nova Sampa, São Paulo, 1993.
- Mugnaini Jr., Ayrton, História do Rock. Das raízes ao hard, Nova Sampa, São Paulo, 1994.
- Murce, Renato, Bastidores do rádio. Fragmentos do rádio de ontem e de hoje, Imago, Rio de Janeiro, 1976.
- Ortiz, Renato, Cultura Brasileira e Identidade Nacional, Brasiliense, São Paulo, 1985.
- Ortiz, Renato, A moderna tradição brasileira, Brasiliense, São Paulo, 1988.
- Ortiz, Renato, Cultura Popular. Românticos e Folcloristas, Olho D'água, São Paulo, 1993.
- Ortiz, Renato, Mundialização e cultura, Brasiliense, São Paulo, 1994.
- Palmer, Robert, Deep Blues. A musical and Cultural history of Mississipi Delta, Penguin Books, New York 1982.
- Perrot, Michele, "Na França da Belle Époque. Os 'Apaches', primeiros bandos de jovens", in Os excluídos da História. Operários, mulheres, prisioneiros, Paz e Terra, Rio de Janeiro, cap. 3, pp. 315-332.
- Pekacz, Jolanta, "Did rock smash the wall? The role of rock in political transition", in Popular Music, vol. 13/1, Cambridge University Press, 1994, pp. 41-49.

- Peterson, Richard A., "Why 1955? Explaining the advent of rock music", in Popular Music, volume 9/1, Cambridge University Press, 1990, pp. 97-116.
- Rezende, Cláudia B., "Identidade. O que é ser jovem? " in Revista Tempo e Presença, n.240, CEDI, São Paulo, 1989, pp.4-5.
- Riesman, David; Nathan Glazer e Raul Denney, A Multidão Solitária. Um estudo da mudança do caráter americano, Perspeciva, São Paulo, s.d.
- Rorem, Ned, "La música de los Beatles", Pauta, Vol. II, n. 5, Universidad Autonoma Metropolitana, México, jan./ fev./mar. de 1983, pp. 17-28.
- Roszac, Theodore, A Contracultura. Reflexões sobre a sociedade tecnocrática e a oposição juvenil, Vozes, Petrópolis, 1972.
- Russel, Bertrand, Elogio do Lazer, Zahar, Rio de Janeiro, s.d.
- Salem, Tania, "Filhos do Milagre", in Ciência Hoje, n. 25, jul/ago de 1986, pp. 30-36.
- Santos, Rafael J., A publicidade e a representação da juventude. Um estudo sobre os mecanismos da produção publicitária, Dissertação de mestrado em Sociologia, Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade de Campinas, Campinas, 1992.
- Shemel, Sidney and M. Willian Krasilovsky, This Business of music, revised and enlarged, fifth ed., Billboard Publications, New York, 1985.
- Stringer, Julian, "The Smiths: repressed (but remarkably dressed)", in Popular Music, Volume 11/1, Cambridge University Press, 1992, pp. 15-26.
- Suzuki Jr., Matinas, "Anotações sobre o jornalismo cultural", in André Singer ett alli, Seminário de Jornalismo, Folha de São Paulo, São Paulo, 1986, pp. 79-83.
- Taylor, Timothy D., "His name was in lights: Chuck Berry's Johnny B. Goode", in Popular Music, vol. 11, Cambridge University Press, 1992.

- Tinhorão, José Ramos, Música Popular - do Gramofone ao Rádio e TV, Ática, São Paulo, 1981.
- Tinhorão, José Ramos, Pequena História da Música Popular. Da modinha à Canção de Protesto, Vozes, Petrópolis, 1978.
- Toynbee, Jason, "Policing Bohemia, pinning up grunge: the music press and generic change in British pop and rock", in Popular Music, Volume 12/3, Cambridge University Press, 1993, pp. 289-300.
- Tragtenberg, Livio, Artigos Musicais, Col. Debates, vol. 239, Perspectiva, São Paulo, 1991.
- Vargas, Burilo, "Yuppies, o jovem materialismo urbano", in Revista Humanidades, Ed. da Universidade de Brasília, Brasília, 1988, pp. 24-27.
- Vasconcellos, Gilberto, Música popular: de olho na fresta, Graal, Rio de Janeiro, 1977.
- Velho, Gilberto, Nobres e anjos. Um estudo de tóxicos e hierarquia, Dissertação de mestrado em Antropologia Social, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 1975.
- Veneziano, Neyde, O teatro de revista no Brasil. Dramaturgia e convenções, Pontes-Editora da Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 1991.

FONTES

I - Revistas

1. Revistas de música nacionais

Áudio News

1994: n. 36.

Bizz

1985: n^{os} 1 (agosto), 3 (outubro), 5 (dezembro).

1986: n^{os} 08 (março), 10 (maio), 11 (junho), 12 (agosto), 13 (setembro), 16 (dezembro).

1987: n^{os} 17 (janeiro), 19 (março), 20 (abril), 22 (junho), 23 (julho), 25 (setembro), 26 (outubro), 28 (dezembro).

1988: n^{os} 1 a 12 (janeiro a dezembro)

1989: n^{os} 1, 3, 6, 7 e 12.

1990: n^{os} 2 a 12.

1991: n^{os} 1, 3, 4, 5, 6, 7 e 10.

1992: n^{os} 5, 7, e 8.

1993: n^{os} 1, 2, 3 e 9.

1994: n^{os} 5, 9 e 10.

Canja

1981: n^{os} 1 a 9, n^{os} 11 a 19; ed. extra.

Cover Guitar

1995: n. 11.

Crics

s.d.: n. 08.

Dynamite. Underground Information

s.d.: n^{os} 5 e 12.

Hip Hop

1977: janeiro

Hot!

1993: n. 03.

Impacto Som

s.d.: n. 1.

In Foco

1994: n. 04.

Instrumentos Musicais

1985: n. 1.

Internacional

1980: n. 24.

1981: n. 37.

1982: n. 43.

1986: n. 94.

1987: n. 98.

Internacional Extra

1981: n. 19.

1983: n. 28.

Metal Head

s.d.: n. 2.

Música

1977: n^{os} 12, 13, 14 e 15.

1978: n. 20.

1979: n^{os} 28, 29, 31, 33.

1982: 63.

Música no Planeta Terra

1975: n^{os} 1 e 2

On & Off

1994: n. 12.

Pipoca Moderna

1982: outubro, novembro.

1983: janeiro, fevereiro.

Rock Stars

1983: n^{os} 2 e 3.

1984: n^{os} 4, 6, 7, 9, 11 e 12.

1985: n^{os} 13, 14, 15 e 17.

1986: n^{os} 18, 19, 20 e 21.

Rock Show

1984: n^{os} 2 e 3.

Rock Passion

1984: n. 1

1985: n. 3

Rock Passion Especial

1986: n. 02.

Rock in Book

1994: n. 1.

Rock Brigade

1989: n^{os} 38 e 42.

1990: n^{os} 45 e 47.

1991: n^{os} 62 e 65

1992: n^{os} 75 e 76.

1993: n^{os} 82 e 85.

Roll

1987: n. 51.

1988: n. 61.

Rolling Stone

1972: n^{os} 1 a 06 (01/02 a 18/04).

Showbizz

1995: n. 11 (novembro).

Somtrês

1979: n^{os} 1, 5, 6, 10.

1980: n^{os} 14, 15, 16, 19, 20, 21 e 24.

1981: n^{os} 27, 28, 35.

1982: n^{os} 37, 38, 40, 43, 44, 45, 49.

1983: n^{os} 49, 50, 51, 52, 53, 55, 56, 58, 59.

1984: n^{os} 61, 62, 63, 66, 67, 68, 71.

1985: n^{os} 78, 79, 83, 84.

1986: nºs 88, 89, 90, 92, 94.

1987: nºs 97, 98, 99, 100, 101, 103, 105, 106, 107, 108.

1988: nºs 111, 112, 116, 117,

Superstars

1984: n. 01.

1985: n. 02.

Top Rock

1993: nºs 3 e 5.

1994: nºs 18, 23 e 24.

2. Outras publicações de música da imprensa

Revistas especiais

Coleção "Classic Rock" : "Pink Floyd" e "Rush" (1994).

Enciclopédia do Rock (4 volumes, 1984).

Guia Oficial do Festival Rock in Rio (1985).

História do Rock (por Roberto Muggiatti, 4 volumes, 1984).

Ídolos do Rock (Bizz Especial): nºs. 27 e 28, 1986.

"Jimi Hendrix. Vida e morte ..." (s.d.).

Livro Negro do Rock. O dicionário do Heavy Metal (1984).

Pop Album: "Os pecados de Madonna" (1994).

Programação Funarte (janeiro de 1986).

Video Três. Trilhas Sonoras (s.d.).

Pôsters-Revistas (Pôsters da Editora Três)

"Black Sabbath" (1982).

"Iron Maiden" (1984).

"Judas Priest" (1984).

"Led Zeppelin" (1983).

"Rock Progressivo" (1986).

"Saxon" (1985).

"U2" (1985).

Fanzines

Repúdio Urbano (n. 1, 1993).

Sociedade dos Mutilados (n. 4, 1992).

3. Revistas internacionais

Bravo (Alemanha)

1986: n. 25.

1989: n. 41.

1991: n. 51.

CD Review (Estados Unidos)

1989: março, setembro, outubro, dezembro.

1990: janeiro, março, outubro.

Circus Raves (Canadá)

1974: n.ºs. 7 a 11 (setembro a dezembro).

Down Beat (Estados Unidos)

1989: março, setembro, outubro e dezembro

1990: janeiro, março e outubro.

1991: março e setembro.

1992: fevereiro.

1993: janeiro.

Listen to Norway (Noruega)

1993: n. 1.

1994: n. 2.

Rolling Stone (Estados Unidos)

1974: 18/07.

Smash Hits (Inglaterra)

1995: 08/12.

Spin (Estados Unidos)

1995: novembro.

Super Som (Portugal)

1989: n. 2.

4. Revistas não especializadas

Veja

1985: 02/01.

1989: 06/09.

1990: 30/05.

1991: 27/02.

Isto É

1996: janeiro.

II - Jornais

Folha de S. Paulo

1975: 12/06, 07/07, 04/08.

1977: 11/06.

1980: 11/02, 03/05, 13/12.

1981: 28/12.

1982: 11/07, 05/08, 07/11, 01/04.

1983: 01/04, 01/06, 14/07.

1984: 11/01, 18/01, 29/02, 08/06, 24/06, 25/06, 22/07, 29/07, 30/07, 05/09, 12/08, 18/09, 26/09, 24/10, 28/10, 30/10, 16/11, 18/11, 24/11, 04/12, 22/12, 23/12.

1985: 03/01, 12/01, 02/04, 05/05, 14/06, 28/07, 29/07, 28/08, 07/09, 11/09, 08/11, 12/11, 01/12.

1986: 21/01, 30/04, 05/07, 30/08, 26/11, 21/05, 08/06, 27/06, 04/08, 21/10.

1987: 04/11.

1988: 22/06.

1989: 10/03, 29/11.

1990: 21/01.

1992: 11/02.

1995: 31/01, 05 a 09 e 15 a 17/06.

Jornal do Brasil

1982: 31/10.

1983: 04/01, 20/01, 07/05, 25/10, 26/10, 25/11.

1984: 30/01, 02/03, 06/07, 29/07, 11/12.

1985: 03/03, 19/04.

1986: 09/02, 15/2, 24/02, 28/02, 14, 16, 28 e 30/03, 12/05, 06, 14 e 20/06, 08/08, 22/08, 07/09, 12/09, 24/10, 26/12.

1987: 15/01, 04/02, 05/02, 05/06, 28/08, 19/10.

1988: 05/01, 12/03, 05/04, 03/10, 28/12.

1989: 26/05, 05/06.

O Estado de São Paulo

1980: 30/08.

1981: 01/02.

1982: 03/10.

1984: 22/04.

1985: 10/02, 26/07, 08/09, 22/09.

1986: 22/01, 01/02, 12/03, 19/04, 12/07, 07/09, 26/11.

1987: 04/06, 06/06, 01/07, 15/07, 21/07, 28/08, 18/09, 11/11.

1988: 12/03, 28/06, 13/07, 16/08, 19/08, 01/11.

1989: 31/05, 01/07, 28/12.

1990: 06/11.

1992: 06/01, 14/01, 17/01.

Jornal da Tarde

1981: 21/12.

1982: 13/11.

1983: 13/12.

1984: 18/08, 01/09.

1985: 09/01, 03/06, 21/08, 23/09, 27/09.

*1986: 23/01, 11/03, 11/04, 18/04, 22/04, 08/05, 09/05, 14/05, 23/05, 13/06,
15/08, 05/09, 12/12, 26/12,*

1987: 03/04, 04/07, 11/09.

*1988: 22/01, 05/02, 05/03, 29/03, 11/05, 17/05, 23/06, 24/06, 16/07, 17/09,
16/11, 10/10.*

1994: 07/05.

O Globo

1980: 15/12.

1982: 19/06, 28/07, 12/09, 07/10.

1986: 08/03, 27/06, 31/12, 09/12.

1987: 06/06, 07/07, 03/10.

1988: 17/03, 23/10.

Shopping News

1987: 19/07.