Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Sociologia
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

ÉRICA RIBEIRO MAGI

Metrópoles em Cenas:
O rock em São Paulo e no Rio de Janeiro nos anos 1980

São Paulo
2017
(Versão Corrigida)

Universidade de São Paulo
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Sociologia
Programa de Pós-Graduação em Sociologia

Metrópoles em Cenas:

O rock em São Paulo e no Rio de Janeiro nos anos 1980

Érica Ribeiro Magi

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito final para obtenção do título de Doutora em Sociologia.

Área de Concentração: Sociologia da Cultura

Orientador: Prof. Dr. Sergio Miceli
Pessoa de Barros.

(Versão corrigida)

"de acordo"

São Paulo

2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e
Documentação

Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M194m Magi, Érica Ribeiro
 Metrôpoles em Cenas: O rock em São Paulo e no Rio
de Janeiro nos anos 1980 / Érica Ribeiro Magi ;
orientador Sergio Miceli Pessoa de Barros Barros. -
São Paulo, 2017.
 187 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.
Departamento de Sociologia. Área de concentração:
Sociologia.

1. Sociologia. 2. Cultura. 3. Música Popular. 4.
Rock. 5. Cidades. I. Barros, Sergio Miceli Pessoa de
Barros, orient. II. Título.

À Antonio, Conceição, Silvério e Conceição,
meus avós e bravos trabalhadores do campo

Agradecimentos

Este trabalho não teria sido possível sem os financiamentos da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP; processo nº 12/20131-0) e da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), este no primeiro ano de doutorado. Agradeço à FAPESP também por ter me concedido uma bolsa de pesquisa no exterior (BEPE, processo nº 14/05840-0) para o desenvolvimento de parte desta tese na King's College London. Reconheço e bato palmas para o papel que esta agência tem tido na minha trajetória desde o mestrado.

Aos professores Marcos Napolitano e Fernando Pinheiro Filho pela leitura atenta do relatório de qualificação, pelas críticas e pelo incentivo afetuoso.

Ao professor Frederick Moehn que me recebeu de braços abertos na King's College London para a realização do estágio de pesquisa junto ao Departamento de Música. O seu olhar "estrangeiro" sobre a música popular brasileira me mostrou elementos que eu nunca teria notado.

Aos amigos e grandes colegas pesquisadores Rosane Carneiro, Sandra D'Angelo, Luiz Moretto e Kim Sauberlich pela acolhida em Londres.

Agradeço aos professores que compuseram a banca de defesa: Márcia Tosta Dias, Fernando Pinheiro, Dmitri Cerboncini Fernandes e Luiz Jackson. Espero que na medida do possível tenha incorporado as sugestões ao texto e revisto determinadas questões.

Um salve para os funcionários da biblioteca da King's College, da Senate House e da British Library. Vocês e a estrutura desses espaços fazem toda a diferença no trabalho do pesquisador e da pesquisadora. E um salve para os funcionários da biblioteca da Escola de Comunicações e Artes (ECA-USP) e da biblioteca Florestan Fernandes (FFLCH-USP). Um salve para o Gustavo Mascarenhas, secretário da Pós-Graduação de Sociologia, sempre profissional e prestativo.

Aos professores e apaixonados pesquisadores de música popular José Adriano Fenerick e Dmitri Cerboncini Fernandes pelo incentivo para eu tentar o estágio em Londres. À professora Ana Paula Cavalcanti Simioni pela oportunidade de realizar um

estágio de docência em sua disciplina no IEB-USP, onde aprendi muito sobre arte, imagens e sociologia.

Ao meu orientador do mestrado, Alexandre Bergamo, por tudo e mais um pouco! Eu não teria entrado de cabeça na vida acadêmica se não fosse pela sua força e encorajamento.

Agradeço pelo papel firme e crítico do orientador desta tese: Sergio Miceli. Espero ter apreendido muitos lances metodológicos te ouvindo e lendo suas análises da vida intelectual e cultural brasileiras.

Aos meus grandes colegas de orientação, Camila Gui Rosatti, José Muniz Jr. e Lidiane Soares Rodrigues e Guilherme Arduini. Aprendi muito ouvindo cada um de vocês.

Um reconhecimento especial aos entrevistados da pesquisa pela receptividade e bom humor: Cadão Volpato, Marcinha Montserrat, André Midani, Luis Carlos Calanca, Rui Mendes, Leo Moreira Sá, Pena Schmidt, Luiz Antonio Mello, Jamari França, Maria Juçá Guimarães, Edinho Cerqueira, José Emilio Rondeau, Humberto Effe e Dado Villalobos. Agradeço também ao Samuel Oliveira por ter me fornecido valiosos materiais do período.

Aos meus amigos e amigas de luta diária: Lucas Tomaz de Souza, Vanessa Gatti, Carla Cordeiro, Sandra Mara Pereira dos Santos e Brian Requena. Cada um de vocês vem contribuindo singularmente na minha trajetória acadêmica e pessoal. Ao pesquisador Rômulo Mattos por ter sido um paciente cicerone no Rio de Janeiro e um interlocutor sobre os bastidores do rock brasileiro.

E como uma pesquisa não se faz apenas com a mente mas também com o corpo, agradeço a minha poderosa turma de Pilates, que conta com a Rose, Camila, Paula e Sandra, e mais a professora Renata Albuquerque. A saúde do meu corpo e da minha mente devem muito a vocês.

E, finalmente, agradeço aos meus pais, Maria e Odival, e ao meu irmão, Éder, por entenderem que o trabalho acadêmico exige paciência e apoio emocional de quem nos rodeia no dia-a-dia.

'Cause summer's here and the time is right for fighting in the street boy

But what can a poor boy do except to sing for a
Rock 'N' Roll Band 'cause in sleepy London Town
There's just no place for Street Fighting Man! No!

(Street Fighting Man, The Rolling Stones)

Making music isn't a way of expressing ideas; it is a way of living them.

(Simon Frith, Music and Identity)

Resumo

Analiso a constituição e o desenvolvimento das cenas do "rock paulista" e do "rock carioca" na década de 1980, no intento de compreender quais relações foram estabelecidas com suas metrópoles de origem, com os influxos estrangeiros e com a forte tradição da música popular brasileira construída entre os anos de 1930 e 1970. Objetivo também entender que ideia de "rock brasileiro" consagrou-se ao final do período, quais elementos foram incluídos e excluídos desta categoria. Assim, desvendam-se como as dinâmicas social, cultural e econômica de cada cidade imprimiram uma dicção própria às cenas; sonoridades e narrativas foram elaboradas e tensionadas com o contexto local, rendendo perspectivas e linguagens artísticas distintas. Com a inserção dos grupos na indústria fonográfica, concentrada no Rio de Janeiro, as linguagens artísticas desenvolvidas em cada cena não desapareceram, ao contrário, eles foram alçados em meio às disputas simbólicas entre os músicos, críticos e produtores musicais acerca do que seria produzir "rock brasileiro".

Palavras-chave: metrópoles, música popular, rock brasileiro, cenas musicais

Abstract

I analyze the formation and development of the scenes of the "paulista rock" and "carioca rock" in the 1980s, in an attempt to understand what relations were established with their home cities, with foreign inflows and the strong tradition of popular music Brazilian built between 1930 and 1970. I aim also understand that the idea of "Brazilian rock" was consecrated in the end of the period, which elements were included and excluded from this category. Thus is revealed as the social, cultural and economic dynamics of each city printed its own diction to the scenes; sonorities and narratives were created and tensioned with the local context, rendering perspectives and different artistic languages. With the inclusion of groups in the music industry, concentrated in Rio de Janeiro, the artistic languages developed in each scene did not disappear, on the contrary, they reached in the midst of symbolic disputes among musicians, critics and music producers about what would a "Brazilian rock".

Keywords: city, popular music, brazilian rock, music scene

Sumário

Introdução.....	11
1. Cenas de Rock: Transformando cidades no mundo.....	19
1.1 Vozes proféticas do cosmopolitismo na periferia.....	27
1.2 Mercado e Indústria Fonográfica no eixo Rio- São Paulo (1960-1980).....	45
2. O Abre-Alas Carioca: Novos Espaços, Dança e Sensualidade no Rock.....	52
2.1 Rapazes do Rock Progressivo e do Teatro.....	58
2.2 Novos Espaços surgem: Circo Voador e Fluminense-FM.....	63
2.3 As Aventuras da Blitz.....	70
2.4 Mercado regional de rock: As Danceterias e o Rock Voador.....	82
2.5 Lobão, o rock nonsense e o samba.....	90
2.6 Rock in Rio e Revista Bizz: Espaços "institucionais" do rock.....	106
3. Rock Paulista está no Mundo: política, cosmopolitismo e mesclas.....	114
3.1 Entre a USP e as Casas Noturnas: Rock e Escrita.....	117
3.2 Lojas de discos, Selos de Gravação e Majors.....	135
3.3 Voluntários da Pátria e Fellini: militância, música e escrita.....	144
3.4 Mercenárias: "deusas" do rock.....	150
3.5 Titãs: a mescla de sons "brasileira" do rock paulista.....	163
Considerações Finais.....	172
Bibliografia.....	174
Fontes Consultadas.....	181

Introdução

A música popular é considerada um elemento constitutivo da identidade do brasileiro. Temos suingue, samba no pé e gostamos de cantar as dores e as delícias desse país. A nossa musicalidade natural seria uma dádiva, motivo de orgulho e de consolo para os dramas do cotidiano. Mitos estes que aprendemos desde criança em casa, na escola, na televisão e no rádio. Coitado ou coitada da “ovelha negra” que disser que não gosta de samba ou de MPB ou de ambos. Diriam alguns: é revolta de adolescente, uma hora passa. É verdade que geralmente essa "revolta" passa mesmo, a depender dos grupos e círculos de sociabilidade que o sujeito tentará integrar. Tudo bem você não gostar de pagode comercial e de funk carioca, porém saber apreciar a "grande" música popular brasileira é fundamental se você quer ser considerada uma pessoa de “bom gosto” e “intelectualizada” em determinados círculos.

O rock produzido no Brasil não tem um lugar no rol de excelência da tradição musical brasileira ao lado do samba, da MPB, do choro e da bossa nova. Pesquisar o tema "rock nacional", é compreender também o quão poderoso e legítimo o espaço desses gêneros “nacionais por excelência” tem no campo da música popular urbana, onde os seus artistas tem voz para qualificar os recém-chegados.

Além do debate no campo musical, existe o debate sobre música nas Ciências Sociais. É comum ouvir pelos corredores das universidades que estudar rock deve ser divertido porque vamos à shows, à festivais badalados e ouvimos discos o tempo todo. Sobre isso, apenas digo uma coisa: O rock surgiu há sessenta anos e parece que continua vendendo bem o seu peixe - "loucura", "simplicidade", "diversão" - e incomodando e/ou causando inveja aos pretensamente mais sérios na academia. Ora, nada mais justo do que compreender esse gênero musical que consegue mobilizar adolescentes, adultos e idosos em torno de um show, da audição de discos novos e antigos e de discussões em fóruns da *internet*, agregando elementos simbólicos e políticos ao seu modo de vida e nas suas relações em sociedade.

Uma parcela expressiva da juventude urbana nos anos 1980 no Brasil "acolheu" o rock como um dos elementos de seu modo de vida. Contexto em que o gênero

consolidou-se os seus espaços de produção e de difusão na indústria cultural, aliado à emergência bem sucedida de um corpo de profissionais de classe média (músicos, jornalistas, produtores musicais, fotógrafos) responsáveis por verbalizar e legitimar culturalmente esse rock, como também a si mesmos e seus campos de trabalho na indústria.

O "rock brasileiro dos anos 80" é uma construção que ganha visibilidade e força nos discursos da imprensa e na bibliografia jornalística pós-década de 1980, contexto este de queda nas vendas de discos de rock brasileiro e crescimento do pagode, da *axé music* e do sertanejo. O primeiro livro publicado sobre o período chama-se "BRock: O Rock Brasileiro dos anos 80", de autoria do jornalista Arthur Dapieve, cuja primeira edição é de 1995. "BRock" foi o termo criado pelo autor para delimitar e conferir unidade a essa produção musical: o rock teria finalmente se integrado à nossa cultura musical, teria conquistado uma autonomia no campo da música popular. O termo passou a ser utilizado em trabalhos acadêmicos sem a devida descrição e análise de sua origem e que função ele desempenharia no debate sobre rock no Brasil. Simplesmente, BRock foi apropriado e aceito como sinônimo de rock brasileiro dos anos 1980.

No entanto, a unidade projetada no termo BRock não se realiza na narrativa do livro. Os capítulos descrevem a origem das cenas de rock, as suas bandas, os locais de shows e a chegada às gravadoras. Os discos são debatidos partindo da trajetória das bandas, e não relacionados ao conjunto de lançamentos do período. Implicitamente está sendo dito: É difícil relacionar discos de sonoridades distintas e que dizem mais respeito aos espaços percorridos pela banda, do que a algum projeto que aglutinasse todos, indistintamente de onde viessem. Ficando a pergunta: O que seria o "rock brasileiro dos anos 80"? Ou, seria mais apropriado falarmos em "rocks brasileiros"?

Desde fins dos anos 1970, existia uma movimentação de jovens interessados em rock pelas cidades de São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília, Porto Alegre e Salvador compravam e trocavam discos, recortavam as notícias sobre os seus ídolos, combinavam com os amigos a audição coletiva do novo disco de determinada banda, liam os semanários ingleses de música (*New Music Express* e *Melody Maker*) e que se encontravam em determinados locais institucionais ou não, como a universidade, colégios públicos e privados, espaços de lazer que lhes proporcionariam as condições objetivas e subjetivas de formarem as suas bandas, mesmo muitos não possuindo uma formação musical sólida, e terem a coragem de se apresentarem com frequência nesses lugares, entre outros que surgiram concomitantemente.

Todos esses espaços deram lugar a uma produção musical diversificada tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro. As cidades estavam sendo experimentadas e tensionadas de maneiras específicas, marcas estas que ganhavam expressão na composição das canções, nas tomadas de posição dos artistas, na relação com a tradição da música popular brasileira no sentido de aproximação ou distanciamento e com os estilos do rock anglo-americano.

Estudos acadêmicos buscando entender a movimentação dessas bandas e a sua inserção no *mainstream* musical, começam a surgir no final dos anos 1980 (AGUIAR, 1989; ABRAMO, 1994; GROPPPO, 1996; SANTA FÉ JR, 2001). Os trabalhos de Aguiar (1989) e Groppo (1996) não consideraram a especificidade, os interesses, valores e a formação cultural da geração dos anos 80 e de sua música, ao contrário, criticaram sua música por ela não ter organizado a juventude em movimentos sociais e por ter sido cooptado pela indústria cultural. Santa Fé Jr (2001) realizou uma interpretação política das letras e entrevistas, preocupou-se em verificar qual era o teor de crítica social que os roqueiros expressavam literalmente nessas fontes. O problema aqui reside na forma de analisar esse teor político, sempre fazendo valer o argumento formulado dentro da cultura política do nacional popular de que a “autêntica” música popular é essencialmente politizada e por isso merece ser posta em discussão, isto é, merece tornar-se objeto de pesquisa.

Helena Abramo (1994) segue em direção completamente diferente desses trabalhos. A autora analisa de que maneira e com quais elementos simbólicos os grupos *punk* e *dark* atuaram publicamente na cidade de São Paulo na primeira metade dos anos 80, colocando a provocativa questão para a época (final dos anos 80 e início dos 90): Esses jovens roqueiros tinham o dever de se unirem em movimentos sociais e de serem críticos à realidade nacional? Não, é o que ela responde. Conclui que esses grupos desenvolveram um estilo particular de atuação - o do “espetáculo” – e, por isso, não aceitavam nenhum tipo de cobrança, estabelecendo uma distância com a geração dos anos 60:

[...] Eles insistem em chamar a atenção para essa mudança de localização temporal, que lhes coloca outras referências e necessidades (como explicita a música do Ira! intitulada *Nasci em 62*: Eu não vi Kennedy morrer/ não conheci Martin Luther King/ não tenho muito para dizer?). Nessa demarcação, produzem também um questionamento da cobrança feita a eles de exercer um papel que foi o da geração anterior, o de portadores de esperanças e utopias. Eles recusam a atribuição desse papel. Para indicar sua especificidade histórica, eles mesmos se encenam como uma

geração sem futuro, como a *Geração Coca-Cola* (título de uma música do Legião Urbana), e devolvem a tarefa de pensar o caos para toda a sociedade. (ABRAMO, 1994, p.157).

A dissertação de Abramo (1994) foi muito importante para se começar a pensar a especificidade da geração de roqueiros dos anos 80, com suas redes de sociabilidade, quem eram as pessoas envolvidas, de onde vinham, em que condições sociais compunham e realizavam os seus shows. Parte da bibliografia sobre o rock brasileiro dos anos 80 parece não ter apreendido que se estabeleceu neste contexto uma articulação entre críticos de rock e bandas tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro. Os referidos agentes sociais estavam em busca de profissionalização na indústria cultural, numa luta que objetivava a construção de espaços de trabalho legítimos e de prestígio nas gravadoras e na grande imprensa, espaços estes que não estavam consolidados no campo da música popular até a década de 1980. Nesse sentido, parece-me abrupto considerar que essas bandas foram “cooptadas” (cf. Groppo, 1996 e Aguiar, 1989) pela indústria cultural, não lhes dando possibilidades de ações e de mudanças em seu *modus operandi*.

No intuito de compreender a relação de atividades artísticas e intelectuais em diferentes países ou cidades na chave comparativa, como tentarei empreender no decorrer da tese, há um número considerável de trabalhos na Sociologia da Cultura e História Social no Brasil (ARRUDA, 2001; PONTES, 1998, 2010; JACKSON e BLANCO, 2014; MICELI, 2013). Campos de produção cultural (teatro, literatura, artes plásticas, sociologia) ou determinadas "linguagens artísticas", como nos fala Arruda (2001), são pensados na relação com às cidades em que emergiram, porque delas se nutriram profundamente e foram beneficiados e constrangidos por seu sistema econômico, político e social. Nenhum domínio artístico ou intelectual forma-se e emerge-se da mesma maneira em qualquer que seja a cidade ou o país.

Já analisar a formação e emergência de cenas musicais relacionadas às cidades, não é ainda um procedimento comum nas Ciências Sociais no Brasil. No Reino Unido e nos Estados Unidos há inúmeros artigos publicados que objetivam justamente analisar cenas musicais em diferentes contextos locais, a relação entre música popular e espaços urbanos é uma questão importante. A cena de música eletrônica em Montreal (Canadá) nos anos 1970 tem particularidades em relação às cenas de Nova York e Londres, embora, é claro, estas metrópoles estivessem sob o mesmo influxo de informações

musicais (STRAW, 2013). Contudo, as dinâmicas social, política e econômica, os arranjos da indústria cultural e a trajetória dos artistas e intermediários (jornalistas, radialistas, produtores musicais) envolvidos imprimem uma cara própria à cena musical. Emprego o conceito de cena musical porque ele coloca em perspectiva a apropriação e a transformação de partes da cidade empreendidas pelos artistas e intermediários, uma vez que, as suas trajetórias cruzam-se pelos mesmos espaços de sociabilidade, possibilitando o compartilhamento de práticas culturais e referências musicais que se tornam reconhecíveis nas composições.

A cena musical não é algo abstrato e pouco relacionado às questões da cidade, ao contrário, sua dimensão espacial a circunscreve de modo objetivo, reiterando a necessidade do (a) pesquisador (a) em "cartografar as sociabilidades e regiões de uma cidade" (SÁ, p. 29, 2013) que articulam múltiplas práticas musicais e podem tornar evidentes tensões, desigualdades entre classes sociais e de gênero.

A tese pretende analisar a constituição e o desenvolvimento das cenas do "rock paulista" e do "rock carioca" na década de 1980, no intento de compreender quais relações foram estabelecidas com suas metrópoles de origem, com os influxos estrangeiros e com a forte tradição da música popular brasileira construída entre os anos de 1930 e 1970. É um objetivo também entender que ideia de "rock brasileiro" consagrou-se ao final do período, quais elementos foram incluídos e excluídos desta categoria. A contratação de determinados artistas-solo e bandas pelas gravadoras e o sucesso comercial alcançado, tornou evidente as marcas culturais e sociais das cenas do rock paulista e carioca nas canções. Assim, desvendam-se como as dinâmicas social, cultural e econômica de cada cidade imprimiram uma dicção própria às cenas; sonoridades e narrativas foram elaboradas e tensionadas com o contexto local e internacional.

No primeiro capítulo, traço um panorama da cena de rock de Manchester, cidade ao norte da Inglaterra, do final dos anos 1970 no intuito de evidenciar a inserção da música no reavivamento do espaço urbano e na vida de jovens, que, até então, estavam "destinados" a ocuparem postos de trabalho de baixa qualificação num contexto de crise grave crise econômica. Os grupos de Manchester e arredores se tornaram importantes referências nas cenas brasileiras e motivos de embates entre determinados músicos, que se posicionaram como legisladores do "rock brasileiro". Jovens jornalistas e radialistas, sob às vestes de "vozes proféticas" do cosmopolitismo musical, contribuíram

decisivamente na divulgação dos novos grupos ingleses e americanos entre os seus leitores e ouvintes de São Paulo e Rio de Janeiro.

Assim como os garotos de Manchester, os seus contemporâneos no Brasil começaram a crer que também poderiam ser músicos de rock, porém num contexto em que o gênero ainda não havia consolidado os seus espaços de produção e divulgação na indústria cultural. De modo que, uma nova estrutura de sentimento¹ vai se expressando nas fontes: a busca por estar alinhado às novidades do rock e da cultura pop em geral. A cultura política do nacional-popular², defendida por uma parcela expressiva dos compositores/intérpretes e intelectuais nos anos 1960, não é uma referência para o posicionamento artístico desses jovens roqueiros, mesmo entre àqueles que frequentaram a universidade e até participaram de grupos da esquerda estudantil.

O segundo capítulo descreve e interpreta os espaços de sociabilidade e de difusão que fomentaram a cena do rock carioca nos primeiros anos da década de 1980. Espaços estes tão jovens quanto às bandas e artistas que o frequentavam. Foco no trabalho desenvolvido por pessoas-chaves nesses locais, decisivos para a performance e divulgação do rock, atrelado à análise da trajetória e obras de determinados artistas e bandas. Todos objetivavam de alguma maneira serem vistos e reconhecidos no cenário cultural do Rio de Janeiro enquanto músicos de rock, radialistas, jornalistas de música e produtores musicais. Estarem de diferentes formas ligados ao rock deu-lhes um "nome" na história do gênero no país, no campo da música popular, na imprensa e na indústria fonográfica. Por sua vez, a formação e adensamento da cena do rock carioca proporcionou à cidade uma complexificação de seu circuito cultural, até então marcado no imaginário social pelos espaços que permeiam a história oficial do samba e da Bossa Nova.

A relação com a tradição da música popular brasileira no sentido de aproximação, se fará presente nas tomadas de posição dos artistas e bandas analisados e de modo distinto do que o observado na cena paulista. A hipótese para entender essa diferença é a de que ser músico, de classe média no Rio de Janeiro, te obrigaria a lidar simbólica e pessoalmente com o cânone de compositores e intérpretes da MPB, do samba e da bossa nova, uma vez que, essa tradição estaria enraizada de modo especial no cenário cultural carioca, embora, a história oficial desses "gêneros" aliada às estratégias de legitimação de diferentes setores da indústria cultural, tente dar-lhes a

¹ Sobre o conceito de estrutura de sentimento, ver WILLIAMS (2011a)

² Sobre o nacional-popular, ver NAPOLITANO (2011)

marca irrefutável de uma "brasilidade" que faria sentido no modo de vida de todos. É preciso ter cuidado com as narrativas da história da música popular no Brasil que tentam encobrir os mecanismos de consagração de determinados gêneros e estilos.

O capítulo três continua essa discussão descrevendo e analisando os espaços de sociabilidade que fomentaram a formação de bandas e deram lugar à cena do rock paulista, com destaque para a Universidade de São Paulo (USP), o Teatro Lira Paulistana e precárias casas noturnas, fundadas a partir de 1982 no centro da cidade. Estudantes de Comunicação, História e Ciências Sociais, oriundos das classes média e baixa, encontraram-se na USP em fins dos anos 1970, compartilhavam o interesse pelo rock, pela audição e aquisição de discos, a participação em tendências da esquerda estudantil, como a "Libelu" (Liberdade e Luta), de caráter trotskista, e a ambição de fazer as suas próprias canções tal qual os seus ídolos do punk e pós-punk, mesmo que vários deles exibissem uma baixa ou nenhuma formação técnica em música. Definitivamente, não ter esse aprendizado não era um impeditivo para formar uma banda de rock a partir do final dos anos 1970 nos Estados Unidos, na Inglaterra e, por conseguinte, nos países periféricos, como o Brasil.

Parte desses grupos não alcançou o sucesso comercial. No entanto, os seus músicos realizaram-se de outra maneira trabalhando com o material musical: assumiram postos na grande imprensa na condição de jornalistas de música, ao mesmo tempo, em que continuavam fazendo shows e gravando discos por selos independentes. É a partir dessa confluência de funções exercidas no circuito cultural paulistano- entre o *underground* musical e o *mainstream* jornalístico - que começarei a analisar a cena de rock paulista e as suas relações com o rock internacional, a tradição da música popular brasileira ao apropriar-se de novíssimos espaços de sociabilidade juvenil (casas noturnas, danceterias) da cidade, os quais só cresceram e se tornaram visíveis pelos shows e a discotecagem de rock. É por meio da escrita em *fanzines*, críticas em importantes veículos e da composição de canções, os seus valores culturais e os modos de encarar a música brasileira na relação com o contexto global, ganharão expressão e diferenciação no campo da música popular e no jornalismo cultural.

Assim como no Rio de Janeiro, está em evidência o movimento de cenas musicais ascendeu à espaços de produção e divulgação dos meios de comunicação locais (rádios, selos de gravação, jornais, revistas), ao se apropriar e transformar partes das cidades e dar a elas a sua "cara", uma dicção própria e distintiva. A abertura de modestos espaços de shows e de sociabilidade viu emergir um público adolescente e

jovem, interessado em rock e cultura pop, até então desconhecido das gravadoras, jornais e rádios. Ademais, não existiam regras de marketing, formas de gravar, sonoridades reconhecíveis como padrão, consolidadas para se trabalhar com o rock na indústria cultural brasileira até os anos 1980. Falar em cenas de rock "paulista" e "carioca" é relacioná-las ao circuito cultural e à dinâmica econômica de suas cidades, além do potencial de cada uma em aproximar-se ou distanciar-se da tradição da música popular brasileira.

Os sessenta anos do rock vem nos mostrando que ele carrega a promessa da modernidade, do cosmopolitismo e o desejo de mudar padrões sonoros e de comportamento à despeito das tradições locais de música. Se essa promessa conseguiu de algumas maneiras se realizar nas cenas do rock paulista e carioca e, por conseguinte, no "rock brasileiro dos anos 1980", e se tais metrópoles lograram conferir uma dicção particular às cenas repercutindo nelas suas relações com a tradição da música popular brasileira e o rock internacional, são as grandes questões que nortearão a tese.

Capítulo 01

Cenas de Rock: Transformando cidades no mundo

We're the flowers
In the dustbin
We're the poison
In your human machine
We're the future
Your future

(Sex Pistols, *God Save the Queen*, 1977)

O empresário, jornalista e apresentador de programas musicais na televisão inglesa, Anthony Howard Wilson (1950-2007), que atendia por Tony Wilson, parecia compreender o poder transformador que a música poderia ter em uma cidade e no modo de vida das pessoas. Manchester, ao norte da Inglaterra, de paisagem industrial e cinzenta, foi o cenário de uma importante cena de rock a partir do final dos anos 1970, onde Tony Wilson atuou decisivamente oferecendo condições de trabalho para esses artistas e provando que a acanhada Manchester poderia se transformar em um polo de produção musical. O filme *24 Hour Party People*³ ("A Festa Nunca Termina") retrata esse contexto de emergência de novas bandas e que seriam idolatradas para muito além do Reino Unido. Tony Wilson, interpretado por Steve Coogan, é o narrador e personagem principal do filme. Cito uma de suas falas:

³ *24 Hour Party People*. Direção: Michael Winterbottom. Reino Unido, 2002. Disponível para assistir em: <https://www.youtube.com/watch?v=C3imq0ZZcYA>

"Suddenly, everything came together: the music, the dancing, the drugs, the venue, the city. I was proved right. Manchester was like Renaissance Florence. Everyone came to the Hacienda. It was our cathedral"⁴.

A força da fala de Tony Wilson está na ideia do "renascimento" de Manchester provocada pela movimentação de bandas, pelo público jovem e aberto a nesse novo estilo de rock, aos novos espaços de sociabilidade e a experimentação de prazeres com o sexo casual e as mais variadas drogas. Manchester era uma cidade portuária, assim como a terra dos Beatles, Liverpool, e recebiam em primeira mão os discos de rock, soul, blues e country vindos dos Estados Unidos. Surgindo ao norte da Inglaterra uma cultura musical cosmopolita, onde o rock se desenvolveria em diversos estilos. Ele contribuiu para emergência dessa cena de rock que ficaria conhecida para além do Reino Unido, com bandas como Joy Division, Happy Mondays, The Stone Roses, New Order e Certain Radio.

Estavam sendo criadas as condições de emergência e de visibilidade para o trabalho autoral desses roqueiros. Primeiramente, em 1978, Tony e seu amigo Alan Erasmus alugaram o Russell Club por dois meses para a apresentação de bandas da cidade. O local foi (re)batizado com o nome "The Factory"⁵, e os shows buscavam atrair a população estudantil dos arredores (HOOK, 2015, p. 147). O selo de gravação independente "The Factory Records" foi fundado em decorrência do sucesso dos shows do novo clube de música.

Viria ainda um outro empreendimento musical em Manchester e de bastante impacto: The Hacienda, uma casa noturna fundada, em 1982, por Tony em sociedade com os integrantes do New Order. A casa tornou-se um dos lócus de desenvolvimento mais relevantes e influentes da música eletrônica na Europa. A decadente Manchester começava ser referência de rock, dança, eletrônica e diversão. O design⁶ dos cartazes de divulgação dos shows na Factory e da logotipo da Factory Records utilizaram-se ironicamente dos símbolos de Manchester: a fábrica, a poluição e os uniformes dos operários:

⁴Tradução minha: De repente, tudo veio ao mesmo tempo: a música, a dança, as drogas, o cenário, a cidade. Eu estava certo. Manchester era como a Florença renascentista. Todo mundo foi ao Hacienda. Era a nossa catedral.

⁵ "Factory" foi o nome também do estúdio de criação de Andy Warhol, fundado em 1962 em Manhattan, Nova Iorque, e esteve em atividade até 1984. É difícil saber se a Factory, de Tony Wilson, tomou de empréstimo o nome do artista americano.

⁶ Fonte das imagens: <http://www.oliver-wood.co.uk/fac.htm>

Cartaz de divulgação, elaborado pelo design Peter Saville (1955-), dos shows na "Factory" de Maio a Junho de 1978. Tal como na linha de montagem, os presentes também deveriam usar protetores auriculares.

Logotipo da "Factory Records", de 1978, criada por Peter Saville. Uma "fábrica poluindo" o ambiente com música.

Manchester e suas músicas se produziam e se transformavam mutuamente: Manchester deixou de ser apenas uma "cidade industrial"⁷, das chaminés e dos tijolos enegrecidos pela poluição e passou a ser também uma "factory" ("fábrica") de sonoridades, modas e de ídolos para o mundo. A cidade que fora construída para servir como local de trabalho, em que as residências eram dispostas ao redor das indústrias (WILLIAMS, 2011c, p.362), e fora um dos centros da Revolução Industrial, viu-se com novas tintas em fins dos século XX: como o local de uma orgulhosa cultura de rock, música eletrônica, casas noturnas e de lojas de discos.

Tony Wilson, o narrador e personagem de *24 Hour Party People*, parecia acreditar que outras vidas seriam possíveis naquele cenário de chaminés e gelado. Em sua fala citada anteriormente, ele diz que Manchester havia se transformado numa "Florença renascentista" - uma cidade altamente criativa e fonte de inovações artísticas. A idade das trevas, portanto, teria ficado no passado - não muito distante. Contudo, é provável que ele não tenha imaginado que Joy Division, The Smiths, New Order, Happy Mondays, entre outros grupos ingleses e americanos do punk e pós-punk, se tornariam referências de gestual, de moda e de som entre os seus contemporâneos brasileiros, particularmente na cena do "rock paulista". Já entre as bandas cariocas selecionadas que analisaremos no decorrer da tese, será mais difícil ver a elaboração e a defesa de tais referências durante os anos 1980.

As fotografias a seguir retratam alguns dos principais personagens da cena de rock de Manchester.

⁷ Raymond Williams (2011c, pp.354-381) analisa como as "cidades industriais" - Manchester, Leeds, Liverpool, Birmingham - são expressas na literatura inglesa a partir do século XIX, contexto em que a população urbana do país já excedia a rural e os efeitos da Revolução Industrial eram mais visíveis.

Da esquerda para direita: Peter Saville, designer gráfico da Factory Records, e os seus fundadores, Tony Wilson e Alan Erasmus. Aqui eles estão no local onde eram realizados os shows da "Factory" no Russel Club. Foto de Kevin Cummins. Manchester, 1979.⁸

Joy Division: Stephen Morris, Ian Curtis, Bernard Sumner e Peter Hook. Foto de Kevin Cummins para a Revista *New Musical Express* (NME). Manchester, 1979⁹.

⁸ Fonte da imagem: <https://whathappenedagain.wordpress.com/tag/tony-wilson/>

⁹ Fonte da imagem: <http://www1.folha.uol.com.br/ilustrada/828819-livro-traz-maior-registro-da-banda-britanica-joy-division-em-fotos.shtml>

O Joy Division foi formado em 1976 por Bernard Sumner (guitarrista) e Peter Hook (baixista) em Salford, região metropolitana de Manchester, e acabou em Maio de 1980 após o suicídio do vocalista Ian Curtis (1956-1980). A banda lançou os álbuns *Unknown Pleasures*, em 1979, e *Closer*, em 1980, ambos pela Factory Records. Os membros remanescentes juntaram-se à guitarrista e tecladista Gillian Gilbert e criaram a banda New Order, a qual se consagrou com uma sonoridade que unia o pós-punk e a música eletrônica.

À frente Gillian Gilbert e Peter Hook, mais atrás e à esquerda Stephen Morris e à direita Bernard Sumner. Capa do primeiro compacto do New Order, que trazia o sucesso *Cerimony*, lançado pela Factory Records em 1981.

É claro que a Factory Records selecionava quais grupos seriam gravados. Um dos recusados por Tony Wilson foram os Smiths, do vocalista e letrista Steven Patrick Morrissey (1959-) e guitarrista Johnny Marr (1963-). Pouquíssimo tempo depois, a banda atingiria os primeiros lugares de execução na rádio BBC com seu o primeiro LP,

lançado em 1984 pelo selo independente Rough Trade, sediado em Londres. Morrissey e Johnny Marr se notabilizariam como uma talentosa dupla de compositores, e Marr uma referência na guitarra. Os Smiths tiveram uma curta trajetória, encerrada no ano de 1987, e foram uma banda influente nas cenas de rock de São Paulo e de Brasília nos anos 1980.

The Smiths: Andy Rourke, Steven Patrick Morrissey, Johnny Marr e Mike Joyce. Foto de Stephen Wright para o disco "The Queen is Dead" (1986). Salford, Grande Manchester, 1985¹⁰.

¹⁰ Fonte da imagem: <http://www.theguardian.com/music/2016/mar/27/the-smiths-queen-is-dead-salford-marks-30-years>

Notem que a cidade é um elemento das fotografias, ela é assumida e enfatizada, conferindo um lugar geográfico e simbólico aos sujeitos e aos seus trabalhos no contexto da música popular na Inglaterra e fora dela. É uma música que tem um lugar geográfico, social e econômico definidos e enfatizados por esses artistas. Partia-se de um repertório comum de rock, acessível aos jovens nos Estados Unidos e no Reino Unido, e tentava-se elaborar uma linguagem artística diferente, identificada e tensionada com a cidade no movimento de construção e emergência de cenas musicais. Will Straw (2013, p.12) acredita que "a *cena* é um meio de falar da teatralidade da cidade - da capacidade que a cidade tem para gerar imagens de pessoas ocupando o espaço público de formas atraentes". E mais do que ocupar o espaço público, os sujeitos o transformam: locais (galpões, casas antigas, viadutos, parques) antes abandonados são reativados, ganhando uma nova função. Ou, ainda é possível construir novos espaços, ainda que precários, para as práticas culturais. Um exemplo disso é o Circo Voador, no Rio de Janeiro, montado, com a autorização da prefeitura, na praia do Arpoador em Janeiro de 1982, por grupos de teatro que não tinham onde se apresentar e oferecer os seus cursos. Foi uma maneira poderosa de fazer uso do espaço urbano, dando espaços para jovens artistas do teatro, da dança, do circo e, de forma não planejada, das bandas da cena carioca, e posteriormente, do país inteiro.

Straw (2013, p. 15) considera ainda que Manchester, no decorrer dos anos 1980 e 1990, foi "uma das cidades ocidentais mais importantes no campo da música popular massiva, o berço altamente influente dos hibridismos entre o pós-punk e as formas de música dance". O autor canadense aponta outro dado interessante: a cidade tinha uma alta concentração de estudantes universitários, no entanto a cena foi criada por jovens situados fora das instituições formais de ensino, isto é, por aqueles sujeitos "destinados" a ocuparem empregos de baixa qualificação num contexto de decadência da indústria e de crise da economia inglesa. O desenvolvimento do punk-rock e do pós-punk ingleses deu-se pelas mãos de filhos da classe trabalhadora, sem acesso ao estudo superior e ao conhecimento formal de música. Ao formarem uma banda de rock esses jovens ingleses encontraram a possibilidade de ter uma trajetória diferente da de seus pais.

Essa outra possibilidade de vida profissional, de trajetória também foi vislumbrada pelos seus contemporâneos brasileiros, e que também exibiam no início uma ignorância sobre o fazer musical - motivados e alimentados, sobretudo, pelo punk e sua máxima *do it yourself* ("faça você mesmo") e um desejo consciente ou não de

arriscar a carreira de músico de rock no Brasil, onde o gênero ainda não tinha espaços de produção e de crítica consolidados na indústria cultural.

1.1 Vozes proféticas do cosmopolitismo na periferia

Esse rápido passeio por Manchester poderia ter sido por Nova York, Liverpool, Londres, Berlim, Montreal, Seattle ou São Francisco, pois ele tenta evidenciar a relação intrincada entre centros urbanos, não raro metrópoles ou cidades em processo de metropolização, e suas produções de rock. O gênero musical surgiu no pós-2ª Guerra Mundial nos Estados Unidos, e articulou-se rapidamente aos meios de comunicação de massa e tecnológicos de gravação: o rádio, a televisão, o compacto e o *long-play* (LP). É um dos símbolos potentes da modernização das formas de comunicação e da difusão dos produtos culturais na sociedade capitalista, tendo as metrópoles como o seu palco principal e um espaço a ser conquistado pelos jovens músicos.

Localizar determinada produção de rock no espaço geográfico e social que lhe deu sentido significa estar atento ao surgimento de lugares específicos que ajudaram a construir sociabilidades e performances, tais como o *Haçienda*, em Manchester, o *CBGB*¹¹, em Nova York, e o *Cavern Club*¹², em Liverpool, o *Madame Satã*, em São Paulo, e o *Circo Voador*, no Rio de Janeiro; é estar atento às relações entre músicos, empresários, produtores e críticos e como as linguagens artísticas criadas tensiona-se com a cidade e com uma tradição de música popular chancelada como "nacional" e com as influências estrangeiras. É estar atento que as condições sociais de produção e de emergência de determinada cena de rock rendem discos, sociabilidades, imagens e valores específicos.

Trazer estas questões para compreender o rock produzido nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro nos anos 1980 é instigante. Pensar sua história, suas relações com o espaço urbano, a dependência em relação ao rock inglês e americano e, ao mesmo tempo, tendo de lidar com a forte tradição da música brasileira, a qual pode ser

¹¹ *CBGB* era o local de apresentação das bandas punks de Nova York.

¹² *Cavern Club* era o local onde tocavam os Beatles.

tão fundamental quanto opressora sobre os jovens candidatos à músicos - os recém-chegados ao campo da música popular urbana¹³. E é instigante exatamente porque essas questões não foram "resolvidas" da mesma maneira nas duas capitais, tão próximas geograficamente mas distantes na realidade sociocultural, na relação com os gêneros da música popular brasileira e com o rock internacional. Essas diferenças são perceptíveis quando analisamos determinados discos e trajetórias das cenas do "rock paulista" e do "rock carioca", tanto das bandas que alcançaram certo sucesso comercial quanto as que permaneceram no *underground*, cujos discos foram gravados por gravadoras independentes e eram conhecidos por um público restrito aos espaços da cena.

O "rock brasileiro" desse período conquistou e consolidou espaços de trabalho na indústria fonográfica e de crítica na grande imprensa de São Paulo e Rio de Janeiro, o que significa que não existiam parâmetros estéticos e de gravação constituídos no interior das grandes gravadoras e muito menos consensos ou diretrizes entre os produtores musicais que se aventuraram na produção desses discos de rock. As bandas chegaram às gravadoras com canções autorais e inéditas, no entanto os diretores artísticos, técnicos de som e produtores não sabiam como trabalhar no estúdio aquele material (MAGI, 2013). Desde a década de 1970, as gravadoras vinham segmentando sua linha de produção musical (VICENTE, 2014; DIAS, 2000). Tinha-se o "samba", a "MPB", "música internacional", "música cafona", "música sertaneja" mas o rock nacional ficou de fora, embora existissem muitas bandas com trabalho autoral espalhadas por São Paulo e Rio de Janeiro. O rock não era visto como potencialmente lucrativo ou, mesmo, importante do ponto de vista simbólico pela maioria dos diretores artísticos das gravadoras. Não por acaso, poucos artistas ficaram famosos e conseguiram estabelecer uma carreira no período, como Rita Lee e Raul Seixas.

Assim, é pertinente falar em cenas de rock na década de 1980 no Brasil porque surgiram em capitais um conjunto de bandas a partir do final da década de 1970; uma cena não tinha conhecimento sobre a outra. Demorou-se entre quatro e cinco anos para começarem a ter algum contato, e foi exatamente no momento em que as bandas já tinham o seu repertório. Cada cena foi ganhando, portanto, uma "cara", uma dicção própria em consonância com a cidade de origem, às tensões com a música popular brasileira e com o rock internacional e com as condições de produção dos discos e veiculação locais. Não existiam rotinas de trabalho na indústria cultural consolidadas

¹³ Uso o termo "campo da música popular urbana" de acordo com a formulação elaborada por FERNANDES (2010).

para o rock produzido no Brasil - formas de gravar no estúdio, sonoridades padronizadas - assim como não havia técnicos, engenheiros de som e produtores musicais especializados em rock presentes nas grandes gravadoras.

Além das cenas de São Paulo e Rio Janeiro, houve cenas de rock também em Brasília, Porto Alegre e Salvador. Devido a ausência de condições de gravação fonográfica e de viabilização de uma carreira profissional e rentável, "exportaram" suas bandas para o eixo Rio - São Paulo. Aqui assinaram contratos e lançaram discos, mostrando o quão dominante era (e é) este eixo de produção cultural, de notícias e de imagens para o Brasil como um todo. O Rio de Janeiro ainda detinha maior poder simbólico e econômico no campo musical do que São Paulo; não é por acaso que a maioria das bandas vindas de fora do eixo se estabeleceu na cidade.

Dar enfoque, portanto, às cenas do "rock paulista" e do "rock carioca" justifica-se por compreender esse domínio na produção, veiculação e promoção da música popular no Brasil dos anos 1980 até hoje, e também por em evidência que as noções de "música popular brasileira" e "rock brasileiro" carregam consigo disputas simbólicas e exclusões de variados estilos musicais. A hipótese é de que um produto cultural para ser chancelado como "brasileiro", necessita em primeiro lugar estar inserido no polo de produção hegemônico, caso não esteja ficará para a história como um artista "regional".

Contudo, o que acontece após a contratação de várias dessas bandas paulistas e cariocas pela indústria fonográfica, que era concentrada no Rio de Janeiro? O que foi apreendido em termos de sonoridades, de performance e de imagem no movimento das cenas torna-se irrelevante? No decorrer da tese, tentarei evidenciar que os capitais cultural e social dos sujeitos desenvolvidos em cada cena não desapareceram e nem perderam importância. Ao contrário, eles foram alçados em meio às disputas simbólicas entre os músicos, críticos e produtores musicais acerca do que seria o rock brasileiro.

Brasília e São Paulo eram capitais mais cosmopolitas do que o Rio de Janeiro nos anos de 1980. Mesmo Brasília sendo uma jovem cidade e pequena, ela recebia em primeira mão discos, filmes, livros e revistas importados via um grupo de adolescentes filhos de diplomatas, professores da UNB (Universidade de Brasília) e funcionários do alto escalão que viajavam à Europa frequentemente. O cosmopolitismo ou a busca por ele eram atributos valorizados nessas cidades, embora isso soe também paradoxalmente provinciano. O Rio de Janeiro soava menos cosmopolita e menos preocupado em parecer "moderno" e "alternativo" à forte tradição musical presente e muito viva na cidade daquele período: samba, bossa nova, MPB.

Cena é um conceito que pede a articulação entre cidade e gênero musical na análise, não se tratando de uma relação de reflexo, mas de uma relação que expressa uma "produção mútua" (PONTES, 2016) entre espaços urbanos e suas representações artísticas e intelectuais. Sociabilidades particulares podem originar linguagens ou representação artísticas também particulares, tributárias dos condicionantes culturais, econômicas e das trajetórias dos sujeitos.

Para deixar esse ponto claro, descrevo a título de exemplo as trajetórias dos músicos Herbert Vianna (1961-) e Bi Ribeiro (1961-), que passaram a adolescência em Brasília, e expressam quais eram as possibilidades de aprendizado musical e de sociabilidade vivenciadas no Rio de Janeiro e na capital do país. Bi numa viagem à Brasília para rever os amigos, viu que eles continuavam ouvindo e tocando rock. No retorno ao Rio insistiu para que Herbert e ele voltassem a tocar juntos. Como nos conta Jamari França (2003) a "efervescência de Brasília" animou Bi Ribeiro:

Nunca devia ter saído de lá [Brasília], era o melhor lugar do mundo. O Pedro [irmão de Bi] ficou em Brasília; minha mãe se separou do meu pai em 80 e veio para o Rio. Nessa época, quando tudo lá estava começando, o Pedro era aluno de inglês do Renato [Russo], que lhe passava as letras do Sex Pistols. A gente até conhecia alguma coisa de punk, que tinha saído um disco da revista *Pop* [...]. Estava rolando a efervescência e a gente só ouvindo os ecos, sempre recortando, e, enquanto isso, o Herbert estava lá no violão de jazz [...]. Fiquei empolgado e decidi voltar a tocar mesmo que Herbert não quisesse mais tocar comigo. Decidi pegar o baixo, deve ter sido em 80. Aí eu fui lá no Leme buscar o baixo e a gente começou a tocar na mesma hora¹⁴.

Entre 1981-82, Bi Ribeiro e Herbert Vianna formaram a banda os Paralamas do Sucesso no Rio de Janeiro. De imediato, foram impulsionados pelo envolvimento sério e com ambições profissionais dos amigos de Brasília com o rock. Bi se ressentia de ter se mudado para o Rio de Janeiro, pois percebeu que deixou de participar de um intenso compartilhamento e aprendizado de referências musicais contemporâneas inglesas e americanas. O depoimento acaba por evidenciar o isolamento que todos os envolvidos com o rock no Brasil viviam até o início da década de 1980.

¹⁴ Fonte: Bi Ribeiro em entrevista à Jamari França. (FRANÇA, 2003, p.23)

Em que sentido existia esse o isolamento? É notável o sentimento de susto de Bi Ribeiro ao chegar em Brasília e ver toda uma movimentação musical, de aprender as letras, ouvir os discos e tentar empunhar um instrumento. Lá ele teria participado de uma outra sociabilidade, diferente daquela que ele estava vivendo no Rio de Janeiro, onde não vislumbrou de imediato formar uma banda. De maneira geral, pouco ou nada se sabia sobre o que estava acontecendo fora do seu espaço geográfico e social, ao mesmo tempo em que se conhecia os contemporâneos dos Sex Pistols, Joy Division, The Clash, Ramones e etc.

O desejo de ser cosmopolita, de ouvir os discos que estavam saindo na Inglaterra e Estados Unidos, é perceptível também entre os jovens críticos de música da grande imprensa. Entre esses profissionais cito um de seus mais notáveis e polêmicos¹⁵: Pepe Escobar (1954-). Ele se formou em jornalismo na Universidade de São Paulo (USP), entrou para trabalhar na *Folha de São Paulo* como tradutor e, logo, tornar-se-ia crítico de literatura e música do Caderno Ilustrada. Em 1984, ele fez um pedido à gravadora WEA sem nenhuma gentileza¹⁶:

WEA, último aviso: se vocês não soltarem neste país o último Lp de Echo and the Bunnymen, e os únicos e sublimes dos Smiths e Aztec Camera (via selo Sire, americano, lembrem-se), vai cair uma bomba no Jardim Botânico.

¹⁵ Pepe Escobar teve uma trajetória entre altos e baixos na grande imprensa paulistana na década de 1980. Quando trabalhava na *Folha de São Paulo*, ele foi acusado de plágio e demitido. Em seguida, foi trabalhar no *Estado de São Paulo*, onde também foi demitido por plágio (ALEXANDRE, 2002). Apesar dessas denúncias, reconhece-se a qualidade de seus textos e o seu papel de informar uma geração de leitores sobre as novidades do rock anglo-americano. Atualmente, ele escreve sobre a Ásia e Oriente Médio para portais de notícia dessas regiões.

¹⁶ Fonte: "Kid faz tic tic sem pudor". Matéria assinada por Pepe Escobar na *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 22/07/1984, p. 57.

Pepe dirige-se à WEA, uma gravadora multinacional sediada no Rio de Janeiro, de maneira áspera e com ares de "superioridade intelectual". "Neste país" ainda não foram lançados os LPs de Echo and the Bunnymen¹⁷ e dos Smiths. As pessoas "deste país" precisam educar-se musicalmente ouvindo discos como esses e tantos outros. Estamos isolados "neste país" subdesenvolvido, porém somos modernos e bem informados. Esta é a lógica de distinção que perpassa esse pequeno trecho recortado da matéria, e uma forma poderosa de colocar os seus interesses culturais em foco na Ilustrada. O Caderno estava passando por uma reformulação de sua chefia e de suas pautas e contratando jovens jornalistas recém-formados pela USP. Logo, tornou-se um dos Cadernos mais influentes ao lado do Caderno B, do *Jornal do Brasil*.

Pepe Escobar não estava somente expondo os seus interesses culturais, ele estava falando a partir de um público paulistano, preocupado e orgulhoso por ser ou tentar ser cosmopolita, ainda que vivendo num Brasil em processo de redemocratização, crise econômica, inflação e dificuldades burocráticas e financeiras no acesso a produtos (livros, discos, filmes, instrumentos musicais) importados.

O crítico certamente adquiria as revistas de música inglesas *New Musical Express* e *Melody Maker*, igualmente as outras figuras interessadas em rock de São Paulo que conheceremos no decorrer da tese, e por isso poderia cobrar o lançamento dos últimos álbuns no país. A ameaça de jogar "uma bomba no Jardim Botânico", no Rio de Janeiro, é uma brincadeira cheia de sentido, pois os discos demoravam para chegar às lojas brasileiras. Pepe sentia-se obrigado a "ensinar" a gravadora o que ela deveria lançar e por qual selo, pois, evidentemente, a considerava desinformada e "fora do seu tempo". Existia no país um "*delay*" (atraso) de dois a três anos em relação aos lançamentos do rock internacional. Discos foram sendo ouvidos em São Paulo, Brasília, Rio por meio de cópias em fitas cassetes dos discos trazidos por alguém que tinha viajado às capitais da Europa e Estados Unidos. Críticos da imprensa, amigos e até comissários de bordo faziam às vezes de "profetas" (WEBER, 2000) do rock: traziam os sons, revistas e pôsteres do momento, e com eles um estilo de vida diferente do que existia ao seu redor.

O "profeta" detém autoridade em sua voz; uma voz que foi conquistando legitimidade no espaço social. Pepe Escobar, escrevendo para a *Folha de São Paulo*, era um dos profetas do rock no Brasil dos anos 1980. Ele não estava sozinho no trabalho

¹⁷ O grupo Echo and the Bunnymen foi formado em 1978 na cidade de Liverpool, na Inglaterra.

de acúmulo e verbalização desse conhecimento. O Caderno Ilustrada estava modernizando suas pautas através do trabalho de jornalistas, como o Pepe Escobar, Matinas Suzuki Jr., Fernando Naporano e Miguel de Almeida que acompanhavam de perto a cena de rock de São Paulo, em suma, eram público nos espaços da cena. No caso de Naporano, a situação ganha novas tintas: ele também era o vocalista do grupo Maria Angélica Não Mora Mais Aqui. Adiante veremos outros exemplos de "jornalistas - músicos" na cena do rock paulista e como essa dupla jornada no rock repercutiu simbolicamente.

Importante assinalar que o acúmulo e a verbalização de informações e conhecimento sobre rock, na cidade de São Paulo, não era um movimento que vinha exclusivamente de cima para baixo - do grande Jornal para o público. Os críticos da *Folha de São Paulo* mencionados não estavam escrevendo sobre discos e bandas totalmente estranhos para uma parcela dos leitores. O *fanzine* SPALT (São Paulo Alternativo) é um exemplo da movimentação, do interesse, das trocas e diálogos em torno do rock fora da grande imprensa. É um exemplo da existência de uma cena de rock que abrangia público, lojas de discos, fotógrafos, bandas, críticos, espaços físicos, discos independentes e escrita de materiais diversos.

O SPALT existiu de 1983 a 1984, e foi uma ideia de Rene Ferri e Antonio Albuquerque, proprietários da loja de discos Wop Bop. Queriam produzir um *fanzine* sobre a música de São Paulo, e propuseram à designer Fernanda Pacheco¹⁸ (1959-) a edição da publicação. O nome - São Paulo Alternativo - já dizia a que vinha: privilegiar as bandas e os artistas ainda sem espaço consolidado no rádio, na TV e nas gravadoras.

Assim como Pepe Escobar exigia na matéria da *Folha de São Paulo* que fossem lançados no Brasil os discos dos Smiths e do Echo and the Bunnymen, o jovem jornalista - músico Thomas Pappon (1960-), escrevendo para o SPALT em Fevereiro de 1984, cobrava do leitor informações sobre bandas, discos e produtores musicais contemporâneos - ingleses, americanos e paulistanos. Tal cobrança foi escrita de modo sistemático, seguindo a forma de caro procedimento exigido aos candidatos a estudantes universitários¹⁹:

¹⁸ Atualmente, a designer é conhecida como Fernanda Villa-Lobos. Ela casou-se com Dado Villa-Lobos, guitarrista da Legião Urbana, em 1984.

¹⁹ Fonte: Fanzine SPALT. Edição: Fernanda Pacheco. Nº 06. Fevereiro de 1984. p.07

VESTIBULAR NEW WAVE

THOMAS PAPPON

- 1) Grupo fundado após o fim dos 'Sex Pistols', pelo vocalista John Lyndon:
 - a) Duran Duran
 - b) Public Image Ltd.
 - c) Incredible String Band
 - d) Rich Kids
 - e) n. d. a.
- 2) Baixista feminino. Tocou com Fripp no 'League of Gentlemen' e com o guitarrista Robyn Hitchcock. Atualmente desfila com o 'Gang of Four':
 - a) Linda Evans
 - b) Suzi Quatro
 - c) Pat Cleveland
 - d) Sarah Lee
 - e) n. d. a.
- 3) Grupo vindo de Liverpool. Tem quatro integrantes. Lançaram 3 LPs e, entre seus maiores sucessos estão 'Rescue', 'All That Jazz', 'Crocodiles' e 'Back of Love'. Dizem por aí que o grupo acabou:
 - a) Beatles
 - b) Joy Division
 - c) Magazine
 - d) A Certain Ratio
 - e) n. d. a.
- 4) Grupo paulista formado por quatro garotas: Sandra (baixo), Ana (guitarras), Rosália (vocal) e Lu (bateria):
 - a) As Mercenárias
 - b) As Putanas
 - c) Quarteto em Cy
 - d) Ultraje a Rigor
 - e) Dorinha Duval & os Lindomares

Thomas Pappon formou-se em Rádio e TV na ECA-USP, e como outros jornalistas-músicos ascendeu a cargos na imprensa paulistana e teve as suas próprias bandas. Filho de pai alemão, que viajava à Europa e lhe trazia os discos de rock recém-lançados, e os fazia se multiplicarem em dezenas de cópias de fitas cassetes para serem distribuídas entre os amigos. Outras fontes de acesso à discos importados eram

determinadas lojas de discos localizadas no centro de São Paulo, em especial a "Wop Bop", a "Baratos Afins" e a "Punk Rock Discos"²⁰.

O "Vestibular New Wave" tinha vinte questões de múltipla escolha e abarcava o rock anglo-americano e paulista contemporâneos. Nada de perguntas sobre Beatles, Raul Seixas, Rita Lee, Pink Floyd, Lou Reed, Elvis Presley, etc. Apenas artistas e bandas jovens como os seus críticos, e como o próprio nome nos avisa: New Wave ("Nova Onda"). Antes de continuarmos, é preciso discorrer acerca do que é New Wave. Nos Estados Unidos o rótulo foi utilizado "por gravadoras, DJs e jornalistas para diferenciar a "New Wave" da música punk" (SHUKER, p. 203, 1999). De fato, musicalmente, as bandas consideradas da New Wave, como B52's e The Police, guardavam algumas diferenças em relação ao punk: canções mais melódicas, dançantes e misturadas com o ska e o reggae.

No Brasil, de maneira semelhante, New Wave era um termo usado para referir-se às bandas surgidas na esteira do punk rock, foram influenciados pelo estilo mas não se definiam como punks. As bandas de São Paulo Gang 90 & As Absurdetes, Metrô e Magazine são consideradas pioneiras da New Wave em São Paulo no começo dos anos 80. Contudo, "New Wave" não era o único termo utilizado para referir-se às bandas surgidas imediatamente após o punk, usava-se com frequência também o "pós-punk" para falar de bandas tidas como mais "sérias" e politizadas, como Gang of Four, Joy Division, The Smiths, Echo and The Bunnymen.

À despeito das particularidades do uso do termo New Wave nos Estados Unidos, na Inglaterra e no Brasil, é fundamental entender que as bandas identificadas a esse estilo e ao pós-punk objetivavam, como os punks, distanciarem-se do rock progressivo - estilo que exigia técnica musical aprimorada e contrato com grandes gravadoras, pois tinham uma produção cara. Nesse sentido, o "Vestibular New Wave" elaborado por Thomas Pappon, na época baterista dos Voluntários da Pátria e que em pouco tempo seria crítico da revista Bizz (Editora Abril), no contexto musical brasileiro coloca em evidência um gosto musical formado por referências musicais cosmopolitas, novas bandas brasileiras merecedoras de destaque, além, é claro, de ser um guia para formar e informar o gosto do leitor.

Pappon conecta as bandas de São Paulo e de Brasília, que naquele momento estavam fazendo shows pela capital paulistana, ao mundo, aos seus contemporâneos do

²⁰ As três lojas de discos surgiram a partir da metade de meados dos anos 1970: A *Wob Bop* em 1974; a *Baratos Afins* em 1978 e a *Punk Rock Discos* em 1979.

punk, da new wave e do pós-punk nos EUA e na Inglaterra. Estar em São Paulo significava partilhar uma sociabilidade e experiências com a cidade e as suas modernas linguagens artísticas, entre elas, o rock. É o desejo de poder alcançar e participar do centro ao escreverem para um *fanzine*, como o SPALT, e para um grande Jornal, formarem e trocarem de bandas e se apresentarem em precárias casas noturnas precárias, embora vivessem em um regime militar e periférico do ponto de vista econômico.

Ao final dessa edição do SPALT, vem as respostas do "Vestibular New Wave" mas não só isso. De acordo com o número de acertos, o "vestibulando" era classificado social e culturalmente²¹:

		respostas da página 7
1) b		
2) d		
3) e (Echo & the Bunnymen)	de 0 à 3 -	Você é mal informado. Ou então, detesta as manifestações musicais modernas. Bicha! Careta!
4) a		
5) d	de 4 à 7 -	Neste caso, você tem a cultura de um jovem brasileiro que vê TV, novela, vai ao show do Ritchie, da Blitz, gosta do Gil, do Chico, vota no PMDB e chorou quando Teotônio Vilela morreu. ... Ou teve azar nos chutes.
6) a		
7) b		
8) d		
9) c	de 8 à 12 -	Você de vez em quando vai à Wop Bop e Baratos Afins, e lê 'Som Três'.
10) e		
11) a	de 13 à 16 -	Além de fazer as coisas citadas no item acima, você frequentava o Napalm e viu o 'URCH!' no Carbone 14. Você provavelmente não gosta do Ritchie, da Blitz e menos ainda do Gil e do Chico.
12) b		
13) e		
14) d	de 17 à 18 -	Você é bem informado. Provavelmente gosta de alguns grupos citados neste teste, e gosta de 'Voluntários da Pátria', 'Mercenárias', 'IRA', 'Azul 29', 'Ponte de Safena', 'Legião Urbana', 'Capital Inicial' e 'Nº 2'.
15) c		
16) c		
17) a		
18) d	de 19 à 20 -	Impossível. Ou é o autor da matéria, ou é muito amigo dele, ou já forneceu dados e revistas ao Pepe Escobar.
19) d		
20) a		

²¹ Fonte: Fanzine SPALT. Edição: Fernanda Pacheco. São Paulo. Nº 06. Fevereiro de 1984, p.27.

"Você é mal informado. Ou então, detesta as manifestações musicais modernas". "Você vai ao show do Ritchie, da Blitz, gosta do [Gilberto] Gil, do Chico [Buarque]". "Você é bem informado. E gosta de Voluntários da Pátria, Mercenárias, IRA, Legião Urbana". "Você provavelmente não gosta do Ritchie, da Blitz e menos ainda do Gil e do Chico". O indivíduo estava sendo classificado e julgado pelo o que supostamente ele ouve, assiste e lê no seu cotidiano. Essa categorização do corajoso sujeito, que se submeteu ao "Vestibular New Wave", parece ser só divertida, porém a graça aqui é travestida de violência simbólica, de rompimento e de superação sobre o que era visto como importante na constituição de um gosto musical distinto e superior.

A definição dos termos de concorrência estão expostos nessa classificação dos consumo dos sujeitos, e vão além de um distanciamento da MPB, já passam pela crítica à artistas e bandas da cena do rock carioca (Blitz, Ritchie). Posto isso, há uma diferenciação sendo construída frente à determinado "passado" da música popular brasileira e a um rock que propunha outras sonoridades, discursos e postura no palco.

Pierre Bourdieu (2007, p. 09-10) ao analisar a lógica de distinção das elites francesas através do seu consumo de bens culturais, nos ensina que à "hierarquia socialmente reconhecida das artes" corresponde a "hierarquia social dos consumidores". Trazendo esta tese para o nosso contexto, há uma tentativa de hierarquização cultural dos sujeitos sim, só que por meio de um distanciamento do cânone da música popular brasileira - dominante e "inabalável" nesse período. A MPB, seus músicos consagrados dentro e fora do país, que realizaram uma crítica nas canções e na vida ao Regime Militar, estava sendo questionada num *fanzine* produzido por jovens paulistanos com pretensões artísticas e de crítica no campo da música popular urbana.

Pode soar ingênuo e bobo tal posicionamento. No entanto, veremos em que medida ele provocou mudanças na crítica de música feita em São Paulo quando esses jovens, como Thomas Pappon, ocuparam cargos na grande imprensa. E como essa crítica impactou a própria produção musical de bandas do Rio de Janeiro e de São Paulo e o debate sobre o que seria um "rock brasileiro".

A rejeição à "tradição" da música popular brasileira seria um elemento constante e "vitorioso" no rock brasileiro ao final dos anos 1980? Como as cenas de São Paulo e do Rio de Janeiro estabeleceram relações com essa tradição?

Um outro personagem que também desempenhou um papel de "profeta" do rock, desta vez no Rio de Janeiro, é o Dj José Roberto Mahr²² (1950-). No início dos anos 1980, ele trabalhava como comissário de bordo da companhia Varig, e aproveitava as viagens para comprar discos de rock e de música eletrônica. Esses discos transformaram-se em dezenas de fitas cassete e foram distribuídas em bares e lojas. Em 1984, Mahr criou um programa chamado "Club New Wave" e de início era apresentado na rádio Estácio de Sá FM - RJ. O programa logo seria rebatizado com o nome de "Novas Tendências" e com este permaneceu e ganhou visibilidade. Em 1986, ele começa a ser transmitido na rádio que ocupa um lugar privilegiado na memória do público carioca de rock: a Fluminense FM, da cidade de Niterói. Voltarei a falar sobre a Fluminense FM e analisarei o seu papel na cena do rock carioca a partir de 01 de Março de 1982, quando ressurgiu no ar repaginada e "maldita".

O "Novas Tendências" teve uma trajetória importante no rádio, foi transmitido por diferentes emissoras de São Paulo e Rio de Janeiro entre 1984 e 1997. José Roberto Mahr também trabalhou como DJ em casas noturnas do Rio, como a Papagaio, Mamão com Açúcar, Metrópolis e Crepúsculo de Cubatão. Em entrevista ao jornalista Silvio Essinger, ele nos conta sua experiência tocando os "sons do momento" nessas casas e o seu acesso privilegiado aos discos naqueles anos:

Tocava o que achava que deveria tocar, o que era diferente, e deixava fluir. A época somava uma leva muito boa de grupos ingleses e americanos, um ecletismo muito grande. E quase ninguém tinha aqueles discos.

[...]

— Viajando o tempo inteiro para a Europa e os Estados Unidos, chegava a hora em que eu tirava o uniforme, botava uma mochila e ia para as lojas de discos. Mais até do que nos artistas, eu focava nos selos. E mais ainda nos alternativos e independentes — diz ele, que, numa dessas, ficou até amigo de Geoff Travis, todo-poderoso do selo inglês Rough Trade, que lançava, entre outros grupos, os Smiths. - Eu pegava os discos lá na fonte.²³

²² Não tive a oportunidade de entrevistar o Dj José Roberto Mahr, por isso retirei os dados biográficos de seu *site* oficial: <http://jrmahr.com/#top>

²³ Fonte: "José Roberto Mahr, a caixa preta da noite carioca". Matéria assinada por Silvio Essinger. Jornal O GLOBO (edição digital). 26 de Novembro de 2014. <http://oglobo.globo.com/cultura/musica/jose-roberto-mahr-caixa-preta-da-noite-carioca-14648864#ixzz4F0wspqTI>

A profissão de comissário de bordo lhe proporcionou mais do que discos "direto da fonte", também o acesso a uma cultura musical e visual antes desta ser amplamente conhecida e reverenciada por uma parcela da juventude de São Paulo e Rio de Janeiro.

No ano de 2015 foram realizadas duas importantes exposições em Niterói para os interessados na história do rock no Brasil dos anos 1980. Uma sobre a história da rádio Fluminense FM, e, a outra que expunha o acervo de pôsteres e cartazes de Jose Roberto Mahr, chamada "80/80" - estavam expostos exatamente 80 "quadros" da década de 1980. Não é um exagero dizer que era possível se sentir fora do país observando vagarosamente aqueles rostos e nomes sem a intermediação da tela de um computador ou celular. O visitante estava a frente de oitenta imagens originais de uma cultura musical anglo-americana e contemporânea ao Brasil dos anos 1980. Três décadas mais tarde, essa cultura ganhou uma exposição, porque ela teve o êxito fazer sentido para uma parcela da juventude urbana brasileira.

Os "profetas" dessa cultura, como os citados até aqui José Roberto Mahr, Pepe Escobar, Thomas Pappon, entre outros profissionais da comunicação ligados à música, tiveram um papel fundamental na construção de um gosto musical cosmopolita em meio a um contexto precário economicamente e de relativo atraso da indústria cultural brasileira. O "profeta" é o sujeito que anuncia uma doutrina religiosa, segundo Max Weber (2000, p. 303), é carismático e oferece perspectivas e valores ao seu público em função de seu "dom pessoal". Ele anuncia e propaga uma ideia aos outros sem a necessidade do uso da força física e de remuneração financeira direta dos ouvintes. O músico, crítico, radialista, fotógrafo - está produzindo uma linguagem através da qual valores, perspectivas e símbolos culturais vão se constituindo no cotidiano.

Havia um único cartaz de divulgação do programa "Novas Tendências", e o reproduzo aqui juntamente com outros dois registros precários da exposição feitos por mim:

Cartaz do programa "Novas Tendências" (sem data). Exposição "80/80". 05 de Junho de 2015, Centro Cultural dos Correios, Niterói-RJ.

Ao escrever no cartaz do programa "os sons que não rolam nas outras FMs" explicitamente está se dizendo: Você, ouvinte, irá conhecê-los e ouvi-los apenas comigo. Contrário à lógica de programação das rádios comerciais da cidade (SILVA, 2013) a de tocar os mesmos artistas e suas "músicas de trabalho"²⁴, o Novas Tendências arriscava apresentar músicas fora de uma lista fechada e negociada com as gravadoras. O fato de ser um programa "independente", isto é, sem nenhuma vinculação com a rádio transmissora, dava condições objetivas a essa empreitada. Contudo, José Roberto Mahr não foi o pioneiro nessa prática, a rádio Fluminense FM - A Maldita, que entrou

²⁴ Música de trabalho é a música escolhida pela gravadora em conjunto ou não com o artista, para a promoção do disco nas rádios e canais de televisão.

no ar reformulada em Março de 1982, tinha como princípio executar uma lista enorme de músicas na programação, de não repeti-las durante o dia, e de não tocar as "músicas de trabalho" das novas bandas. (SILVA, 2013).

Mahr trazia ainda na bagagem de suas viagens pela Europa e Estados Unidos pôsteres e cartazes de divulgação dos discos e shows.

Pôsteres das bandas: The Smiths, U2 e The Stone Roses. Exposição 80/80. 05 de Junho de 2015, Centro Cultural dos Correios, Niterói-RJ.

Cartaz de divulgação da turnê do disco *Low Life*, da banda New Order, lançado em 1985 pela Factory Records. Exposição 80/80. 05 de Junho de 2015, Centro Cultural dos Correios, Niterói-RJ.

O seu acervo de oitenta documentos impressos expressa uma forma de conhecimento sendo acumulada e, enfaticamente, ostentada. Orgulho este que vimos com Pepe Escobar, exigindo o lançamento de discos contemporâneos ingleses no país, com Thomas Pappon, elaborando o "Vestibular New Wave", e com Bi Ribeiro ao rememorar a sua ignorância em relação às últimas novidades do rock, quando vivia no Rio no início dos anos 1980. Ser um sujeito erudito, um conhecedor do cânone literário e musical, características presentes na formação intelectual e artística de artistas da MPB, como Chico Buarque e Caetano Veloso, e participar de seus círculos de sociabilidade, em geral não se configuravam como demandas políticas e simbólicas para

esses jovens²⁵. Aprendizados calcados na cultura pop internacional (rock, clipes, quadrinhos, revistas de música) estavam em primeiro plano e eram no dia-a-dia acumulados e debatidos nos espaços de sociabilidade das cenas de rock.

Poder-se-ia questionar por que não denominar este conhecimento adquirido pela mídia, espaços de sociabilidade das cidades, viagens internacionais e interações com amigos de "capital cultural", conceito cunhado por Pierre Bourdieu? O capital cultural seria constituído pelos anos de instrução formal e pela origem social do sujeito. O gosto pelas práticas culturais estariam diretamente relacionado aos anos de estudo do sujeito e, em segundo plano, a sua origem social (BOURDIEU, 2007). Levando à risca esta definição, não poderíamos classificar este conhecimento de capital cultural porque ele é adquirido fora das instituições formais de ensino²⁶, embora ele esteja sendo verbalizado enquanto um "capital": Proferido e ostentado de modo a demarcar os sujeitos no espaço social e tentar conquistar e de espaços de produção consolidados, como os cadernos culturais, as rádios comerciais e gravadoras.

É uma cultura que adquire um caráter de "exclusividade", e para acessá-la a ela é preciso conhecer os espaços midiáticos e/ou físicos em que ela circula - é necessário estar na cena. Este é um dos elementos que unem as trajetórias desses sujeitos envolvidos com o rock no Brasil nos anos 1980: o acúmulo de conhecimento musical, visual e dados biográficos dos artistas e bandas foi realizado cotidianamente através de idas à determinadas lojas de discos em São Paulo e no Rio, à leitura de *fanzines*, de textos da grande imprensa de críticos tão jovens, ou um pouco mais velhos do que seus leitores, o contato com os vídeos importados de bandas e veiculados em casas noturnas, além de nestas poder ouvir os discos que estavam chegando ao Brasil de maneiras pouco ortodoxas.

A cenas de rock de São Paulo e Rio de Janeiro eram parte visíveis dessas metrópoles e de suas dinâmicas culturais: espaços de sociabilidade específicos reunindo pessoas ao redor do rock²⁷, da audição e troca de discos, e da composição de canções.

²⁵ Posso listar cinco músicos que foram/são exceções a essa configuração geral: Cazuza (1958-1990), Arnaldo Antunes (1960-), Lobão (1957-), Humberto Effe (1965-) e Renato Russo (1960-1996). Todos demonstraram durante os anos 80 interesses culturais mais diversificados e relativos ao cânone literário brasileiro e europeu. Provavelmente, Cazuza tenha sido o menos afeito aos saberes da cultura pop. Lobão e Humberto Effe estabeleceram relações com o samba em suas canções.

²⁶ Sarah Thornton (1996) problematizou essa dificuldade no uso do conceito de capital cultural, e propôs o conceito de "capital subcultural" para analisar o conhecimento acumulado por grupos juvenis fora da escola, universidade e do círculo familiar.

²⁷ Como diz Will Straw (2015, p.408): "A scene is that cultural phenomenon which arises when any purposeful activity acquires a supplement of sociability and when that supplement of sociability becomes part of the observable effervescence of the city".

Todo um aparato de atividades - cartazes, pôsteres, músicas, casas noturnas, trocas e audições de discos importados, textos na imprensa, programas de rádio, *fanzines* - são elaboradas cotidianamente e expressam formas de inserção distintas no espaço urbano, as relações conflituosas e de negação da tradição da música popular brasileira²⁸ e o forte apelo do rock anglo-americano sobre essa parcela da juventude, na tentativa de fazerem emergir o "diferente" e o cosmopolita no campo da música popular urbana e na grande imprensa, por meio de suas diversas e complementares atividades culturais.

As fontes estão nos colocando a necessidade de compreender discursos semelhantes elaborados em distintos materiais. Raymond Williams nos diz que é preciso captar "um sentido das formas pelas quais atividades particulares se combinaram numa maneira de pensar e viver"²⁹ (WILLIAMS, 2011a, p. 68) em determinado tempo e lugar.

Não apenas semelhanças fazem-se presentes. Elementos de continuidades sociais, na acepção de Williams, dominantes, e emergentes conformam também esses discursos. A noção de estrutura de sentimento permite que analisemos a confluência desses elementos em uma dada atividade cultural. Williams sugere que o "aparecimento de nova estrutura de sentimento se relaciona melhor com a ascensão de uma classe [...]; por outras, com a contradição, o rompimento ou mutação dentro de uma classe" (1979, p.137). Maria Elisa Cevasco (2001, p. 157-158), estudiosa da obra do autor galês no Brasil, acredita que a estrutura de sentimento é "uma resposta a mudanças determinadas na organização social, é a articulação do emergente, do que escapa à força acachapante da hegemonia" [...].

Nas cenas do rock paulista e do rock carioca, identifico a ascensão de duas frações de classe média: 1) uma proveniente de famílias intelectualizadas e uma situação econômica confortável; 2) uma proveniente de famílias de precário capital cultural e recursos financeiros limitados. Ambas frações ostentavam em maior ou menos grau uma negação da música popular brasileira e o desejo de estarem antenadas com o rock internacional. Quando as convenções artísticas não mais correspondem às expectativas da uma nova fração de classe, existe a possibilidade desta irromper no campo artístico propondo outros olhares, materiais estéticos e discursos. Discutirei se a

²⁸ A tradição da música popular brasileira, construída em meio a debates estéticos e disputas entre os diversos agentes do campo musical no período de 1930 e 1960, formou-se a partir de três "gêneros": o samba, a Bossa Nova e a MPB (NAPOLITANO, 2007).

²⁹ Minha tradução do original: [...] "a sense of the ways in which the particular activities combined into a way of thinking and living".

produção musical de rock das duas cidades logrou escapar das demandas artísticas consagradas da tradição da música popular brasileira. Se a negação dessa tradição foi duradoura e consistente no trabalho de determinados artistas e bandas.

O que há de "novo", de contraditório e de continuidade na produção de rock dos anos 1980? Será que esses elementos influíram da mesma maneira nas cenas de rock no Rio de Janeiro e em São Paulo? Como a dinâmica cultural dessas metrópoles, os novos espaços de sociabilidade e de veiculação da música popular estão presentes nas cenas?

1.2 Mercado e Indústria Fonográfica no eixo Rio - São Paulo (1960-1980)

A história da indústria fonográfica no Brasil é a história de uma indústria que se concentrou geograficamente desde o início do século XX no eixo Rio - São Paulo. Nas décadas de 1960 e 1970 atinge a sua consolidação, marcada pelo fortalecimento e implantação das gravadoras internacionais (VICENTE, 2014), que conquistariam rapidamente uma ampla fatia do mercado consumidor de discos e compactos. A concentração de gravadoras nacionais e estrangeiras nas duas capitais não costuma ser problematizada no debate sobre a história da música gravada no país. Como produzir a "música brasileira" em duas capitais, com a balança pendendo mais o Rio, a partir da exclusão de sonoridades e artistas diversos? Obviamente, a minha intenção não é me alongar nessa questão sobre a concentração da indústria fonográfica em São Paulo e no Rio. E, sim, tentar construir outra leitura sobre o termo "rock brasileiro dos anos 80", pois este também expressa as disputas simbólicas do que seria produzir rock em português e como a tradição da música popular brasileira deveria estar presente ou não.

Até a década de 1980, o Rio de Janeiro concentrava a maioria das sedes das grandes gravadoras nacionais e internacionais, assim como os seus estúdios. Refiro-me às gravadoras: EMI-Odeon, Som Livre, Polygram, CBS, WEA e RCA-Victor. É a sede das Organizações Globo, que desde os anos 1970 goza de uma presença considerável no cotidiano das pessoas das mais diferentes classes sociais com as suas novelas, minisséries, telejornais e programas de auditório, estes contribuíram muito para a promoção de diversas bandas e artistas para todo território nacional. Feito bastante

favorecido pelos investimentos do Regime Militar na integração do país via telecomunicações.

Embora, os autores (ARRUDA, 2001; PONTES, 2010; BLANCO, JACKSON, 2014) considerem a proeminência de São Paulo no âmbito da cultura a partir de 1950, tomando o lugar do Rio de Janeiro, é difícil constatar tal proeminência quando estamos pensando a música popular. A rica metrópole, aberta às "vanguardas europeias e norte-americanas", diversificada culturalmente e de fortes bases institucionais (ARRUDA, 2001) não era o lugar privilegiado e visado para o desenvolvimento de carreiras de músicos e cantores que objetivavam atingir o sucesso comercial e artístico na segunda metade do século XX.

É verdade que São Paulo por um curto período atraiu músicos e bandas em razão dos programas da TV Record. Ela foi a responsável pelo crescimento e repercussão dos festivais de música popular (1966-1969), consagrando uma linhagem de jovens e talentosos artistas - Chico Buarque, Caetano Veloso, Gilberto Gil, Nara Leão, Elis Regina, Paulinho da Viola, Edu Lobo; e também foi a responsável por criar programas semanais de música, como o *Jovem Guarda* (1965-68), comandado por Roberto Carlos, Erasmo Carlos e Wanderlêa, e o *Fino da Bossa* (1965-1967), de Elis Regina e Jair Rodrigues. A cidade foi ainda o palco da movimentação que daria origem ao Tropicalismo, com Caetano Veloso, Tom Zé, Gilberto Gil, Rogério Duprat, Os Mutantes, e teve na TV Record a sua "estreia" no festival da música de 1967.

Tal efervescência musical em São Paulo prosseguiu até 1968. O formato dos festivais de música popular começou a perder importância comercial, os programas semanais acabaram e a Record não conseguiu renová-los frente ao novo cenário de "institucionalização da MPB" (NAPOLITANO, p.108, 2007). É um momento também de recrudescimento do Regime Militar com a instauração do Ato Institucional de número cinco (AI-5), provocando o exílio de artistas e autorizando a censura prévia sobre os produtos culturais.

O Rio de Janeiro vai tornando-se novamente o polo de atração de artistas da música, possibilitado, sobretudo, pelo rápido crescimento das Organizações Globo: as trilhas sonoras de novelas transformam-se em um chamariz para os artistas, assim como os programas de auditório da emissora e a fundação da gravadora *Som Livre*, em 1969, a responsável justamente por concentrar o lançamento do repertório das novelas em LP.

Esse domínio carioca sobre a produção musical e sua viabilização comercial passará por tensões e críticas com a emergência de diferentes cenas de música na

primeira metade dos anos 1980. Neste período, São Paulo era o *locus* de expressivo movimento de música autoral. Além da cena de rock, existia o que ficou conhecido como Vanguarda Paulista, denominação criada pela imprensa e assumida pelos artistas envolvidos. A Vanguarda reunia Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Língua de Trapo, Premeditando o Breque, Grupo Rumo, Tetê Espindola, etc., artistas-solo e bandas que se apresentavam no precário teatro Lira Paulistana, inaugurado em 1979 no porão de um edifício da Rua Teodoro Sampaio, no bairro de Pinheiros, em frente a praça Benedito Calixto. Nos seus últimos anos, o Lira abriu espaço para shows das bandas de rock da cidade, uma turma de músicos alguns anos mais jovens do que os artistas mencionados acima.

O barateamento das tecnologias de gravação proporcionaram a fundação de pequenas gravadoras ou selos fora do Rio de Janeiro no início dos anos 1980. Por isso, grupos da cena de rock e artistas da Vanguarda Paulista puderam gravar os seus primeiros LPs não sendo contratados por grandes gravadoras. Um conjunto determinando de bandas de rock gravaram pelos selos das lojas de discos *Baratos Afins* e *Wop Bop*, e os artistas da Vanguarda pelo selo *Lira Paulistana*, com a exceção de que Itamar Assumpção também gravou com a *Baratos Afins*. Gravar um disco ainda e fazer crer que seu trabalho merecia ser ouvido continuava sendo difícil, porém outras condições de produção estavam surgindo e possibilitaram, como veremos adiante, a existência de carreiras no *underground* e discos produzidos e lançados fora das grandes gravadoras.

É claro que nem só de artistas "independentes"³⁰, isto é, sem contrato com grandes gravadoras, vivia a música de São Paulo. O produtor musical Pena Schmidt³¹, residente na cidade na época, propôs à Andre Midani, então diretor executivo da gravadora WEA, garimpar "novos talentos" na noite paulistana, com o foco nas casas que ofereciam shows da cena de rock (Carbono 14, Madame Satã, Rose Bom Bom, Radar Tantã, Teatro Lira Paulistana). A WEA passava por uma grave crise financeira, e precisava encontrar um novo filão de vendas. Pena levou para André Midani alguns nomes, e foi acordada a gravação de compactos para testá-los junto ao público. Os escolhidos por Pena foram: Azul 29, Magazine, Ultraje a Rigor, IRA!, Agentss e Titãs,

³⁰ Existe um extenso debate sobre o que é ser um músico "independente" neste contexto e hoje em dia no Brasil. Neste trabalho, considero os "independentes" dos anos 80 àqueles que não tinham contrato com grandes gravadoras e dependiam do interesse de pequenos selos para o registro fonográfico de seus trabalhos. Importante salientar que nem sempre o artista "independente" produz "inovações estéticas", embora determinados agentes tentam fazer crer na "superioridade artística" deste círculo. Veja: DIAS (2000); FENERICK (2007); GALETTA (2016).

³¹ Conforme me relatou Pena Schmidt em entrevista no dia 28 de Outubro de 2013.

esta última banda não aceitou gravar o compacto, exigiu de primeira a gravação de um LP, e conseguiu.

No Rio de Janeiro, não verificou-se o surgimento de selos independentes que supostamente dariam guarida à cena de rock. O Circo Voador, a rádio Fluminense FM e a boate Noites Cariocas, localizada no Morro da Urca, foram os três principais espaços na promoção das novas bandas do rock carioca no início dos anos 80. Desses espaços, as bandas (Blitz, Barão Vermelho, Lobão, Paralamas do Sucesso, Kid Abelha) assinaram contratos com as gravadoras sediadas na cidade.

As cenas de rock de São Paulo e Rio de Janeiro se desenvolveram concomitantemente, no entanto pouco ou nada sabiam uma da outra. Não existiram influências sonoras e de performance no palco uma sobre a outra. As influências contemporâneas do punk, pós-punk e da new wave não foram absorvidas da mesma maneira, como não tiveram o mesmo impacto nas duas cidades. Emergiu-se das cenas, uma produção musical diversa, mais ou menos dependente do rock anglo-americano e expressivo dos debates estéticos entre os músicos, críticos e produtores na grande imprensa sobre o que seria o "rock brasileiro".

Fala-se em esgotamento comercial do rock em fins dos anos 1980 no país (VICENTE, 2014; GROPPPO, 1996). Ao consultar as listas do NOPEM³² dos cinquenta discos (LP, compacto simples e compacto duplo) mais vendidos em lojas de discos de São Paulo e Rio de Janeiro, verifica-se um crescimento modesto na participação do rock brasileiro a partir de 1983. Segue uma tabela dos números de discos de rock entre os cinquenta mais vendidos no período de 1980 a 1999:

³² Admito o limite que os dados do NOPEM (Nelson Oliveira Pesquisas de Mercado) apresentam e suas implicações no argumento. Os dados eram coletados apenas nas cidades de São Paulo e Rio de Janeiro, ou seja, eles não dão uma dimensão real do mercado consumidor nacional de discos. Contudo, o NOPEM foi o único instituto que reuniu os dados de vendas de discos nos anos 1980.

Ano	Número de discos de rock na lista dos 50 mais vendidos (SP e RJ)
1980	02
1981	03
1982	03
1983	06
1984	08
1985	07
1986	06
1987	07
1988	07
1989	05
1990	03
1991	01
1992	02
1993	04
1994	01
1995	05
1996	05
1997	05
1998	06
1999	01

Fonte: Tabela elaborada pela autora a partir dos dados do NOPEM.

A participação do rock brasileiro na lista dos cinquenta discos mais vendidos foi crescendo durante os anos 1980, porém muito aquém do que se poderia supor. A partir de 1983, o número de discos de rock manteve-se constante e com baixa variação, entre cinco e oito discos na lista. Na década de 1990, a indústria fonográfica voltou os seus investimentos para a música sertaneja, o pagode e a axé music, atingindo juntos uma expressiva parcela do público. Nestes primeiros anos, os discos de rock voltaram a vender o que vendiam no início dos anos 1980, antes da "explosão" comercial do

gênero; e entre 1995 e 1998 cresceu a sua presença na lista, acompanhando os lançamentos da Legião Urbana, do Kid Abelha, Paralamas do Sucesso e Titãs, grupos com um público consolidado, e do Skank, banda de Belo Horizonte (MG), surgida em 1991.

O consumidor de discos de rock no eixo Rio-São Paulo sempre representou uma fatia pouco expressiva do mercado. Oito discos foi o máximo alcançado entre 1980 e 1999, o que representa apenas 16% de um total de cinquenta. É preciso, portanto, ter cuidado ao definir a queda das vendas no rock brasileiro no início dos anos 1990 como esgotamento ou decadência, já que ele nunca representou em números tamanha massificação, embora bandas marcassem presença em programas de auditório da TV, nos cadernos culturais, revistas especializadas e nas rádios FM.

Eduardo Vicente apresenta uma hipótese interessante a ser investigada:

Toda a cena do rock constituiu-se a partir de grandes centros urbanos - especialmente Brasília, Rio de Janeiro, São Paulo e Porto Alegre - e seus integrantes não precisavam imitar a postura de seus pares internacionais e cantar em inglês, ou atualizar tradições locais. Enfim, não precisavam 'parecer' modernos. Parafraseando Renato Ortiz, a modernidade já se tornara, pare eles, efetivamente uma tradição.

Mas essa 'tradição' não se irradiava com facilidade desses centros urbano e nem manteve o seu predomínio. Por isso, o rock experimentaria sua decadência já a partir da segunda metade da década, sobrepujado por mais um ciclo de revigoramento do romantismo e, imediatamente depois, pela explosão da música sertaneja. (VICENTE, 2014, p.122).

É fato que os músicos não se sentiam impelidos a "atualizar as tradições locais" de rock, pois não existia "tradição" alguma a ser seguida ou superada na perspectiva deles. Nenhuma "linhagem" de rock produzido no país entre os anos 1950 e 1970 consagrou-se enquanto "tradição". Provavelmente, porque não encontraram agentes sociais inseridos em instâncias de legitimação que trabalhassem conscientemente ou não em torno deste objetivo, algo bastante diferente do ocorrido com o samba e a MPB.

Raymond Williams (2011a, 2011b) considera que cada geração ou círculo de artistas se relaciona com o passado de maneira seletiva, alguns pontos deste passado interessam e correspondem a determinados interesses culturais e de classe, enquanto outros não merecem ser lembradas no presente. Por ora, considero que a MPB e o

samba representavam o "passado" que interessava à geração de rock dos anos 1980 tanto no intuito de rompimento quanto no de aproximação.

Eduardo Vicente arremata o argumento considerando que o "rápido esgotamento do rock dos anos 80 também como um reflexo desse seu caráter excessivamente urbano e cosmopolita" (p.122, 2014). Podemos pensar se houve um esgotamento dessa linguagem de rock que se pretendia cosmopolita e pouco preocupada em estabelecer um diálogo com a tradição da música popular brasileira e com a história do rock no Brasil. Por outro lado, temos de pensar numa parte da produção de rock que tentou estabelecer relações com essa tradição. O "repúdio à herança", como diz Arruda (2001, p. 428), teria se sustentado ao longo dos anos 1980?

Repetindo: as vendas de discos brasileiros de rock cresceram durante os anos 1980, porém não permitem concluir que esse público consumidor representasse uma expressiva fatia do mercado consumidor de São Paulo e Rio de Janeiro. Se as obras artísticas expressam as experiências sociais e culturais de seus autores e de seu público (WILLIAMS, 2011a), há de se considerar que o cosmopolitismo apregoado das duas principais metrópoles brasileiras não alcançava a maioria da população. Por outro lado, é preciso questionar as relações estabelecidas com o rock internacional nas cenas do rock paulista e carioca. E o que há de continuidades e descontinuidades nas duas cenas em relação à tradição da música popular brasileira?

Estas são as questões que tentarei debater no restante da tese ao analisar a trajetória e a obra de determinadas bandas do rock paulista e carioca, como também espaços de sociabilidade das cenas, seus personagens presentes na grande imprensa e as suas condições objetivas de produção musical e de imaginário cultural. Quais elementos emergentes e dominantes se "acomodariam" nessa nova estrutura de sentimento apreendida nessa geração músicos de rock em São Paulo e no Rio de Janeiro?

Capítulo 02

O Abre-Alas Carioca: Novos espaços, dança e sensualidade no rock

Boys and bikinis
Girls and surfboards
Everybody's rockin'
Everybody's frugin'

Twistin' round the fire
Havin' fun

Bakin' potatoes
Bakin' in the sun

(The B-52's, *Rock Lobster*, 1979)

A emergência e o sucesso comercial do rock brasileiro dos anos 1980 sempre foram motivo de debate na bibliografia jornalística e acadêmica. Perguntam-se como foi possível "do nada" aparecerem para o cenário nacional tantas bandas vindas de diferentes capitais. Ao falarmos em cenas de rock no Brasil dos anos 1980, estamos problematizando a elaboração de uma produção musical diversa em metrópoles conectada à estilos contemporâneos internacionais, e à despeito das escolhas da indústria fonográfica local. As cenas mostram justamente o que está ausente dos meios de produção e difusão da indústria cultural. Contudo, eventualmente, são descobertas e incorporadas ao seu panteão artístico, como aconteceu com o rock de São Paulo, Rio de Janeiro, Brasília e Porto Alegre.

Nos primeiros anos da década de 1980, percebe-se o desconhecimento das gravadoras acerca das cenas do rock paulista e carioca. O rock não estava entre as apostas de executivos e parte da imprensa. Num contexto pré-internet, "prever" e apostar nos nomes que despontariam para o sucesso, fazia parte da rotina de trabalho dos agentes sociais da indústria cultural. Todo final de ano, as grandes gravadoras informavam quais lançamentos viriam para o ano seguinte, ou seja, estavam sendo

divulgados quais artistas tiveram "a sorte" de estar dentro das expectativas de sucesso dos executivos e, por isso, gravaram um disco. Sobre isso, o jornalista Arthur Dapieve (1963-) descreve de maneira irônica quais artistas estavam no radar das gravadoras no comecinho da década de 80:

O roqueiro que abria o "Jornal do Disco" encartado na revista "Som Três" de janeiro de 1980 tinha vontade de dar um tiro na cabeça. Sob o título "O time que as gravadoras escalaram", estavam lá dez nomes nos quais as ditas cujas apostavam suas fichas para o primeiro ano da década. Eram eles: Oswaldo Montenegro (indicado pela Warner), Grupo Paranga (Bandeirantes), Gilliard (RGE), Gilson (Top Tape), Zé Ramalho (CBS), Olívia Byington (Som Livre), Paulo André Barata (Continental), Diana Pequeno (RCA), Djavan (EMI), Ângela Rô Rô (Polygram). Como se não só o punk, mas também o rock 'n' roll, a betleamania, o heavy metal e o progressivo nunca tivessem acontecido. Era um panorama desalentador. (DAPIEVE, p. 23, 1995).

Ao contrário do que querem nos fazer crer, gravadoras e também críticos de música "preveem" o sucesso para um conjunto de artistas partindo de critérios de avaliação pouco objetivos. Ademais, essas projeções expressam o quão ignorantes esses profissionais podem ser sobre a música popular produzida de norte a sul do Brasil. Os artistas escolhidos para o ano de 1980 estavam englobados dentro da instituição MPB. Tínhamos "delicadas" intérpretes (Olívia Byington e Diana Pequeno), um cantor com lastro universitário (Oswaldo Montenegro), intérprete e compositor de maior penetração popular (Gilson e Djavan), cantor e compositor do nordeste e norte (Zé Ramalho e Paulo André Barata), grupos com influência dos "autênticos" ritmos brasileiros, com o caipira e o choro (Grupo Paranga). Fugiam em alguma medida da MPB, a cantora Ângela Rô Rô, que interpretava à maneira do *blues* americano, e o cantor Gilliard, identificado à "música brega" dos anos 1970.

De modo que as apostas das grandes gravadoras permaneciam nos estilos musicais e de interpretação consagrados entre os anos 1960 e 70, e conhecidos do público consumidor de discos e de programas de rádio. Não importa aqui se essas escolhas fora bem sucedidas ou não no ano de 1980. Cabe entender que artistas-solo e bandas de rock até então não estavam na mira dos investimentos das gravadoras.

Como disse anteriormente, fazia parte da rotina de trabalho de profissionais da indústria cultural "prever" o que seria sucesso nos próximos meses. Dois anos mais tarde, no final de 1982, encontro o jornalista Miguel de Almeida (1958-), no Caderno Ilustrada, apostando efusivamente no sucesso de uma nova geração de músicos paulistanos e radicados na cidade³³:

No primeiro capítulo, mencionei o selo independente de gravação *Lira Paulistana*, criado em 1979 pelos proprietários do teatro de mesmo nome, onde se apresentavam Grupo Rumo, Itamar Assumpção, Arrigo Barnabé, Tetê Espíndola, Premeditando o Breque, Língua de Trapo, etc. Os LPs eram gravados pelo selo em

³³ Fonte: "Muitos discos do Lira, uma ótima notícia". Matéria assinada por Miguel de Almeida. *Folha de São Paulo*, capa do Caderno Ilustrada, 27 de Dezembro de 1982.

estúdios alugados. A grande dificuldade surgia logo em seguida: Como esses discos chegariam às lojas e rádios? E, assim, em 1982 o Lira Paulistana e a Continental, sediada em São Paulo, estabeleceram um contrato: os discos seriam lançados em conjunto e contariam com a rede de distribuição da grande gravadora. Ao todo, 14 discos foram lançados nesta parceria.

Ao escrever essa manchete, Miguel de Almeida apostava que o binômio Lira Paulistana - Continental faria com que o "talento" dos músicos da Vanguarda Paulista conquistasse um espaço no *mainstream* e, mais, renovasse esteticamente a música popular. A seguir o primeiro parágrafo da matéria:

A maior novidade no próximo ano será a produção associada do Lira Paulistana com a Continental, prevista entre 18 e 24 discos. Será a oportunidade de se mostrar que sucesso não depende de má qualidade, como acreditam as multinacionais do disco. E que não é necessário se repetir fórmulas para cair no gosto popular, tampouco que a diluição é regra na criação. É ano importante porque a indústria cultural terá de abrir seu leque, preguiçoso leque, atrás de novas tendências. (Ar-risco: a Rede Globo não sustenta mais os sucessos. A voracidade da indústria será maior, poucos não serão descartáveis em poucas semanas.)

À título de informação, a escolha do jornalista não se concretizou como o previsto. A "qualidade" dos trabalhos da Vanguarda Paulista não obteve o sucesso de vendas, igual ao que rock conquistaria em pouco tempo. A matéria não se limita a apostar no reconhecimento da Vanguarda, Miguel de Almeida também discutiu as apostas das grandes gravadoras para o ano de 1983. Reclamou da falta de ousadia e perspicácia nos investimentos, da mesmice produzida por diversos músicos da MPB e do esquecimento de artistas considerados de valor pelo crítico, como Raul Seixas, Jards Macalé, Luiz Melodia e Jorge Mautner. Estes estavam sem contrato com gravadoras e, portanto, impossibilitados de lançarem novos trabalhos. Eis um pequeno trecho onde as "estrelas" são enquadradas pelo crítico:

Bem, vamos ao arroz com feijão. Das rádios e das tevês. De cara, a Ariola. São nomes enfileirados, produzindo o habitual e indefectível disco anual, ninguém com grandes idéias: Chico Buarque (em português), Elba Ramalho (na língua do "P"), Kleiton e Kleidir, Moraes Moreira, Wagner Tiso, Milton Nascimento, Robertinho de Recife, Marina, Toquinho. Há o ameaço de Gonzaguinha estreando em novo selo. Já está pronto, vem no

É notório o não constrangimento em desqualificar ("produzindo o habitual"; "arroz com feijão") o trabalho de artistas consagrados da MPB. Não se trata simplesmente de uma grosseria e/ou ingenuidade do crítico, e, sim, me faz pensar sobre a emergência de uma nova estrutura de sentimento naquele contexto. Jovens candidatos a músicos e críticos, nascidos a partir do final dos anos 1950, tentando dar visibilidade aos seus interesses culturais na imprensa, nos selos e grandes gravadoras.

Diferentemente das apostas das gravadoras para o ano de 1980, listadas por Arthur Dapieve, onde não aparecem bandas e artistas de rock, Miguel de Almeida comenta a presença de novos "grupos de rock carioca" numa coletânea a ser lançada:

"Três Travestis", de Caetano Veloso, interpretada por Zezé Motta, é o compacto que inicia o ano na gravadora WEA. Única novidade, por enquanto, é um projeto alcunhado Rock Voador. Será um disco reunindo grupos de rock carioca, tudo gente nova. Falam no "Sangue da Cidade", "Papel de Mil", "Kid Abelha" e "As Abóboras Selvagens" e outros. Há intenção de concretizar a mesma idéia com conjuntos paulistas. Depois, o de sempre: Benito di Paula, Pepeu e Baby Consuelo, Guilherme Arantes, A Cor do Som e Zezé Motta. Há uma dúvida em torno de Belchior. Gente boa: Gilberto Gil, Ivone Lara e o genial Paulinho da Viola. Estréia na WEA, Vicente Barreto e Sandra Pera, ex-Frenética.

Para o jornalista, a "única novidade" na WEA era a coletânea "Rock Voador", que trazia grupos da cena do rock carioca que vinham tocando no projeto Rock Voador, idealizado e organizado pela produtora cultural e jornalista Maria Juçá Guimarães (1949-). O Rock Voador consistia na apresentação de bandas e artistas aos sábados sob a lona do Circo Voador, no Rio de Janeiro. Embora, pareça que Circo e WEA tenham trabalhado em conjunto na produção e lançamento desta coletânea, na realidade não foi o que aconteceu. Maria Juçá conta que a WEA usou o nome Rock Voador sem pedir a sua autorização (GUIMARÃES, 2013), o que a deixou com raiva ao invés de orgulhosa.

É patente o tom de entusiasmo no texto de Miguel de Almeida diante do "novo". Primeiro com a WEA trazendo bandas da cena do rock carioca formadas por "gente nova", e a Continental trabalhando na distribuição e produção dos discos de artistas do selo Lira Paulistana. Finalmente, grandes gravadoras estavam entrando em contato com uma geração mais jovem ao dar espaço para algo diferente do "arroz com feijão", isto é, do que todos já conheciam há uma ou duas décadas.

As bandas selecionadas para o disco "Rock Voador" foram: Papel de Mil, Sangue da Cidade, Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, Maurício Mello & Companhia Mágica; e os artistas-solo escolhidos foram Mallu Vianna e Celso Blues Boy. Para informar ao leitor: apenas a banda Kid Abelha e os Abóboras Selvagens estabeleceram uma carreira de sucesso na década. Ou seja, mais uma aposta de agentes da indústria fonográfica que não se concretizou como o previsto.

Há uma provável explicação do porquê a WEA ter se interessado em produzir uma coletânea com artistas e bandas da cena do rock carioca, e esta não tem nada a ver com o desejo de renovar o cenário da música popular brasileira. A concorrência com a gravadora EMI-Odeon, também sediada no Rio de Janeiro, explica tal investimento e o oportunismo em apropriar-se do nome Rock Voador. A WEA e as outras gravadoras descobriram as cenas de rock quando a EMI-Odeon lançou o compacto simples³⁴ da banda Blitz, em Julho de 1982.

De um lado do disquinho da Blitz vinha "Você Não Soube me Amar", e do outro lado ouvia-se somente "nada, nada, nada". Uma única canção foi o suficiente para o grupo estourar nas rádios e TVs, e para o rock entrar no radar das gravadoras. Em apenas três meses, o compacto vendeu oficialmente 100 mil cópias (DAPIEVE, 1995,

³⁴ No disco "compacto simples" cabia somente duas canções. E no "compacto duplo" quatro canções eram gravadas.

p.54). Aparecia no horizonte um fenômeno musical e, certamente, um novo nicho de mercado a ser explorado por gravadoras, rádios, revistas, jornais e TVs.

Contudo, o caminho dos rapazes e moças da cena do rock carioca até o sucesso comercial foi mais ou menos longo. E contou com a base fundamental de determinados espaços de sociabilidade tão jovens quanto os seus frequentadores. Foram necessárias novas condições de produção e de circulação de rock nas cidades de Niterói e Rio de Janeiro que possibilitassem a emergência desta "gente nova", como diz Miguel de Almeida, no campo da música popular.

Não apenas bandas e artistas de rock emergiram para o *mainstream* musical nos anos 1980, esta é a visão mais superficial sobre o fenômeno. A vida cultural das cidades de Rio de Janeiro e de Niterói modificou-se com a formação de novos espaços de shows, de sociabilidade e de difusão midiática - danceterias, estações de rádio e Circo Voador. De modo que a trajetória e a obra de bandas e artistas-solo do rock brasileiro dos anos 1980 estão enredadas em condições sociais de produção, em constrangimentos culturais e nas relações interpessoais, e que precisam ser compreendidos a partir da vivência urbana experimentada. As cidades não são cenários parados no tempo e que nada influem para a elaboração de representações artísticas e intelectuais, ao contrário, as cidades estão presentes na formação de cenas musicais e por estas são modificadas em alguma medida, tendo o seu tecido cultural complexificado.

O abre-alas do rock carioca começa com um grupo de músicos não era tão novos na idade e inexperientes no fazer musical, no entanto foram constrangidos a se enveredarem por outros estilos de rock em novos espaços de sociabilidade e de difusão midiática do Rio de Janeiro e de Niterói.

2.1 Rapazes do rock progressivo e do teatro

Diferente de São Paulo, há uma transição no rock entre as décadas de 1970 e 80 no Rio de Janeiro. Músicos, bem preparados tecnicamente, vinham tentando se estabelecer no campo da música popular desde a segunda metade dos anos 70, entre eles destaque: Lobão (1957-), Antonio Pedro Fortuna, Arnaldo Brandão (1955-), Lulu Santos

(1953-) e mais o inglês, radicado no Brasil, Ritchie (1952-). Na São Paulo dos anos 80 há um não diálogo artístico com as bandas dos estilos progressivo e metal que percorriam os espaços de shows da cidade.

Todos esses em alguma medida foram marcados pelo rock progressivo, um estilo que demanda do músico boa técnica no instrumento e uma postura bastante compenetrada no palco. O progressivo teve uma presença importante nos anos 1970, influenciou sonoridades de bandas em São Paulo e no Rio de Janeiro e conquistou um pequeno público.

Lobão, Lulu Santos e Ritchie fizeram parte do Vímana, grupo progressivo surgido em 1974 no Rio de Janeiro, que passou por algumas formações até o seu fim em 1978. Originalmente, o Vímana contava com Luiz Paulo Simas (teclados) e Candinho (bateria), vindos da banda Módulo 1000, Lulu Santos (guitarra e vocais) e Fernando Gama (baixo). Por volta de 1975, Ritchie entra para a banda assumindo os vocais e a flauta; Candinho a abandona, e Lobão ocupa o seu lugar na bateria. O Vímana lançou o compacto simples *Zebra* pela Som Livre, e gravou um LP mas a gravadora não teve interesse em lançá-lo na época e, assim, continua inédito.

Vímana e as suas cabeleiras setentistas. Da esquerda para a direita: Luis Paulo Simas, Lobão, Lulu Santos, Ritchie e Fernando Gama. (Foto sem data e autoria)³⁵

³⁵ Fonte da imagem: <https://www.youtube.com/watch?v=PKQI0QoUgWo>

Além de tocarem no Vímana, os seus integrantes trabalhavam como músicos de estúdio e de apoio de outros artistas: Músicos dos bastidores. Eles poderiam não fazer sucesso com o Vímana, no entanto acabavam por conhecer os mecanismos de produção fonográfica, produtores musicais e artistas de renome do circuito cultural da Zona Sul da cidade. Arthur Dapieve (1995, p. 37) relata um episódio interessante que expressa esse trânsito dos músicos entre espaços de produção legítimos e ainda ilegítimos no Rio de Janeiro: Lulu Santos, Luis Paulo Simas, Fernando Gama e Ritchie estavam fazendo audições para tocarem na peça "A Feiticeira", protagonizada por Marília Pêra (1943-2015), quando, de repente, entra no palco um jovem dizendo que gostaria de tocar violão clássico. Este jovem era o Lobão, então com 17 anos, baterista e estudante de violão. Todos eles foram contratados para tocarem na peça. Marcavam presença a um só tempo no teatro, ao lado de atores reconhecidos artisticamente, e no rock, este ainda lutando para emergir ao *mainstream* musical.

A banda acaba em 1978 sem ter conseguido estabelecer uma carreira na indústria fonográfica, como tantas bandas de rock no período. De modo que, a trajetória do Vímana continua sendo contada nos livros sobre rock brasileiro, sobretudo, porque dela participaram três músicos que construíram carreiras de sucesso poucos anos depois: Lulu Santos, Lobão e Ritchie vão trilhar caminhos separados e distintos, em comum deixarão no passado o rock progressivo.

No entanto, mais interessante do que o trabalho autoral do Vímana, é compreender os significados sociais do encontro entre os músicos numa audição para uma peça de teatro. Qual foi o papel do teatro para os músicos de rock no Rio de Janeiro entre fins dos anos 1970 e início dos 80? O teatro foi um espaço de sociabilidade e de trabalho remunerado para os jovens músicos, moradores da Zona Sul da cidade. Era uma chance de se aprimorarem como músicos, criarem uma intimidade com o palco, a plateia, estabelecer contatos com pessoas do teatro (atores, produtores, diretores) e conhecer outros músicos.

O teatro no Rio de Janeiro vivia um ótimo momento com pequenos grupos escrevendo peças, encenando textos estrangeiros e oferecendo cursos e oficinas no Parque Lage, prédio histórico localizado no Jardim Botânico. Um desses grupos era o "Asdrúbal Trouxe o Trombone", fundado em 1974 pelo diretor Hamilton Vaz Pereira e os atores Regina Casé e Luiz Fernando Guimarães. A proposta do grupo era encenar temas caros e próximos aos jovens, fazendo uso de uma linguagem cômica e pouco afeita aos princípios consagrados do teatro.

Em 1977, o Asdrúbal montou a sua peça de maior sucesso de público: "Trate-me, Leão". E dela participaram Hamilton Vaz Pereira, Regina Casé, Luiz Fernando Guimarães, Perfeito Fortuna, Evandro Mesquita, Nina de Pádua e Patrícia Travassos. "Trate-me, Leão" ficou em cartaz no Rio de Janeiro até 1980, quando o grupo estreou outra peça, também de autoria coletiva, chamada "Aquela Coisa Toda".

A nova peça do Asdrúbal estava em cartaz no Teatro Ipanema, localizado à rua Prudente de Moraes nº 824, no horário das 21 horas. E à meia noite, o palco dava lugar ao show da cantora Marina Lima (RODRIGUES, 2008, p.36) apresentando o disco "Olhos Felizes", lançado em 1980. Foi exatamente destes dois espetáculos hospedados no Teatro Ipanema que surgiu a Blitz, a banda de retumbante sucesso que abriu as portas do *mainstream* para as novas bandas de rock.

Após o fim do Vímana, em 1978, o baterista Lobão foi substituir o amigo Claudio Infante na banda de apoio de Marina Lima, a qual contava ainda com o baixista Antonio Pedro, que nos anos 70 tocou na fase progressiva dos Mutantes, e o paulista Billy Forghieri no teclado e, com o guitarrista Guto Barros, Zé Luiz no sax e Junior Hombrich no baixo. Os três - Lobão, Antonio Pedro e Billy - às vezes tocavam também com a banda Gang 90 & As Absurdettes.

No outro espetáculo - "Aquela Coisa Toda"- participavam o ator Evandro Mesquita, prestes a completar 30 anos, e o guitarrista Ricardo Barreto, aos 25 anos, que era primo da atriz Regina Casé e trabalhava na equipe técnica da peça. Nas horas vagas e na peça, Evandro e Ricardo tocavam e cantavam.

A banda da Marina Lima, esperando a sua vez de subir ao palco, viram Evandro e Ricardo em cena, gostaram e resolveram convidá-los para tocar qualquer coisa. (RODRIGUES, 2008, p. 41). No entanto, a Blitz só surgiria, conforme atestam Rodrigo Rodrigues (2008) e Arthur Dapieve (1995), da sagacidade e senso de oportunidade de Evandro Mesquita:

Mas certo dia Evandro [Mesquita] encontrou Cristina Magalhães na praia. Ela era modelo e relações públicas do bar que o dono da grife Company, Mauro Taubman, abriu em São Conrado, o Caribe. O local estava abrigando showzinhos e Cristina perguntou a Evandro se ele tinha uma banda. Garotão esperto, 30 anos de praia, Evandro não titubeou: disse que sim, tinha uma banda - o que era apenas uma meia-verdade. O ator saiu atrás da rapaziada que levava um som no Teatro Ipanema. Evandro, [Ricardo] Barreto, Lobão, Guto Barros (guitarra), Zé Luiz (sax) e Junno

Hombrich (baixo). O sexteto ensaiou cinco dias e, na noite de 21 de Fevereiro de 1981, estreou no bar Caribe. (DAPIEVE, p. 53, 1995).

O nome Blitz foi sugestão de Lobão, porque eles eram parados pela polícia frequentemente. De dois espetáculos, um show e uma peça, com músicos de rock dos dois lados originaram a Blitz. A primeira formação da banda deve ao espaço do teatro a sua existência, uma origem bastante particular e expressiva do cenário cultural da Zona Sul, do Rio de Janeiro, onde o teatro era proeminente e, por isso, podia oferecer oportunidades de trabalho a jovens artistas tentando se estabelecer, sejam atores, músicos ou as duas coisas juntas.

Durante o ano de 1981 a banda se apresentou em bares (Caribe, Western) e discotecas (Noites Cariocas, Papagaio) da cidade e passou por modificações na formação. Zé Luiz (sax), Junior Homrich (baixo) e Guto Barros (guitarra) deixaram a Blitz. Entraram o Antonio Pedro Fortuna, vindo da banda da Marina Lima e ex- baixista dos Mutantes, e Billy Forghieri nos teclados, juntando-se a Evandro (vocaís), Ricardo Barreto (guitarra) e Lobão (bateria).

A formação e a proposta artística da Blitz se consolidaram no início de 1982, com a entrada da atriz Marcia Bulcão, à época namorada de Ricardo Barreto, e de sua amiga, a bailarina Fernanda Abreu. Existem duas versões do porquê incorporar vozes femininas na banda: 1) a ideia pertenceria à atriz Patrícia Travassos, integrante do Asdrúbal e namorada de Evandro Mesquita, pois ela percebeu que os instrumentos estavam "abafando" os vocais (DAPIEVE, 1995, p.54); 2) Lobão, admirado pelo trabalho da Gang 90 & As Absurdetes e "apaixonadíssimo" por uma de suas vocalistas, a holandesa Alice Vermeulen ("Alice Pink Pank"), teria sugerido à Blitz ter também duas cantoras³⁶. (RODRIGUES, 2008, p. 57). Pouco tempo depois, Alice e Lobão seriam namorados. Ela integraria ainda os Ronaldos, banda que acompanhou Lobão por um curto período, e que lançou, em 1984, o disco "Ronaldo Foi Pra Guerra" pela RCA-Victor.

As experiências de membros da banda com a performance teatral, em estar no palco dramatizando um texto, não poderiam estar ausentes do trabalho da Blitz. Roupas

³⁶ Numa entrevista dada em vídeo à *Revista Época* (Editora GLOBO), em 2011, Lobão reitera que a ideia de trazer duas cantoras para banda partiu dele. Veja: <https://www.youtube.com/watch?v=M6MJveDPRTA>

coloridas, linguagem coloquial, canto-falado, ritmo dançante, histórias do cotidiano do jovem urbano, elementos que encontrarão forma e ressonância no público de espaços tão jovens quanto a Blitz - o Circo Voador e a Fluminense - FM.

2.2 Novos espaços surgem: Circo Voador e Fluminense-FM

O Circo Voador nasceu da necessidade que os grupos de teatro da cidade, liderados pelo Asdrúbal Trouxe o Trombone, tivessem um espaço para a realização de oficinas e cursos de teatro antes oferecidos no Parque Lage, onde foram impedidos de continuar. O espaço foi concebido pelo ator Perfeito Fortuna, do Asdrúbal, Marcio Galvão, engenheiro, e Mauricio Sette, arquiteto. Mas precisavam de uma área da cidade para montar o circo. Por intermédio do jornalista e autor de teatro Paulo Grisolli, conseguiram marcar um encontro com D. Zoé Noronha Chagas Freitas (1921-2016), esposa do governador Chagas Freitas, para apresentarem a ela o projeto. Por incrível que pareça, essa conversa aconteceu e D. Zoé, em entrevista a Maria Juçá Guimarães (2013), relembrou o episódio:

Um guarda no palácio chegou e me disse: Dona Zoé, tem aí três hippies querendo falar com a senhora. Mas tudo de cabelo comprido, com umas roupas esquisitas. Eu posso deixá-los entrar? Eu disse: 'Pode entrar, vamos ver do que se trata'. [...] Perguntei: 'Quem são vocês'? Um disse: 'Sou engenheiro'. Era o Márcio; e outro disse: 'Sou arquiteto' e o terceiro 'sou artista'. Bom, eu já estava habituada, porque na Escolinha de Arte entravam os artistas também e a gente respeitava muito. Mandeí que se sentassem e puseram a maquete daquele circo ali.[...] Um deles disse que queriam construir um circo no Arpoador, em Ipanema. [...] Aí eu disse que teríamos que pedir licença ao prefeito, naquela ocasião o Júlio Coutinho. Eu liguei pro [Julio] Coutinho sem meu marido saber e lhe disse que era um circo moderno, destinado aos jovens. [...] Para nossa surpresa o prefeito concordou, não sem antes dizer que ia dar bode, mas, como eu queria, ele ia fazer. (GUIMARÃES, 2013, p. 39).

"Os três hippies" adentraram o Palácio das Laranjeiras e sensibilizaram D. Zoé da importância de montar um circo na cidade, e numa das áreas mais residenciais e nobres da cidade, encostado na pedra do Arpoador, em Ipanema. É verdade que o prefeito Julio Coutinho não autorizou a instalação do Circo movido pela necessidade de diversificação de espaços de lazer, e, sim, para satisfazer o desejo da esposa do Governador.

À 15 de Janeiro de 1982, o Circo Voador era inaugurado. O espaço não foi originalmente pensado para shows de bandas e artistas de rock e, sim, para a realização de aulas e oficinas oferecidas pelos pequenos grupos de teatro e apresentação de suas peças. O Circo era o novo espaço de sociabilidade e de formação artística de uma cena teatral que vinha sendo fomentada desde meados dos anos 1970 no Rio de Janeiro. Não por acaso, eles foram chamados, segundo o depoimento de D. Zoé, de "hippies" e "cabeludos" pelo guarda do Palácio, isto é, o estereótipo do jovem, que viveu a contracultura, persistia no imaginário, no entanto no decorrer dos anos 1980 ser considerado "hippie" viraria motivo de piada e deboche. As estéticas do punk e da new wave dariam o tom, e os cabelos curtos para os homens e mulheres seriam moda.

A lona azul do Circo Voador, no Arpoador³⁷, 1982. Foto de Ricardo Chaves.

O Circo Voador se concretizou com o telefonema de D. Zoé para o prefeito Julio Coutinho. Despossuídos de um espaço físico para exercerem os seus trabalhos, Perfeito Fortuna, Maurício Sette e Marcio Galvão não abriram mão da prática do apadrinhamento institucional para erguerem a lona do Circo no Arpoador.

O Circo Voador reuniu artistas do teatro e da música sem legitimidade para se apresentarem em teatros e casas de espetáculo de prestígio do Rio de Janeiro. Se determinados roqueiros apresentavam-se no teatro na condição de músicos de apoio do artista famoso, agora tinham a chance de subir ao palco do novo espaço no papel de protagonistas da noite. Ele não recebia patrocínio da prefeitura e de empresas, era sustentado pela venda de ingressos para os shows e peças. Em pouquíssimo tempo, o Circo tinha o apoio do O GLOBO e Jornal do Brasil, onde as atividades eram divulgadas em seus respectivos cadernos de cultura. Ter os seus shows e peças na "agenda de cultura" da imprensa oferecia uma legitimidade ao Circo, reconhecendo-o como parte da vida cultural do Rio de Janeiro.

³⁷ Fonte da imagem: <http://vejario.abril.com.br/materia/shows/circo-voador-volta-ao-arpoador-por-um-fim-de-semana>

"Um bom programa para quem gosta de rock" - era assim que o Jornal do Brasil divulgava em sua agenda o show da Blitz no Circo Voador.

Show

tes, Antonio Pedro. Evandro toca violão ovation, e gaita, e é um dos autores da música, já consagrada, Alto Astral, sucesso da Cor do Som. O conjunto surgiu há um ano, em *show* no Caribe, e prossegue carreira. Um bom programa para quem gosta de *rock*. As entradas custam Cr\$ 300, e o espetáculo tem programação visual (?) e assessoria poética, a cargo de Bernardo Villena, autor de um livro de poesias que fez bastante sucesso em 1977. O Circo Voador fica no Arpoador.

Uma boa atração, de quinta a sábado, no Circo Voador: o conjunto *Blitz*, liderado por Evandro Mesquita — do Asdrúbal Trouxe o Trombone. Sempre às 23h, terá a participação de **Lobão** — o excelente baterista de um dos grandes conjuntos de música progressiva, já extinto, o Vímãna — e do ex-baterista dos Mutan-

Fonte: Jornal do Brasil. Caderno B. 07 de Março de 1982.

Percebe-se pelas informações detalhadas trazidas sobre a Blitz, o seu primeiro show no bar Caribe e os seus principais integrantes, que a banda era novata. Ademais, o autor do texto sentiu a necessidade de dizer de que se tratava de um show de rock, uma vez que, a Blitz não tinha nenhum disco e, portanto, não tocava nas rádios.

Rapidamente, o anonimato da Blitz acabaria. O Circo Voador foi um dos grandes responsáveis para isso juntamente com outro espaço de difusão do rock carioca: A rádio Fluminense-FM, de Niterói. Analisar a trajetória e as músicas da Blitz exige que a relacionemos ao Circo e à Fluminense - FM. O início de cada uma dessas histórias aconteceu no mesmo momento, e acabaram por partilhar uma biografia comum. Uma biografia expressiva também da formação de uma cena de rock no Rio de Janeiro a partir de 1982.

A rádio Fluminense-FM foi fundada em 1972 e ocupava a frequência 94,9 Mhz. Ela integrava o Grupo Fluminense de Niterói, que ainda contava com o Jornal Fluminense. Até o início dos anos 1980, a rádio transmitia corridas de cavalo, tocava horas seguidas de música e não tinha locução ao vivo, prática esta que havia sido implementada em 1977 pela Rádio Cidade, como bem nota Heitor da Luz Silva (2013, p. 111).

Os amigos e jornalistas Luis Antonio Mello (1955-), da rádio do Jornal do Brasil (JB), e Samuel Wainer Filho (1955-1984), também do JB, criaram um programa de rádio chamado Rock Alive ("o rock vivo"). Foram à Niterói propor o projeto ao superintendente do Grupo Fluminense, Ephrem Amora. A primeira reunião não transcorreu bem, o diretor Odair Marzano avaliou a fita do piloto de Rock Alive e disse que era ruim (MELLO, 1999, p. 70). Dias depois, o superintendente convidou Luis Antonio e Samuel para uma nova reunião, e lhes propôs o comando e a reformulação da Fluminense-FM como um todo. De pronto, o convite foi aceito. A preparação e os testes levaram alguns meses, Samuel deixou a empreitada e Luis Antonio convidou Amaury Soares, Alex Mariano, Sérgio Vasconcellos e Maurício Valladares para integrarem a nova equipe da rádio, todos jovens e sem experiência em rádio (SILVA, 2013, p.111).

Sob a coordenação e direção de Luiz Antonio Mello, a rádio entrou no ar em 01 de Março de 1982, com uma vinheta em que se gritava "A Maldita"³⁸, dando as boas vindas ao ouvinte que estava chegando a nova Fluminense - FM. A estrutura tecnológica da rádio era precária e o sinal para além de Niterói era fraco, mas ainda assim era possível ouvi-la na região metropolitana do Rio de Janeiro. A lista de músicas executadas na programação era enorme, nenhuma música era repetida no dia, músicas de trabalho dos artistas e bandas não tocavam, práticas que se contrapunham ao modelo implementado pela Rádio Cidade. Outra novidade da Fluminense-FM, era a locução ao vivo ser realizada apenas por mulheres.

Luiz Antonio Mello coordenou a rádio entre 1981 a 1985. Nesse período, ao contrário do que se possa imaginar, a Fluminense-FM não tocava apenas rock. Artistas independentes, esquecidos pelas gravadoras, tidos como "malditos" e identificados ao movimento tropicalista, também encontravam espaço na programação da rádio. Ouvia-se Arrigo Barnabé, Itamar Assumpção, Jards Macalé, Egberto Gismonti, Tom Zé, Os Mutantes, Caetano Veloso, Gilberto Gil, etc.. Um dado importante: as rádios eram obrigadas por lei federal a veicular na programação 50% de música brasileira. E, para ajudar a cumprir a lei, foi criado o programa "MPB Espaço Aberto"³⁹, transmitido diariamente das 20 às 21 horas sob a produção de Amaury Santos (SILVA, 2013, p. 122). Ademais, é importante frisar a leitura da MPB empreendida pela rádio: músicos

³⁸ Em entrevista com Luis Antonio Mello, ele me disse que o apelido a Maldita surgiu espontaneamente na hora da gravação da vinheta.

³⁹ Luiz Antonio Mello (1999, p. 109) diz: "Para ser franco, o *Espaço Aberto* nasceu com o objetivo de cumprir a lei, que exigia a execução de 50% de música brasileira, entre oito e dez da noite."

ligados à bossa nova e à canção de protesto dos anos 1960 não tinham vez na programação. O movimento tropicalista e seus legados compunham o recorte de MPB.

O "Rock Alive", um simples projeto que provocou toda a mudança de direção na Fluminense-FM, era transmitido às segundas, quartas, quintas e sextas-feiras às 22 horas. O programa ficou marcado na memória, sobretudo, por conta de Mauricio Valladares⁴⁰ (1953-) que o apresentava às segundas e sextas (MELLO, 1999, p.109). Maurício levou a sua coleção de discos trazidos de Londres para tocar no programa, como também faria José Roberto Mahr no "Novas Tendências" surgido dois anos depois, em 1984. Por fim, o Rock Alive notabilizou-se por apresentar ao ouvinte as novidades do rock internacional.

No dia seguinte à estreia da nova Fluminense FM, em 02 de Março, um ouvinte foi à rádio levando uma fita cassete gravada no Circo Voador. Luiz Antonio Mello ouviu a fita, achou a música "engraçada" e "absolutamente teatral" (MELLO, 1999, p. 117) e decidiu colocá-la no ar. Tratava-se de "Você não Soube me Amar", da canção da Blitz.

A partir daí, virou rotina a rádio receber cassetes de bandas e artista-solo que estavam se formando na Zona Sul da cidade, como Barão Vermelho, Paralamas do Sucesso, Kid Abelha e Sangue da Cidade, e dos artistas como Zé da Gaita, Celso Blues Boy, Lobão, Malu Viana. E a audiência da rádio foi crescendo durante o seu primeiro, chegando a atingir o terceiro lugar entre as rádios voltadas para o público jovem, de 15 a 30 anos. (MELLO, 1999). Ao mesmo tempo em que os artistas ganhando também maior visibilidade, chamando atenção de gravadoras e constituindo o seu público.

Em 2015, aconteceu uma exposição sobre a Fluminense-FM na cidade de Niterói, chamada "Maldita 3.0: No Universo da Rádio Fluminense". Cartazes, objetos, gravações, vídeos, instalações e fotografias expressavam a presença da rádio no cotidiano da metrópole. Reproduzo abaixo, a precária foto que fiz do cartaz de divulgação da festa de aniversário de dois anos da rádio em uma tradicional casa de espetáculos do Rio, o Canecão.

⁴⁰ Além de produtor de programas no rádio e locutor, Maurício Valladares é também um respeitado fotógrafo de bandas e artistas. É autor de dois livros de fotografias do rock brasileiro dos anos 1980. Veja em: VALLADARES (2006, 2008). Atualmente, ele apresenta o programa "Ronca Ronca" na internet. Veja: <http://www.roncaronca.com.br/>

Exposição "Maldita 3.0 - No universo da Rádio Fluminense". 05 de Junho de 2015, Centro Cultural dos Correios, Niterói-RJ.

Blitz, Paralamas do Sucesso, Barão Vermelho, Serguei, Kid Abelha, Miquinhos Amestrados, Serguei, Celso Blues Boy, Malu Viana, Herva Doce - as bandas e artistas-solo convidados para se apresentaram na festa evidenciam o quão as trajetórias estavam relacionadas e se cruzavam, por partilharem um espaço social e uma rede de relações pessoais e profissionais no Rio de Janeiro. Pertenciam a esse espaço danceterias (Noites Cariocas, Mistura Fina, Metrópolis e Mamão com Açúcar) localizadas na Zona Sul; o Circo Voador, no centro da cidade; e a Fluminense-FM, que foi a primeira rádio a colocar no ar as canções, ainda gravadas em cassetes, de Paralamas do Sucesso, Kid Abelha, Barão Vermelho e Blitz. Ademais, está em evidência um mercado de rock regionalizado e de poucos recursos financeiros nesse período, não há a presença de

bandas de fora desse espaço social, ainda que haviam bandas paulistas conhecidas e com disco, como o Magazine e o Metrô.

O Circo Voador e a Fluminense-FM, em sua versão "maldita", surgiram no verão de 1982 e independentes um do outro. À princípio, o Circo ficaria um mês no Arpoador, porém foi ficando até Março quando a prefeitura ordenou que a fiscalização desmontasse a estrutura. Um novo acordo foi firmado entre Circo e prefeitura, novamente com a intermediação de D. Zoé, e a lona seria montada num terreno ao lado dos Arcos da Lapa, no centro da cidade, onde continua até hoje.

Em outubro de 1982, o Circo reabriu no seu novo endereço e deu início a uma parceria com a Fluminense - FM, com o projeto "Rock Voador". Bandas e artistas que estavam tocando na rádio iriam se apresentar no Circo. Uma parceria simples e poderosa para todos os envolvidos - bandas, rádio e Circo - todos ganharam mais visibilidade para além do Rio de Janeiro. O Rock Voador existiu até 1986 e possibilitou o encontro e o descobrimento mútuo entre os grupos do Rio, de São Paulo, Porto Alegre e Brasília.

2.3 As Aventuras da Blitz

A Blitz conseguiu um contrato na EMI-Odeon para a gravação do compacto simples por intermédio de Jorge Davidson, gerente internacional da gravadora. Até 1984, era uma prática das companhias testarem novos artistas e bandas lançando primeiro um compacto. Se vendessem o esperado, o artista partiria para a gravação do LP.

Jorge Davidson e Evandro Mesquita haviam estudado no mesmo colégio no Leblon. Em entrevista a Rodrigo Rodrigues, Evandro conta como se deu o encontro com o antigo colega e o convite para ir conversar na gravadora: "Jogando bola, numa pelada que tinha no campo do Caxinguelê, no Horto, o Jorge chegou e disse: 'Pô, me falaram que vocês estão com uma banda, que a Blitz tá demais. Eu tô trabalhando na Odeon. Vamos lá conversar com o Mariozinho Rocha'". (RODRIGUES, 2008, p. 66).

Mariozinho Rocha (Mario Gomes da Rocha Filho) era produtor musical e diretor artístico da EMI-Odeon, responsável por formar o elenco de artistas da companhia. À

pedido de Jorge Davidson, ele ouviu o cassete da Blitz. E gostou. Dos shows do Circo Voador, em bares e da execução de "Você Não Soube me Amar" na rádio Fluminense-FM, a Blitz lança o compacto com a canção em Julho de 1982.

Notem que o espaço geográfico e social dos personagens é o mesmo: a Zona Sul do Rio de Janeiro. Os produtores musicais, jornalistas, bares, teatros e o Circo Voador, todos situavam-se nessa pequena região do Rio de Janeiro e por lá transitavam e estabeleciam relações de amizade, amorosas e de trabalho. As relações afetivas e de apadrinhamento nesse contexto são chaves para a compreensão da trajetória de artistas e bandas. É claro, que essas relações não explicam o sucesso comercial alcançado, mas nos permitem ver os constrangimentos sociais a que os artistas estavam submetidos e que estão presentes nas possíveis mudanças e continuidades da produção artística da cena do rock carioca.

O Circo Voador oferece pistas para pensarmos determinado constrangimento. O espaço expressava uma confluência de elementos diversos: um espaço de produção para artistas pouco conhecidos, o apoio da grande imprensa, a simpatia de jornalistas jovens e mais velhos e, por fim, a presença de nomes da MPB, como Gilberto Gil, Chico Buarque e Caetano Veloso, ao realizarem shows no Circo, ainda instalado no Arpoador. A presença de músicos consagrados dá mostras do constrangimento a que os jovens roqueiros cariocas tinham de lidar, algo que os roqueiros paulistanos não experimentavam em seu espaço social.

O compacto da Blitz vendeu 100 mil cópias em três meses (DAPIEVE, 1995). A banda estava mais do que aprovada no "teste de popularidade" da EMI-Odeon. Mesmo com o sucesso do disquinho e prestes a assinar um contrato para a gravação do LP, Lobão, o baterista, abandonou a banda. Ele estava descontente porque as suas letras não eram aproveitadas no repertório da Blitz. Adiante, voltarei a falar sobre o trabalho do Lobão em momentos de inflexão de sua trajetória artística, que vão desde o discurso de ruptura com a tradição da música brasileira até a aproximação com a mesma em fins dos anos 1980.

Em Setembro de 1982 é lançado o primeiro LP da Blitz, chamado "As Aventuras da Blitz", sob a produção de Mariozinho Rocha. A capa é repleta de cores quentes e frias, estampas e listras num diálogo direto com a estética das histórias em quadrinhos (HQ). O nome do disco comunica que ouviremos uma "aventura" na forma de canções em uma "HQ" chamada Blitz. Aventura com personagens coloridos dos sapatos aos

cabelos, trajando roupas coloridas com estampas e listras, sorridentes e olhando diretamente para o leitor/ouvinte.

"As Aventuras da Blitz" (EMI-Odeon), 1982.

Os designers responsáveis pela capa foram Gringo Cardia e Luiz Stein, sócios no estúdio "A Bela Arte". Stein era o marido da backing vocal Fernanda Abreu, que o indicou mais o parceiro para elaboração do conceito visual da Blitz. (RODRIGUES, p. 78-79, 2008). Rodrigues aponta ainda um dado interessante: a forma como está escrito Blitz é igual à logomarca dos X-Men, famosa HQ da empresa Marvel e de grande sucesso no Brasil desde os anos 1970. E de fato os dois logos são iguais. Assim como os outros elementos - cores borradas, movimento dos corpos e personagens colados num fundo branco - confirmam o diálogo direto do projeto visual da Blitz com o universo das histórias em quadrinhos. Como não poderia faltar, reproduzo abaixo o logo dos X-Men.

Close da capa do gibi americano X-Men. 1980⁴¹.

A influência da estética dos quadrinhos na capa de "As Aventuras da Blitz" não foi uma exceção nesse período. As HQs nacionais e importadas estavam entre os interesses culturais de músicos e fotógrafos⁴² de rock. A banca de jornal, junto com as lojas de discos, era um espaço de aprendizado de linguagens artísticas e de informação com a aquisição de gibis, revistas, pôsteres e enciclopédias.

Poder-se-ia argumentar também que a estética da capa está em diálogo com o estilo new wave americano, também afeito ao uso de cores e de personagens. Um exemplo é a capa do álbum de estreia da banda norte-americana The B-52's, que tem um fundo amarelo vibrante, as letras em vermelho e os membros da banda, posicionados com seriedade no olhar, vestindo roupas de cores frias.

⁴¹ Fonte da imagem: <http://entretenimento.uol.com.br/noticias/redacao/2014/05/21/hq-que-inspirou-novo-x-men-previa-herois-da-marvel-todos-mortos-em-2013.htm>

⁴² O fotógrafo Rui Mendes, que registrou a cena do rock paulista, credita aos quadrinhos uma grande influência nas suas fotos, conforme me disse em entrevista realizada no dia 27 de Junho de 2014, em São Paulo.

Capa do primeiro disco do The B-52's (WRA), 1979.

Como vemos, o B-52's também contava com duas mulheres, chamadas Kate Pierson e Cindy Wilson. As cantoras participavam ativamente da performance no palco junto ao vocalista Fred Schneider, semelhante ao papel que desempenhariam Fernanda Abreu e Márcia Bulcão na Blitz.

Ainda que existam essas correspondências entre as duas bandas e elas sejam importantes para compreender a relação com o rock internacional, a Blitz expressou além da New Wave, elementos relativos às suas experiências artísticas no Rio de Janeiro. Quais experiências? As experiências de membros da banda no teatro, sejam atuando, tocando numa banda de apoio ou dançando, fazem-se presentes nas canções desse primeiro LP, na performance no palco, nos clipes e na própria capa do disco. Dramatizar um texto na forma de canção no palco e nas fotografias era mais uma faceta dos ofícios que vinham exercendo no teatro.

A identidade visual da capa de "As Aventuras da Blitz" dialoga com as canções. São histórias bem humoradas, com algum sarcasmo e leveza contadas a partir de uma linguagem coloquial e em ritmo dançante. Duas canções do disco foram vetadas pela censura oficial por razões "morais": "Ela quer morar comigo na Lua", de Evandro Mesquita, e "Cruel Cruel Esquizofrenético Blues", de Evandro e Ricardo Barreto. A

gravadora optou por riscá-las no vinil, e assim dizer a todos que o disco havia sofrido censura. O ouvinte, então, ouvia um ruído no lugar das canções.

O vocalista e letrista Evandro Mesquita usa o canto-falado na interpretação da maioria das canções, técnica que confere mais realismo à história contada. A canção "Você Não Soube me Amar", primeiramente lançada no compacto simples, deu visibilidade para a Blitz e despertou o interesse das gravadoras pelas novas bandas de rock, narra a história de um ex - casal "sensacional". Poderia ser apenas mais uma banal canção sobre um amor que fracassou e deixou todos muito tristes, mas a maneira como Evandro, Fernanda Abreu e Marcia Bulcão, interpretam o texto promove um olhar bem-humorado e um sorriso no rosto dos vocalistas e de quem está ouvindo:

Você Não Soube me Amar

(Evandro Mesquita, Ricardo Barreto, Zeca Mendigo e Guto Barros)

Sabe essas noites que você sai caminhando sozinho
De madrugada com a mão no bolso
Na rua

E você fica pensando naquela menina
Você fica torcendo e querendo que ela tivesse
Na sua

Aí finalmente você encontra o broto
Que felicidade (que felicidade)
Que felicidade (que felicidade)
Você convida ela pra sentar (muito obrigada)
Garçom uma cerveja (Só tem chope)

Desce dois desce mais
Amor, pede uma porção de batata frita
OK você venceu batata frita
Ai blá blá blá blá blá blá blá blá blá
Ti ti ti ti ti ti ti ti ti
Você diz pra ela
Tá tudo muito bom (bom)
Tá tudo muito bem (bem)
Mas realmente
Mas realmente
Eu preferia que você estivesse
Nuuuuu...a

A interpretação por meio do canto-falado nos diálogos entre o rapaz, Evandro, e a moça, nas vozes de Fernanda e Márcia, a linguagem coloquial proporciona uma ligação realista entre o jovem casal e os espaços de sociabilidade da grande cidade. Tomar um chopp e comer batata frita à noite num bar com o seu namorado (a) é parte de um estilo de vida compartilhado pelo público ouvinte, assim como terminar àquele relacionamento que parecia ser tão especial, "divino" e "maravilhoso" aos olhos dos amigos. Eis o restante da letra:

(REFRÃO)

Você não soube me amar
Você não soube me amar
Você não soube me amar
Você não soube me amar

Todo mundo dizia
Que a gente se parecia
Cheio de tal coisa e coisa e tal

E realmente a gente era
A gente era um casal
Um casal sensacional

(REFRÃO)

No começo tudo era lindo
Era tudo divino, era maravilhoso
Até debaixo d'água nosso amor era mais gostoso

Mas de repente a gente enlouqueceu
Ai eu dizia que era ela
Ela dizia que era eu

(REFRÃO)

Amor que que'cê tem
Cê ta tão nervoso
Nada nada nada nada nada nada

Foi besteira usar essa tática
Dessa maneira assim dramática (eu tava nervoso)
O nosso amor era uma orquestra sinfônica (eu sei)
E o nosso beijo uma bomba atômica

(REFRÃO)

Oh! baby não!

Provavelmente, o sucesso de "Você Não Soube me Amar" explique-se pela exposição de situações da vida cotidiana do jovem urbano: estar na rua sozinho, a noite na cidade, o encontro, o sexo, o descobrimento dos corpos, cerveja, chopp e petiscos e o fim do namoro. Tudo falado e cantado de modo bem humorado, porém sério e sem ironias. É a história de um casal que pode ser a minha, a sua ou a de todos em algum momento da vida.

"As Aventuras da Blitz" foi bem recebido pela crítica dos jornais de São Paulo e do Rio de Janeiro. O disco foi visto como a nova linguagem da juventude urbana, como uma dose de liberdade no apagar vagaroso das luzes do regime militar⁴³. Ele também foi elogiado na revista independente *Pipoca Moderna*, surgida em 1982 e editada pelos experientes jornalistas Ana Maria Bahiana e José Emilio Rondeau, ganhando a manchete⁴⁴: "Enfim uma banda sem preconceitos, nem dogmas, nem dobermans, nem pointer". O jornalista Antonio Carlos Miguel (1954-), quem assina a matéria, analisa assim o som da Blitz⁴⁵:

⁴³ Leia em: "O doce e contagiante sabor da liberdade". Crítica assinada por Pepe Escobar. Capa do caderno Ilustrada. *Folha de São Paulo*. 02 de Outubro de 1982. "Blitz cria novo dialeto jovem". Primeira página do *Jornal do Brasil*. 29 de Setembro de 1982.

⁴⁴ Veja em: "Enfim uma banda sem preconceitos nem dogmas, nem dobermans nem pointer". Matéria assinada por Antonio Carlos Miguel. Revista *Pipoca Moderna*. nº 01, Outubro de 1982.

⁴⁵ Tive acesso a integra de alguns números da revista *Pipoca Moderna* através deste blog, que é dedicado a digitalizar publicações antigas sobre música:
<http://assimderecortes.blogspot.com.br/search/label/Pipoca%20Moderna>

Eles transam em sua música diversas informações mas não recusam o rótulo de roqueiros: "Rock é a música do século XX", afirma William. "Mas nós transamos de Moreira da Silva a Bob Marley", completa Evandro, "passando por Novos Baianos (o disco *Acabou Chorare* fez a minha cabeça), Beatles, Stones, Dylan, Pelé, Garrincha, Zico, Caetano... e milhares de outros. Não dá pra citar todo mundo. Aliás, no disco nós botamos uma relação de nomes que fizeram a nossa cabeça, nos ajudaram e contribuíram para essa coisa toda".

A melhor definição para a salada sonora da Blitz veio deles próprios: "Rock de breque" ou "breque'n'roll". Canções ritmadas e com muito papo. Descontração, brincadeiras e um clima teatral que pode ser creditado ao passado asdrubalino de Evandro. Apontado em diver-

E termina a matéria com uma mensagem de otimismo para a década de acabara de começar e que ainda esperava pela redemocratização:

Gravado nos meses de julho e agosto nos estúdios da Odeon, em Botafogo, no Rio, *As aventuras da Blitz* é um disco repleto de emoções e surpresas. É de "blitz" assim que o mundo precisa. Chega de barras pesadas e sujeiras.

O crítico faz uma interpretação séria e política do disco: um bálsamo de novidades e de emoções positivas num contexto de cerceamento das liberdades políticas e civis. Embora, nenhuma das canções de "As Aventuras da Blitz" critica o regime militar, ele era como um caminho para dias melhores, "sem barras pesadas" e "sujeiras".

É possível entender essa crítica relacionando-a ao movimento Tropicalista, que provocou uma mudança no discurso sobre os gêneros estrangeiros ao criticar a análise

da cultura empreendida por influentes setores da esquerda nos anos 1960: o rock vai deixando de ser rotulado como uma música "alienada" e um mal a ser combatido no campo da música popular. A hipótese levantada aqui é de que a cultura do "nacional-popular", elaborada pelo CPC (Centros Populares de Cultura) da União Nacional dos Estudantes (UNE), não fez parte da formação ideológica dos jovens jornalista culturais em São Paulo e no Rio de Janeiro a partir de meados dos anos 1970. Tal estrutura de sentimento ficaria mais evidente com a emergência de profissionais na grande imprensa, que lidavam com as mesmas referências do rock internacional cultivadas nas cenas do rock paulista e carioca. Ainda que o diálogo com a tradição da música popular brasileira continuasse nas duas capitais, seja nos sentidos de ruptura e/ou de aproximação.

A manchete da matéria - "Enfim uma banda sem preconceitos nem dogmas, nem dobermans nem pointer" - é na verdade uma pequena adaptação da frase dita por Evandro ao final de "Você Não Soube me Amar", na versão lançada no LP. O vocalista ratifica a abertura da Blitz para uma gama variada de influências musicais: do rock dos anos 1960 à MPB e ao samba. É um discurso que marca uma posição de continuidade da tradição da música popular brasileira. No entanto, "As Aventuras da Blitz" não apresenta essa riqueza sonora reverenciada pelo vocalista e letrista e nem um diálogo com os grupos de rock ingleses e americanos do punk e pós-punk, alguns destes tratados sumariamente no primeiro capítulo. Há influências da Jovem Guarda na música "Volta ao Mundo", do blues em "Vítima do Amor" e "Cruel, Cruel Esquizofrenético" e do rock numa vertente mais dançante e "leve" no restante do disco.

Nota-se pelo tom dessa matéria e daquele anúncio de show da Blitz no Circo Voador publicado no *Jornal do Brasil*, que em 1982 não era lugar-comum no campo da música popular e na imprensa ser definido e se definir como "roqueiro", configurava-se ainda como uma ousadia e um atributo que precisava ser dito e reiterado. Provavelmente, porque o rock ainda não havia consolidado os seus espaços de produção, difusão e de crítica na indústria cultural brasileira. Evandro Mesquita foi reticente em se colocar como um "roqueiro", fez questão de dizer que a banda era aberta às misturas de sonoridades. Não aparece aqui a possibilidade de ruptura com a tradição da música popular.

A Blitz abriu as portas das gravadoras para o rock brasileiro. A partir de seu sucesso, produtores musicais começaram a procurar nas ruas por outras bandas e artistas do gênero. Portanto, ela foi lida pela imprensa e produtores como um grupo de rock. Por

outro lado, é difícil dizer que a Blitz tenha se originado de uma cena de rock constituída, onde bandas e artistas se apresentavam nos mesmos lugares, trocavam experiências e compartilhavam referências musicais. Os membros principais da banda - Evandro, Ricardo Barreto, William Forghieri - eram mais velhos do que os companheiros dessa nova geração de bandas e viam com naturalidade não se prenderem a uma definição de rock que excluía as sonoridades "brasileiras".

Entre 1982 e meados de 1983, a Blitz reinava sozinha nas ondas do sucesso comercial. A banda começa a ver que a sua postura e suas canções não agradavam a todos com os shows pelo país, sobretudo em São Paulo. A crítica do Jornal *Folha de São Paulo*⁴⁶ não gostou do que viu e ouviu no palco. Embora, o mesmo crítico, Pepe Escobar, tenha avaliado positivamente "As Aventuras da Blitz", assim que o disco foi lançado. Em entrevista à Ana Maria Bahiana⁴⁷, Evandro e Barreto ratificavam mais uma vez que a Blitz não era apenas uma banda de rock, ela tinha muito "suingue" e a "malandragem carioca":

Isto já é um fato: apesar de muito visto como um expoente do cenário rock carioca, o Blitz nunca assinou embaixo desta proposta. [...]

- 'Nunca fomos somente um grupo de rock, diz [Ricardo] Barreto. Temos uma postura rock, principalmente, ao vivo, mas não somos só isso'.

- 'Inclusive enquanto a gente tocava no Arpoador, não era esse pessoal de rock pesado que ia nos ver, completa Evandro [Mesquita]. Quem não gosta de nós é essa turma da pauleira, coisa de adolescente, essas plateias só de homem que gostam de som pesado mesmo. E a gente sempre foi assim meio negro, com muito suingue, muito Moreira da Silva, malandragem carioca. É outra cabeça, mesmo. É isso que eu acho bonito no sucesso da gente por todo o país: é a vitória do litoral, a presença de um som do Rio que já não se escutava mais'.

O sucesso comercial da banda, portanto, é entendido como uma vitória "do som do Rio" sobre o restante do país. A sua música está sendo relacionada e fixada na cidade e nela dirigida para um público bastante específico - "da praia", "do Arpoador" e o

⁴⁶ Leia em: "Blitz se afoga em São Paulo". Crítica do show assinada por Pepe Escobar. Capa do Caderno Ilustrada. *Folha de São Paulo*, 21 de Março de 1983. "Cambistas fazem número e tentam animar a festa". Crítica assinada por Miguel de Almeida. Capa do Caderno Ilustrada. *Folha de São Paulo*, 21 de Março de 1983

⁴⁷ Veja em: "Após sucesso precoce, um show no Morro da Urca com muito suingue negro". Matéria assinada por Ana Maria Bahiana. Jornal O GLOBO. 27 de Outubro de 1983, p. 29.

público não "pauleira"⁴⁸. Nesse momento, é difícil dizer que havia uma ideia consolidada de "rock brasileiro" permeando os setores da indústria cultural. Uma ideia que aparentemente suprimisse os elementos regionais e determinasse, via produtores musicais, quais sonoridades seriam aceitas e negociadas na gravação dos discos.

Embora, as influências do sambista Moreira da Silva não apareçam propriamente nas canções da Blitz, é importante frisar a posição de reverência e continuidade da banda frente à tradição da música popular e de uma suposta "malandragem" carioca. Um discurso um tanto quanto provinciano, e nada constrangido em se colocar como uma banda do "rock brasileiro", em estabelecer uma relação com o público nacional. Em nenhum momento existe a intenção de não regionalizar o trabalho da Blitz. O objetivo é situá-la no Rio de Janeiro e em relação à ele. A influência estrangeira no disco "As Aventuras da Blitz" - o rock e as histórias em quadrinhos - são alçadas no discurso em harmonia com a música brasileira e a cultura popular carioca.

Nesse sentido, o Rio de Janeiro seria, nas palavras de Richard Morse (p. 210, 1995), "um mundo em si mesmo e, portanto, uma arena que os espíritos livres podem assumir como o próprio mundo". Os elementos que servem de matéria para o artista estão nesse "mundo" e eles lhe bastam para a feitura de sua obra artística. Embora, continua o autor, o Rio tenha perdido a supremacia econômica e acadêmica para São Paulo e a sede do governo federal para Brasília, a cidade não se privou de uma "hegemonia sentimental". Ou seja, uma "hegemonia" que opera no simbólico e tenta se impor enquanto "tradição" à todos, sem distinção de origem geográfica e de classe social. Seguindo as pistas iluminadoras do autor, começo a pensar se a tradição da música popular brasileira teria mais força simbólica junto aos músicos na capital carioca do que em São Paulo.

A imposição de determinada "hegemonia" não se faz sem conflitos e resistências do outro lado, e a cena do rock paulista pôs em evidência uma disposição em não referendar a MPB, o samba e a bossa nova, via homenagens, elogios na imprensa e parcerias de trabalho. Tratava-se de uma estrutura de sentimento nova e voltada ao cosmopolitismo musical tanto em São Paulo quanto no Rio de Janeiro, mas com uma diferença: no Rio talvez houvesse um constrangimento, uma dificuldade maior na recusa do passado, pois lá o passado era mais presente do que em qualquer outra cidade. Uma cidade que era o lócus de uma "hegemonia" simbólica e implacável a todos.

⁴⁸ "Pauleira" refere-se ao estilo heavy metal do rock.

2.4 Mercado regional de rock: As Danceterias e o Rock Voador

O Arpoador foi a casa do Circo Voador entre os meses de Janeiro e Março de 1982. Mesmo com a sua saída do bairro, o espaço continuou sendo apadrinhado pela primeira dama do Estado, D. Zoé, o que obrigou a prefeitura lhe arranjar um novo lugar. A nova morada seria em um terreno ao lado dos Arcos da Lapa, no centro do Rio. O bairro da Lapa estava abandonado pelo poder público, vivia tempos de decadência econômica e violência no início dos anos 1980. Como salienta a produtora cultural Maria Juçá Guimarães (2013, p.58): "A Lapa não tinha o charme do Arpoador". Além de exigir que o público original do Circo, morador da Zona Sul, se deslocasse para o bairro, uma das regiões de florescimento do samba. O Circo Voador foi (re)inaugurado na Lapa em 23 de Outubro de 1982 com o show da Blitz.

A jornalista Maria Juçá⁴⁹ (1949-) tornou-se uma personagem central na cena do rock carioca. Antes de ir para o Circo, ela trabalhou na Rádio Cidade como produtora de shows e eventos que promoviam a rádio na cidade. Após ser demitida da rádio, ela teve um encontro com o músico de choro e samba Paulo Moura (1932-2010) que lhe pediu ajuda. Ele gostaria de continuar fazendo no Circo a "Domingueira Dançante" - eram bailes ao som de samba de gafieira. Maria Juçá foi até o escritório do Circo Voador, localizado no bairro do Horto, conversar sobre o desejo do músico de realizar os bailes no novo Circo. A ideia foi prontamente aceita por Marcio Calvão, que ainda perguntou à Juçá:

Levantei para sair quando o Marcio Calvão virou para mim e perguntou se eu gostaria de fazer rock no Circo. Pensei menos de 15 segundos e respondi: 'Claro'. Perguntei: 'Pode ser sábado? Sábado é dia de rock'. Aceita a sugestão, pedi uns dias para apresentar uma proposta de programa. Na hora sugeri que o programa se chamasse Rock Voador e ficou assim. (GUIMARÃES, 2013. p 62-63).

Essa conversa entre Márcio e Maria Juçá aconteceu em Julho de 1982, antes da inauguração do Circo na Lapa. De modo que, as "Domingueiras Dançantes" seriam aos

⁴⁹ Atualmente, Maria Juçá é a diretora do Circo Voador.

domingos e o "Rock Voador" aos sábados. Rock e samba coexistindo no mesmo espaço. Algo assim apenas aconteceu no Rio de Janeiro nesse período, tamanha é a importância histórica e social do samba no cotidiano da cidade. Em São Paulo, os espaços de sociabilidade eram destinados à gêneros musicais específicos, os lugares não promoviam possíveis encontros entre músicos de diferentes gêneros.

A ideia de Maria Juçá era apresentar três bandas por sábado, e mais um telão com clipes do rock internacional e filmes de curta metragem (GUIMARÃES, 2013, p.65). E o mais importante: as bandas deveriam ser distintas no estilo e vindas de todas as regiões da cidade. A mistura de estilos de rock daria o tom do Rock Voador. A produtora espalhou o projeto entre os amigos, entre eles estava o Lobão, para que ajudassem a convidar as bandas espalhadas pela cidade e destituídas de um ponto de convergência.

Maria Juçá percebendo o burburinho em torno da Fluminense-FM e sendo uma ouvinte dela, teve a ideia de propor ao seu diretor Luis Antonio Mello, uma parceria entre o Rock Voador e a rádio. As novas bandas que estivessem na programação da rádio iriam se apresentar no Rock Voador. A programação de cada semana seria veiculada na rádio, e esta receberia 5% do lucro e mais alguns ingressos para sortear entre os ouvintes. (GUIMARÃES, 2013, p. 77). Proposta de parceria aceita. Até então, dois espaços de poucos recursos financeiros unem-se para promover shows de novas bandas para o público, e para viabilizarem seus nomes no circuito cultural do Rio de Janeiro.

Além da promoção do Rock Voador na Fluminense-FM, foi criado um logotipo para o projeto, que trazia um rapaz voando sobre uma guitarra. O rock seria difundido em sons, cartazes e panfletos pela cidade.

Logotipo do "Rock Voador". Registro feito por mim na exposição "Maldita 3.0 - No universo da Rádio Fluminense". 05 de Junho de 2015, Centro Cultural dos Correios, Niterói-RJ.

O Rock Voador teve início no sábado seguinte à inauguração do Circo na Lapa, no dia 30 de Outubro de 1982, com a apresentação dos artistas-solo Robertinho de Recife e Celso Blues Boy e no telão um clipe do Van Halen. No dia 06 de Novembro, tiveram as bandas Sangue da Cidade e The Way, e no telão o grupo Deep Purple. Em 13 de Novembro, a programação foi maior: Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, Zé da Gaita e Jards Macalé. No telão, um clipe da banda de rock progressivo Emerson Lake & Palmer. Em 20 de Novembro, esteve Malu Vianna, Celso Blues Boy e Serguei, e no telão um show do Jimi Hendrix. E no dia 04 de Dezembro: Barão Vermelho, Nas Coxas e Leite de Pedra. (GUIMARÃES, 2013, p. 76)

A promessa de apresentar novos grupos de rock do Rio de Janeiro foi cumprida. As bandas Kid Abelha e os Abóboras Selvagens e o Barão Vermelho se formaram entre 1981-82. Apenas o Barão (Cazuza, Roberto Frejat, Dé Palmeira, Maurício Barros e Guto Goffi) estava lançando o LP de estreia pela gravadora Som Livre, cujo diretor era o pai do vocalista e letrista Cazuza (1958-1990), chamado João Araújo (1935-2013). O Kid Abelha foi formado por um casal de namorados, estudantes da PUC-RJ: Leoni e Paula Toller. Após ensaios e mudanças na formação, o grupo se consolida com a entrada do saxofonista George Israel e do guitarrista Bruno Fortunato, lançado o primeiro LP em 1984 pela WEA.

As primeiras edições do Rock Voador, já nos permite ver que elas foram também sustentadas por artistas e bandas não exatamente novos e inexperientes na música. Zé da Gaita, Serguei e Celso Blues Boy eram veteranos do rock e do blues carioca dos anos 1960-70 e, como tantos outros artistas desses gêneros, não haviam conquistado o reconhecimento artístico. A banda Sangue da Cidade também não era nova, foi formada em 1975 no Rio de Janeiro. Jards Macalé era um cantor-compositor tido como "maldito" na MPB, pouco conhecido e estava sem contrato com gravadora. Os clipes e shows internacionais apresentados no telão são de grupos e artistas consagrados na década de 1970. A produção do Rock Voador parecia não ter acesso e/ou conhecimento sobre as bandas inglesas e americanas recentes, sobretudo, do punk rock e da new wave. E o fato de abrirem espaço para um artista da MPB não é novidade, Caetano Veloso, Gilberto Gil e Chico Buarque haviam se apresentado no Circo, do Arpoador, e mostra a disposição do espaço em não se definir como exclusivo do rock e limitado a uma definição restrita do gênero. Diferentes matizes de rock e de música popular brasileira deveriam se encontrar sob a lona do Circo Voador na Lapa.

A parceria entre Circo Voador e Rádio Fluminense-FM proporcionou às novas bandas e artistas da cidade espaços de trabalho e a oportunidade de formar um público antes de assinarem contrato com alguma gravadora. A um só tempo, o artista ou banda se apresentava ao vivo no palco e diariamente nas ondas da rádio.

De modo que é pertinente falar em uma cena de rock no Rio de Janeiro a partir do Rock Voador, uma vez que ele foi um ponto de convergência dos roqueiros - músicos e público - na cidade. O projeto tornou-se rapidamente uma referência importante para quem desejava ver shows de rock no Rio de Janeiro.

Um dado importante sobre esse movimento dos artistas da cena do rock carioca para a indústria, foi o lançamento do disco "Rock Voador" pela gravadora WEA no início de 1983. Como salientado no capítulo anterior, o disco não foi pensado em parceria com os organizadores do Rock Voador. O nome foi usado sem autorização, e determinadas bandas que se apresentavam no projeto foram convidadas a fazerem o seu primeiro registro fonográfico.

Registro feito por mim da capa do disco *Rock Voador* (versão em CD).

Uma aposta da WEA que não teve o retorno em vendas esperado, e que aponta a sua intenção em investir em novos nomes ligados ao rock, em decorrência do sucesso comercial alcançado pela Blitz, contratada da EMI-Odeon. É o registro das sonoridades produzidas na cena do rock carioca nos primeiros anos da década de 1980. E ainda que apenas um nome tenha consolidado uma carreira na indústria fonográfica, o Kid Abelha e os Abóboras Selvagens, fica evidente que tomadas de decisão de produtores e diretores artísticos são apostas, ao invés de serem sentenças sobre o futuro do artista.

Outro ponto importante a se notar, é que as gravadoras não permaneceram alijadas desta movimentação de novos grupos pela cidade, os seus produtores musicais iam assistir aos shows em busca, quem sabe, de uma "nova Blitz". As cenas musicais configuram-se também como fontes para a contratação de artistas pela indústria fonográfica. É um movimento que sai das ruas, de espaços de sociabilidade pouco ou nada enraizados no circuito cultural dos centros urbanos, em direção a um outro espaço de produção, permeado por uma rotina de burocrática e racionalizada no trato com o artista e sua obra, porém ainda passível de inflexões e imposições de outras formas de trabalho em determinado gênero musical.

As danceterias, na primeira metade dos anos 1980, também foram um espaço fundamental para a apresentação de novas bandas. Os jovens desfrutavam de uma pista de dança, um DJ e ainda podia ver um show de rock; os artistas tinham a chance de formar um público, de exercitar e se profissionalizar enquanto músicos. Destaco as danceterias: Mamão com Açúcar, no bairro da Lagoa Rodrigo de Freitas, Mistura Fina, na Barra da Tijuca, Mamute, na Tijuca, Noites Cariocas, no Morro da Urca, e Metrôpolis, em São Conrado. Ao contrário do Circo Voador, elas não chegaram em atividade até o fim da década. "A febre das danceterias"⁵⁰, como sentenciava a imprensa, durou pouco tempo, entre quatro e seis anos, em São Paulo e no Rio de Janeiro, enquanto as bandas de rock, tamanho o sucesso comercial conquistado passaram a fazer shows em estádios, ginásios e casas de espetáculo consagradas (Canecão, Palace). Esses espaços possibilitaram às bandas e artistas-solo apresentarem as suas composições, ainda não gravadas ou recém-lançadas em disco, e perceber o quanto elas "funcionavam" na plateia, qual era a ressonância de cada uma nos ouvintes diante do palco. Do mesmo modo, o Rock Voador exercia essa função: a de colocar a banda novata em contato com um público, que não necessariamente a conhecia ou era seu fã.

Em São Paulo, existiu a mesma disposição dos frequentadores de casas noturnas em conhecer novas músicas. Era um contexto em que os jovens frequentavam esses espaços pouco preocupados qual artista ou banda veriam no palco, estavam interessados em dançar ao som de "novidades" brasileiras e estrangeiras. Em evidência, portanto, um dos elementos que conformam a estrutura de sentimento dessa geração: estar em contato com o novo; ter curiosidade e perseverança na tentativa de se alinhar às produções culturais dos centros dominantes - Estados Unidos e Inglaterra.

Contudo, esse mercado regional de rock começa a mudar a partir do segundo semestre de 1983 no Rio de Janeiro e em São Paulo, momento em que as bandas de Brasília (Legião Urbana, Capital Inicial e Plebe Rude) vem para o eixo de produção fonográfica do país tentarem se profissionalizar. Elas realizaram shows em espaços de São Paulo e no Rock Voador⁵¹. Quanto às bandas da cena paulistana, podemos dizer o

⁵⁰ "São Paulo 'ferve' com as danceterias. A ordem é aproveitar."; "E o Rio vai na onda, com a Mamute e a Mistura Fina". O GLOBO. Capa do Segundo Caderno. 25 de Julho de 1984. "Os templos do rock. São Paulo consagra as casas noturnas de vanguarda que reúnem shows, vídeos e pistas de dança". Revista Veja. Editora Abril. 23 de Novembro de 1983, pp. 145-146.

⁵¹ "Legião Urbana e Capital Inicial. O rock de Brasília desce o Planalto". Matéria assinada por Jamari França, Jornal do Brasil, Caderno B, 23 de Julho de 1983, p.08.

mesmo: os Titãs⁵² se apresentaram pela primeira vez no Rock Voador em Agosto de 1983; o Ultraje a Rigor, Ira! e os Voluntários da Pátria vieram juntos e se apresentaram no mesmo final de semana, os dois primeiros grupos na danceteria Noites Cariocas e os últimos no Rock Voador⁵³. Apenas Ultraje a Rigor e IRA! haviam lançado os seus compactos; Titãs e Voluntários da Pátria só ganhariam o registro fonográfico em 1984. Pouco a pouco, descobre-se que existiam diferentes sonoridades e letras sendo produzidas pelo país.

O *Jornal do Brasil* e *O Globo* divulgavam em seus respectivos cadernos de cultura, os shows agendados no Rock Voador e nas danceterias. A seguir, os shows que seriam realizados no Circo Voador no sábado, 23 de Abril de 1983, divulgados pelo JB⁵⁴:

A reprodução do arquivo do jornal está um pouco precária, mas é possível ler que a noite contaria com os shows de: "Barão Vermelho, Sangue da Cidade, Serguei, Lobão, Brilho da Cidade, Celso Blues Boy, Zé da Gaita e outros". Mais uma vez, apenas artistas e bandas da cena carioca na programação, evidenciando o quão isolado e regionalizado era o mercado de rock nesse período. Não é porque existisse uma espécie de "xenofobia" à artistas vindos de outras cidades, e sim porque pouco se sabia no Rio de Janeiro sobre as cenas de São Paulo e Brasília.

⁵² "Sem nenhuma recessão". Matéria assinada por Maria Helena Dutra, *Jornal do Brasil*, Caderno B, 19 de Agosto de 1983, p. 09.

⁵³ "Voluntários da Pátria on Tour". Matéria assinada por Alex Antunes. Fanzine SPALT, número 05, Outubro de 1983. Agenda de shows do *Jornal do Brasil*, Caderno B., 27 de Agosto de 1983, p. 06.

⁵⁴ Fonte: *Jornal do Brasil*, Caderno B. 22 de Abril de 1983

Que produção musical foi apresentada nesses novos espaços de sociabilidade, Circo Voador e danceterias, na primeira metade da década de 1980? Tivemos um pequeno aperitivo com a análise de "Você Não Soube Me Amar", da Blitz, gravada em compacto e LP em 1982. Uma canção em ritmo dançante, de letra bem humorada trazendo personagens claramente em busca de sexo e diversão na cidade e, sobretudo, distante da cultura política do nacional-popular, presente no campo da música popular os anos 1960-70, e de um romantismo identificado à chamada música cafona.

Antes de prosseguir, é preciso dizer que a Blitz não foi o primeiro grupo a cantar sobre o cotidiano mais prosaico do jovem urbano, a Gang 90 & As Absurdetes, uma das primeiras bandas brasileiras a dialogarem como estilo new wave, apresentaram a música "Perdidos na Selva"⁵⁵ no "Festival MPB Shell", em 1981 na TV Globo, que é sobre aventura sexual de um casal na floresta, porém ela só foi lançada em disco no ano 1983, embora tenha tido razoável repercussão no Festival. As Frenéticas, grupo feminino de *disco music* literalmente inventado pelo jornalista e letrista Nelson Motta (1944-), em 1976 no Rio de Janeiro, cantou sobre o prazer e o desejo sexual femininos, dança e festas em ritmo dançante e com um amplo sorriso no rosto⁵⁶. Bom humor, sexo, dança, namoros, na floresta, na praia ou na danceteria eram temáticas que vinham sendo trabalhadas numa linguagem coloquial desde meados dos anos 1970 em gêneros direcionados ao público jovem, e pelas mãos de artistas que não pretendiam alçar voos em direção ao cânone da MPB.

Contudo, a cena de rock carioca na primeira metade dos anos 1980 é marcada por composições dentro desses temas, em alguns casos com bom humor, em outros com mais sarcasmo e dor. Uma produção musical em diálogo direto com os espaços de sociabilidade a que lhe couberam, antes do sucesso em larga escala e "nacional", no circuito cultural da cidade: as danceterias, bares e o Circo Voador, com o projeto Rock Voador. Todos tão jovens quanto os artistas e bandas que lá aportavam.

⁵⁵ "Perdidos na Selva" foi composta por Julio Barroso, jornalista, DJ e vocalista da Gang 90 & As Absurdetes, e Guilherme Arantes. Ela chegou à final do Festival MPB Shell. Segue a primeira estrofe da canção: Perdidos na selva/Mas que tremenda aventura/Você até jura/ Nunca sentiu tamanha emoção/ Meu uniforme brim cáqui/ Não resistiu ao ataque/Das suas unhas vermelhas/ Meu bem, você rasgou meu coração, Ooooh!/Eu e minha gata rolando na relva/Rolava de tudo/ Covil de piratas pirados/Perdidos na selva.

⁵⁶ A primeira canção de sucesso das Frenéticas chama-se Perigosa, e foi lançada no disco homônimo em 1977 pela WEA, e foi composta por Rita Lee, Nelson Motta e Roberto de Carvalho. Seguem duas estrofes: Eu sei que eu sou bonita e gostosa/ E sei que você me olha e me quer/Eu sou uma fera de pele macia/Cuidado, garoto, eu sou perigosa// Eu posso te dar, um pouco de fogo/Eu posso prender, você meu escravo/Eu faço você feliz e sem medo/Eu vou fazer você ficar louco/Muito louco, muito louco/ Dentro de mim

É certo que alguns artistas cariocas, que batiam ponto no Rock Voador, não eram tão jovens assim e vinham tentando se estabelecer na carreira musical desde meados dos anos 1970. Lobão, ao lado de Lulu Santos, talvez seja um dos músicos mais bem sucedido desta leva que soube se moldar aos novos estilos de rock, de composição e temas. O baterista e fundador da Blitz, que a abandonou prestes a assinar contrato com a EMI-Odeon para a gravação do primeiro LP porque não conseguiu impor as suas composições ao repertório da banda, desenvolveu uma carreira solo permeada por sucessos, fracassos de vendas, desafetos, prisões por porte de drogas, desfile na escola de samba Mangueira e, para fechar os anos 1980: boca de urna na TV Globo ao vivo pró Luis Inácio Lula da Silva, na primeira eleição direta para Presidente da República pós-regime militar.

2.5 Lobão, o rock nonsense e o samba

Lobão é o apelido de João Luiz Woerdenbagh Filho (1957-), recebido quando estudava no tradicional colégio de padres São Vicente de Paulo nos anos 1970, no bairro de Ipanema. O filho de uma família de classe média - alta, cujo pai era empresário do ramo automobilismo, o representante da marca Rolls Royce no Brasil, e a mãe, professora de literatura, abandonou a escola no antigo Ensino Médio e acreditou que poderia ser um músico profissional quando foi aprovado numa audição para tocar bateria na peça "A Feiticeira", do casal Nelson Motta e Marília Pêra, e por ela protagonizada. Como já descrito, lá Lobão conheceu os membros do Vímana - Lulu Santos, Luis Paulo Simas, Fernando Gama e Ritchie - e, um tempo depois, seria o baterista da banda progressiva.

Lobão deixou a Blitz com duas armas na mão para tentar a carreira solo: um disco gravado de modo independente e uma edição da Revista *Isto É*, de 27 de Outubro de 1982. O baterista já havia decidido deixar a banda quando soube que ela seria a capa da publicação semanal. Não disse nada aos companheiros sobre a sua decisão, e mentiu dizendo a eles que assinaria o contrato com a EMI-Odeon logo após a entrevista na *Isto É*, e, assim, lançar o primeiro LP da banda. Todos acreditaram no prometido. E lá estava

Lobão sorrindo na capa junto aos seus futuros ex - companheiros de Blitz. Devido a este "golpe", ele não está na capa de "As Aventuras da Blitz", mesmo ele tendo gravado a bateria em todas as músicas.

Com a revista e mais o LP inédito em mãos, o músico foi procurar uma grande gravadora que aceitasse lançá-lo. A RCA-Victor, conhecida como a "casa do samba", aceitou a empreitada de prensar e distribuir um disco pronto e que estava tocando na rádio Fluminense FM⁵⁷. Em Dezembro de 1982, o "Cena de Cinema" foi lançado com um show no Rock Voador. Ele traz a participação dos amigos Marina Lima e Ritchie nos vocais de apoio, Lulu Santos na guitarra, William Forghieri, da Blitz, nos teclados e Marcelo Sussekind no contrabaixo. As canções, todas inéditas, foram compostas em parceria com o poeta e letrista Bernardo Vilhena (1949-), figura ligada tanto à música quanto a cena de teatro alternativo carioca dos anos 1970. Vilhena será o seu grande parceiro durante os anos 1980.

Toda a habilidade de Lobão no manuseio de seu capital simbólico para se lançar em carreira solo, não se traduziu em vendas e, *a priori*, no comprometimento da gravadora com o disco. Pelo menos, é o que o músico conta em sua autobiografia (LOBÃO & TOGNOLLI, 2010): "Cena de Cinema" foi um fracasso comercial porque a gravadora não fez a distribuição devida, o tratou como um produto menor em seu catálogo. Sentindo-se rebaixado enquanto artista, Lobão destruiu a sala do diretor da companhia. Se esse fator interno à gravadora foi decisivo para a ausência de repercussão do disco, é difícil saber ao certo porque não há informações disponíveis sobre o outro lado.

Fato é que "Cena de Cinema" foi bem recebido pela grande imprensa local. O jornalista Jamari França (1949-), incentivador do rock no *Jornal do Brasil*, rasgou elogios ao trabalho e ao músico, que já o conhecia dos shows no palco do Circo Voador⁵⁸. Lobão teve espaço para falar no texto de Jamari, e expressou o quão ele queria construir o seu nome artístico enquanto um "roqueiro" e que fosse repetido por isso:

⁵⁷ Conforme me relatou Luis Antonio Mello, o ex-coordenador da rádio Fluminense-FM em entrevista, realizada no dia 15 de Junho de 2015 na cidade de Niterói-RJ. Lobão teria levado à rádio a fita cassete de "Cena de Cinema".

⁵⁸ Seguem as referências para a matéria sobre o "Cena de Cinema": "Lobão: Cru por opção e sofisticado por natureza". Crítica assinada por Jamari França. *Jornal do Brasil*, Caderno B, 11 de Dezembro de 1982.

Respeitosamente, Lobão refere-se aos gêneros "brasileiros por excelência" e relacionados às camadas baixas da população: o samba e a música caipira. A "música rural" foi um dos elementos alçados a condição de matrizes da MPB durante o seu processo de consolidação nos anos 1960 (NAPOLITANO, 2007). Em início de carreira - solo, ele parecia não se sentir constrangido por não se devotar à tradição da música popular brasileira. Ele não se reconhece nessa "brasilidade" cultuada e que se espera que todos cultuem. Quebrou com as expectativas de que ele tivesse algum envolvimento com a cultura musical da cidade, em especial, o samba.

Existe a percepção do constrangimento em denotar uma certa "brasilidade" sobre àqueles que produzem rock. O músico estava informado sobre as bandas contemporâneas, citando The Clash, The Police e Kid Creole & The Coconuts. "Por que não acompanhar essas coisas?" Por que não acompanhar o que está sendo produzido na música pop⁵⁹ na Inglaterra e Estados Unidos? Difícil não notar alguma inocência do músico, recém-chegado ao campo da música popular urbana, ao fazer essa pergunta na

⁵⁹ Estou considerando aqui "música pop" aquilo que abrange as manifestações musicais de repercussão mundial, na qual está incluído o rock.

esperança de que tais referências pudessem ser ouvidas para além dos músicos de rock no Brasil. Essas "coisas" de rock no Brasil do início dos anos 1980 ainda careciam de espaços consolidados na indústria cultural e de legitimidade no campo da música popular urbana.

"Cena de Cinema" tem uma sonoridade próxima à new wave americana, é dançante, traz letras sobre namoros e canções de nomes engraçados e estranhos (Squizotérica, Love pras Dez, Scaramuça, Amor de Retrovisor). Composições que poderiam estar no repertório da Blitz. A capa do disco é expressiva dos "novos tempos" na trajetória de um Lobão usando cabelos curtos, pois a longa cabeleira ficou no Vímana e no rock dos anos 1970, segurando um guitarra e vestindo um figurino discreto e "jovem" (camiseta e calça). E tal qual um personagem em uma história em quadrinhos, a sua imagem foi colorida de branco e preto e colada a um fundo negro. Lobão está escrito com letras em movimento, por isso não estão alinhadas, e com direito a um sombreado em cor-de-rosa vibrante.

"Cena de Cinema", de Lobão. RCA-Victor. 1982⁶⁰

⁶⁰ Fonte da imagem: <https://portrasdavitrola.blogspot.com.br/2012/08/lobao-cena-de-cinema-1982.html>

Fracasso de vendas à parte, o contrato de Lobão na RCA - Victor foi mantido. Ele juntou-se aos amigos Guto Barros, ex-Blitz, na guitarra, Baster Barros na bateria, Odeid Pomeranblum no contrabaixo e a sua namorada Alice Pink Pank, ex-vocalista da Gang 90 & As Absurdetes, nos teclados e voz, e constituiu a banda Os Ronaldos. Em meados de 1984, chegava ao mercado o álbum "Ronaldo Foi Pra Guerra", assinado por Lobão e Os Ronaldos.

Ao contrário do primeiro disco, neste Lobão sentiu o sabor de ter músicas tocando repetidamente nas rádios e a experiência de fazer shows fora do Rio de Janeiro. "Corações Psicodélicos" e "Me Chama" foram sucessos naquele ano. "Me Chama" foi sucesso na voz de Lobão e na de sua amiga Marina Lima, que a gravou no disco "Fullgás", de 1984, artista já conhecida nesse período e, portanto, um importante apoio público para a carreira de Lobão. O lançamento do LP no Rio de Janeiro foi realizado na danceteria Mamute⁶¹, no bairro da Tijuca, zona norte da cidade. O espaço integrava o circuito de danceterias das bandas e artistas da cena do rock carioca. Em São Paulo, a danceteria Radar Tantã, localizada no Bom Retiro, abrigou dois shows de Lobão e os Ronaldos⁶² nos dias 27 e 28 de Julho de 1984.

Outra diferença expressiva no disco e no posicionamento de Lobão, é a sua tentativa de aproximação da tradição da música popular brasileira. A sua recusa pela busca da "brasilidade", como lemos na entrevista à Jamari França, foi uma tomada de posição que não sobreviveu no segundo trabalho e nas suas declarações à grande imprensa. A jornalista Ana Maria Bahiana entrevistou o músico à época do lançamento do disco⁶³:

"Cena de Cinema" se destacava no emergente rock carioca pela qualidade atualizada e agressiva de seu conteúdo. [...]

Embora, Lobão tenha surgido no cenário rock, ele diz que hoje 'não tem qualquer compromisso' com o estilo. 'Temos compromisso é com o caos cultural que nos foi imposto. No disco tem de tudo, porque nós somos um pouco de tudo. Tem bossa nova, Rio do Delírio, que eu fiz

⁶¹ Fonte: Lobão e seus Ronaldos no Mamute: rock, bossa e punk. Matéria assinada por Ana Maria Bahiana. Jornal O GLOBO, 22 de Junho de 1984, p. 25.

⁶² Fonte: Anúncio do show no jornal *Folha de São Paulo*, caderno Ilustrada, 27 de Julho de 1984, p. 34.

⁶³ Fonte: Lobão e seus Ronaldos no Mamute: rock, bossa e punk. Matéria assinada por Ana Maria Bahiana. Jornal O GLOBO, 22 de Junho de 1984, p. 25. Na Folha de São Paulo, o disco foi capa do caderno de cultura e bem avaliado. Veja em: "O Rock Radical de Lobão e os Ronaldos". Crítica assinada por Miguel de Almeida. *Folha de São Paulo*, Ilustrada, 26 de Julho de 1984.

pensando em Tom Jobim e Michel Legrand. Tem balada, tem punk-psicopata. A gente também não tem nenhuma culpa com o lance do colonialismo cultural. Isto rolou durante muito tempo, e acho que agora está sendo posto pra fora de uma forma bem definida".

A mensagem é: Continuo no rock mas estou entrando em outras searas musicais também. A recusa da influência do rock na música brasileira não tem mais ressonância entre os jovens, oriundos da classe média urbana, nos anos 1980. A luta dos artistas e críticos musicais é para que ele seja visto como legítimo culturalmente, uma luta que ainda não estava ganha nesse período.

A canção citada pelo músico na entrevista reproduzida, "Rio do Delírio", é uma homenagem ao Rio de Janeiro por ela promover a convivência harmoniosa de distintos gêneros musicais. O samba, o carnaval e o rock teriam espaços garantidos e juntinhos na alma da cidade. Vamos a letra:

Rio do Delírio e sol
Acontece tudo por aqui
O desejo e o pavor são tão normais
Desvairio e prazer
Se fantasiam em todos os carnavais

Fantasia
Todo mundo fantasia
Sempre por aqui

Delírio de Janeiro ou ou...
A malemolência faz sentir
Esse é o meu Rio de Janeiro
Desatino kodachrome e ilusão
E a mistura tão naive
De samba, manha, cama e Rock'n'Roll

Fantasia
Todo mundo fantasia
Sempre por aqui.

"De samba, manha, cama e rock'n'roll" é a mistura oferecida pela cidade, que ainda te proporciona "delírio", "desejo", "pavor", sexo, fantasias das mais diversas e

"malemolência". Ao sujeito é permitido vestir uma fantasia no cotidiano da cidade, lidando com ela através da arte, da brincadeira e do prazer de lá viver. O Rio de Janeiro é um "mundo em si mesmo", como diz Richard Morse (1995, p.210), nessa letra? Poderia se dizer isso. O narrador sente-se bem cercado pelas fronteiras desse mundo porque nele há tudo que lhe interessa.

"Corações Psicodélicos", esta sim é uma canção que integra o repertório de sucessos de Lobão. É uma celebração da festa, do descontrole e do sexo. É uma música que mostra que a cena do rock carioca poderia produzir mais do que canções alegres e inofensivas naquele ritmo dançante e brejeiro, presente na Blitz e no Kid Abelha & As Abóboras Selvagens. Há uma sexualidade sem freios, amor ao rock, guitarras altas, interpretação vocal um tanto agressiva e a felicidade em ser jovem fazendo um rock and roll "meio nonsense" e tirando sarro dos mais "decentes". Talvez seja umas das canções mais bem acabadas do rock brasileiro dentro do que se chama de "espírito do rock": sexo, drogas e rock and roll. Ainda que o seu compositor estivesse objetivando a aproximação com a tradição da música, aqui ele nos deixa entrever o "espírito do rock" incorporado por ele e sua geração.

Um suspiro de modernidade e de insubmissão ao cânone da música brasileira definem essa composição. Pede-se ao leitor e leitora que ouça a canção para ter a dimensão da interpretação aqui proposta, e ver se há nela algum sentido. De qualquer maneira, eis a letra de "Corações Psicodélicos" (Bernardo Vilhena/Lobão):

Ainda me lembro
Daquele beijo
Spank punk violento
Iluminando o céu cinzento,
Eu quero você inteira

Gosto muito do seu jeito,
Qualquer nota bossa nova
Bossa nova qualquer nota
Eu quero você na veia

E a vida passa na tv
E o meu caso é com você
Fico louco sem saber
Sim pro sol. Sim prá lua
Eu quero você toda nua
Sim pra tudo que você quiser

Gosto muito do seu jeito,

Rock'n'roll meio nonsense
 Rock'n'roll meio nonsense
 Pra acabar com essa inocência
 E o complexo de decência no meio do salão

E a vida passa na tv
 E o meu caso é com você
 Fico louco sem saber
 Sim pro sol. Sim pra lua
 Eu quero você toda nua
 Sim pra tudo que você quiser

Hoje é festa na floresta
 Toda tribo ateia som
 Toda taba ateia sol só tomando água de coco
 Infeliz de quem tá triste
 No meio dessa confusão

"Corações Psicodélicos" teve citações em um curto texto do editor de livros Luiz Schwarcz (1956-), no jornal *Folha de São Paulo*, que atentava para o estado das manifestações musicais em um mundo globalizado, onde não haveria mais lugares fixos para os gêneros. No lugar, existiriam "misturas" entre sonoridades muito bem-vindas. E nada de purismos⁶⁴, com direito a uma alfinetada no nacionalismo do crítico de música José Ramos Tinhorão. Segue o trechinho final:

Fina mistura, o único dado simpático dessa selvageria industrial, o dado que transforma essa velocidade estonteante em velô. Rock'n roll no Brasil e bossa nova na Inglaterra. Apesar das frases puristas que tinhorosamente não perceberam que não há pureza na sociedade pós-industrial.

*Fina mistura desse bom **rock brasileiro** que namora com uma garota de corações psicodélicos, com um beijo "espanke punk violento, um jeito qualquer nota bossa nova, rock'n roll meio nonsense".*

⁶⁴ Fonte: "Um caso de notas à procura de um lugar". Texto assinado por Luiz Schwarcz. *Folha de São Paulo*, caderno Ilustrada, 21 de Dezembro de 1984, p. 52.

Saliento que Luiz Schwarcz não foi uma figura central na crítica de rock nos anos 1980. Não encontrei outros textos do editor sobre o tema na grande imprensa paulistana. O que me chama a atenção, além da citação de Corações Psicodélicos, é um indivíduo, intelectualizado e reconhecido no seu ofício, opinar sobre o rock brasileiro contemporâneo vindo de fora da crítica musical e do campo da música popular. Um dado pode nos ajudar a entender essa proximidade: Schwarcz, nascido no ano de 1956, é apenas um ano mais velho do que Lobão. Pode-se dizer que o autor do texto era um ouvinte de rock atento aos últimos lançamentos do gênero⁶⁵.

No entanto, esse não foi um texto de exceção, um acontecimento isolado na *Folha de São Paulo*. Cito dois intelectuais que também pensaram o rock nas páginas do caderno Ilustrada nos anos 1980: O cientista político e jornalista André Singer⁶⁶ (1958-) e o historiador e professor da USP, Nicolau Sevcenko⁶⁷ (1952-2014). Diferente de Schwarcz, André Singer ocupava um cargo no Jornal - o de "analista político". Sevcenko não foi um funcionário, tampouco poderia por conta do cargo público, mas contribuía regularmente com textos sobre cultura. Embora, eu não possa me alongar nessa relação entre intelectuais, não estritamente situados no jornalismo musical, e o rock brasileiro e/ou internacional, porque ela foge ao escopo da tese, porém fica a hipótese de que o público de rock nos anos 1980 talvez fosse um pouco mais heterogêneo. Abrangendo sujeitos de formação superior e de excelência, jovens das classes baixas, pertencentes ao movimento punk, e de classe média baixa que ascendeu à universidade.

O terceiro disco de Lobão, agora sem a banda Os Ronaldos, é mais um passo nessa aproximação com a tradição da música popular brasileira, começando já pelo irônico nome: "O Rock Errou" - um trocadilho com a pronúncia em inglês de "rock and roll". O LP foi lançado em 1986 pela RCA-Victor, e tem a participação de Mariano

⁶⁵ Um adendo: Antes de eu encontrar esse texto de Schwarcz, chegou a mim uma reportagem de Pepe Escobar, em vídeo, gravada na loja de discos Wop Bop por volta de 1984-85. A loja localizava-se no bairro da República, centro de São Paulo. O repórter passeia pela Wop Bop, entrevista os seus proprietários e alguns clientes. Dentre esses clientes, estava o próprio Luiz Schwarcz, apresentado efusivamente, em tom de brincadeira, por Pepe como o "dono" da Editora Brasiliense. (Sei que ele não era o dono, e sim o editor). Perguntado o que ele costuma comprar na loja. Ele respondeu: discos da cantora Laurie Anderson e do King Crimson, banda inglesa do rock progressivo. Assista a reportagem completa em:

<https://www.youtube.com/watch?v=X2Ar2Sa6me8&index=1&list=PLaugVZUN8sKwWOLrOWJxtaLx4dN1nlYb>

⁶⁶ Fonte: "Titãs mostram a cabeça do Dinossauro". Crítica assinada por André Singer. *Folha de São Paulo*. Caderno Ilustrada, 23 de Agosto de 1986, p. 67.

⁶⁷ "The Smiths. Grupo inglês lança na Europa um novo LP". Matéria assinada por Nicolau Sevcenko. *Jornal Folha de São Paulo*, Capa do caderno Ilustrada, 19 de Junho de 1986.

Martinez na guitarra e teclados, Jurim Moreira na bateria e João Batista no baixo. Lobão está nas guitarras e no vocal. A canção que nomeia o disco, é sobre o questionamento do narrador enquanto um artista de rock, vivendo em um lugar onde o gênero recebeu a alcunha de "alienado" há não muito tempo. Eis a letra de "O Rock Errou" (Lobão/Bernardo Vilhena):

Dizem que o Rock andou errando
 Não valia nada, alienado
 E eu aqui na maior das inocências
 O que fazer da minha santa inteligência
 Será que esse é o meu pecado, porque

Errou, errou, errou, errou
 Eu sei que o rock errou

Acho que é melhor passar a borracha
 Ninguém é perfeito você não acha?
 Nem mesmo o bruxo da vassoura
 Música do Planeta Terra
 Cantiga de guerra
 Canto, espanto e fico rouco
 E ainda acham pouco porque

Errou, errou, errou, errou
 Eu sei que o rock errou

Vivemos num país bem revistado
 Uma nova volta ao passado
 Muito louco anda solto
 De colarinho, é claro
 Se eu respiro inspiro mais cuidado
 Desse pobre coitado, porque

Errou, errou, errou, errou
 Eu sei que o rock errou

Uma história do rock no Brasil é o pano de fundo da canção. Nos anos 1960, com o sucesso do programa de televisão Jovem Guarda (1965-68), estrelado por Roberto Carlos, Wanderléa e Erasmo Carlos, ocorreu uma cisão séria entre os roqueiros e os artistas da MPB. Disputa que só veio a ser tensionada para o lado dos roqueiros

com a emergência do movimento Tropicalista, propondo a incorporação e dos elementos do rock na música brasileira. Mesmo assim, bandas e artistas-solos, assumidamente roqueiros, não espaço de trabalho na indústria cultural nos anos 1970, com as honrosas exceções: Rita Lee, Raul Seixas e Secos e Molhados.

O narrador de "O Rock Errou" pensa-se especial e inteligente, ao mesmo tempo em que questiona o seu desprestígio no campo da música popular: "Canto, espanto e fico rouco/ E ainda acham pouco porque". A sua performance artística não seria suficiente para determinados artistas. "Vivemos num país bem revistado/ Uma nova volta ao passado/Muito louco anda solto/ De colarinho, é claro/ Se eu respiro inspiro mais cuidado/ Desse pobre coitado, porque". Tomam cuidado comigo, eu que sou inofensivo, por fazer rock. E continuam a olhar para o "passado", e não para as novidades. O prestígio não está ao meu lado, e sim junto aos que usam "colarinho"⁶⁸, aos que se pensam sérios e livres de qualquer julgamento. O narrador finge humildade para falar sobre o lugar do rock e dos roqueiros no país, uma vez que a sua "santa inteligência" não compreendia bem o que o gênero teria feito para ser alcunhado de "alienado", isto é, despolitizado e artisticamente rebaixado na hierarquia do campo musical.

A cantora de Elza Soares é a parceria especialíssima no disco, divide com Lobão os vocais na faixa "A Voz da Razão". Uma canção sobre o término de uma relação amorosa, interpretada na forma de diálogos agressivos mais falados do que cantados. O músico poderia ter convidado uma cantora ligada ao rock brasileiro, como a Rita Lee, Baby do Brasil ou Wanderléa, mas escolheu a voz ímpar e consagrada do samba: Elza Soares.

A "mistura", da qual falava e celebrava Luiz Schwarcz, configura a tomada de posição que será cada vez mais evidenciada na trajetória de Lobão nos seus discos e entrevistas à imprensa. Ao caderno de cultura de O GLOBO, ele defendia o "rock que não tem medo da diferença"⁶⁹, e sem grandes dificuldades no malabarismo verbal para justificar a sua aproximação da tradição da música popular brasileira. Isso porque, as bandas e artistas da cena do rock carioca estavam indo pelo mesmo caminho discursivo e artístico.

⁶⁸ "Colarinho" refere-se a uso de camisas, uma peça que passa a ideia de formalidade e seriedade em quem a veste.

⁶⁹ Fonte: "Viva o Rock que não tem medo da diferença". Jornal O Globo. Segundo Caderno. 16 de Julho de 1986, p. 01.

Em verde e rosa, essa mistura improvável e pouco harmoniosa de cores, semelhante a tentativa de amálgama entre o rock e samba, no carnaval de 1987 Lobão desfilou pela escola Mangueira⁷⁰ tocando tamborim.

Passado o desfile na Mangueira, Lobão foi preso em flagrante e condenado por porte de drogas. Ficou encarcerado por três meses no Rio de Janeiro. Da estada na cadeia, nasceu o disco "Vida Bandida" (RCA-Victor, 1987), terceiro álbum solo do músico. O disco começa com Lobão gritando: "Aêê, galera da 11". Uma homenagem aos seus ex - companheiros da cela número onze. O marketing e a piada com a experiência na prisão, apareceu também numa entrevista de capa, no Caderno Ilustrada, ao dizer que usaria a o falatório em torno de sua prisão para vender discos, como uma forma de revide à Justiça⁷¹. A entrevista foi publicada às vésperas do show que Lobão faria no ginásio do Ibirapuera, dado que evidencia uma mudança importante no tamanho do público do músico e do rock. As danceterias não eram mais os espaços de shows, porque o público no Rio de Janeiro e em São Paulo estava crescendo.

E novamente, Lobão estabelece discursivamente relações entre o samba e a sua música. Talvez, a grande novidade trazida pela fonte é a valorização escancarada de Lobão enquanto um "intelectual". Trata-se daquele artista que opina porque é perguntado pelo crítico sobre o estado atual e o futuro da música:

⁷⁰ Fonte da imagem: <http://rock80brasil.blogspot.com.br/2013/02/rock-e-samba-lobao.html>

⁷¹ Fonte: "Lobão - a revanche do prisioneiro". Entrevista concedida à Marcos Augusto Gonçalves. *Folha de São Paulo*. Capa do Caderno Ilustrada. 21 de Agosto de 1987.

Folha - Você acha que ainda há coisas a serem discutidas no campo da música ou estamos entregues apenas ao imperativo do mercado?

Lobão - Acho que há muita coisa a se mesclar e a se desenvolver. Li críticas ao meu disco aqui em São Paulo falando em mesmice. Há uma urgência de modernidade que ataca certas pessoas que não entendem... Não percebem coisas, como o fato de "Vida Bandida", por exemplo, ser um "heavy-samba", acham que é um rock heavy. É uma coisa que eu considero nova. Quem corre atrás não passa adiante.

Lobão é perguntado sobre o "campo da música", quais eram as possibilidades estéticas para a música brasileira, e aproveita o ensejo para se posicionar contra a ambição pelo cosmopolitismo desenfreado e a dependência em relação ao rock internacional dos roqueiros e determinados críticos de São Paulo. Para ele o rock no Brasil não poderia prescindir da "mescla". Não importa para esta discussão, o que é exatamente "heavy-samba"; trata-se apenas de mais um nome criado pelo artista para posicionar-se junto à tradição da música popular brasileira. O jornalista Marcos Augusto Gonçalves, não ignorou a observação proferida contra as críticas de "Vida Bandida" publicadas em São Paulo, e o desafia na pergunta logo em seguida:

Folha - Você tem uma certa sofisticação e formação musical. Que tipo de observação mais fina, sobre o disco, você faria?

Lobão - Há várias inversões de harmonia no disco, por exemplo. Quando eu toco bateria há uma alternância da onomatopéia com a semântica. A letra, faz a onomatopéia da bateria e a bateria interfere na semântica, fazendo uma pontuação, como reticências, ponto de interrogação e exclamação, por exemplo. Em "Chorando no Campo" não há bateria nenhuma e tem uma mistura de "country com choro", os arranjos são de choro e o revestimento é "country". Há também uma imitação da imitação da bossa-nova. Uma antropofagia da antropofagia do jazz. Eu faço uma liquidificação muito grande no disco e acho engraçado a crítica achar "normal". Acho que o disco é revolucionário, sem qualquer pretensão de ser moderno. Eu não sou de Manchester, não sou londrino, não sou escocês. A modernidade é uma consequência e não um compromisso.

Um verdadeiro imbróglio, um malabarismo discursivo para posicionar-se ao lado dos "gêneros brasileiros por excelência": a bossa nova e o choro. Contudo, surge no cenário um alvo concreto: àqueles que se pensavam vivendo em Manchester ou, melhor, àqueles que se pensavam "britânicos" vivendo no Brasil e produzindo rock em português.

Não é por acaso, Lobão referir-se ao contexto inglês, porque era um contexto muito diferente daquele do início da década de 1980, quando lançou seu primeiro disco. A crítica musical em São Paulo cresceu em relevância e repercussão, ela tornou-se

motivo de brigas⁷² entre músicos e jornalistas e conseguia fazer-se presente nas declarações de artistas, como essa de Lobão. A mudança começou a partir da reformulação editorial do jornal *Folha de São Paulo* no começo da década de 1980, momento em que o *Caderno Ilustrada* tem em sua equipe jovens repórteres e críticos conhecedores e entusiastas do rock internacional contemporâneo e pouco dispostos a darem respaldo e muitas linhas aos artistas da MPB, entre eles estavam Pepe Escobar, Fernando Naporano e Miguel de Almeida. Processo de crescimento da crítica local que se adensa com a revista *Bizz* (Editora Abril), que chegou ao mercado em Agosto de 1985, permitindo que jornalistas, recém-saídos da Universidade de São Paulo, alcem um conjunto de referências culturais, fomentado e compartilhado nos espaços da cena do rock paulista, e outras perspectivas sobre fazer rock no Brasil. Assunto este para o próximo capítulo.

Lobão continuaria até o final dos anos 1980 estabelecendo relações com o samba. No disco "Cuidado", lançado em 1988 ainda na RCA-Victor, compôs canções em parceria com o músico de samba Ivo Meirelles (1962-) e contou com a participação da percussão da escola de samba Mangueira na gravação.

Apesar da busca pela aproximação da tradição da música popular brasileira via declarações à grande imprensa, parcerias de trabalho e nas sonoridades de algumas canções nesse período, Lobão parece que ainda não tenha conquistado o reconhecimento pretendido entre os "grandes nomes" da MPB e do samba. Nem mesmo o seu último polêmico ato na década lhe possibilitou tal proeza, quando o músico cometeu crime eleitoral ao cantar, ao vivo, no programa de auditório "Domingão do Faustão", exibido na rede Globo, o jingle da campanha do candidato do PT (Partido dos Trabalhadores) Luis Inácio Lula da Silva à presidência da República. A MPB constituiu-se entre os anos de 1965 e 1968 a partir de "vários paradigmas da canção nacionalista" em concorrência com a Jovem Guarda (NAPOLITANO, 2007, p. 109-110), estava sendo reverenciada na composição e no debate político por Lobão, um roqueiro que tentou sempre integrar a sua diferença, o seu estilo à MPB e por ela ser reconhecido.

⁷² As brigas ganharam linhas e mais linhas na *Folha de São Paulo*. Veja em: "A heroica batalha de Itororock". Matéria assinada por Matinas Suzuki Jr.. *Caderno Ilustrada*, 31 de Julho de 1984, p. 27. "Desventuras do rock paulistano". Crítica assinada por Pepe Escobar. *Caderno Ilustrada*, 28 de Outubro de 1984, p. 67. "Músicos e críticos debatem o rock paulista". Texto não assinado. *Caderno Ilustrada*, 14 de Novembro de 1984, p.37. "Queixas e papos no debate sobre rock". Texto não assinado. *Caderno Ilustrada*, 18 de Novembro de 1984, p. 59. A revista *Bizz* foi outro veículo palco de conflitos e farpas entre bandas e críticos, sobretudo, em seus primeiros anos (1985-1990) quando determinados jornalistas também mantinham uma carreira como músicos na cena do rock paulista.

A estratégia de legitimação no campo da música popular urbana, consciente ou não, adotada por Lobão de tentar uma aproximação da tradição da música popular, será também operada por outros artistas e bandas cariocas, como Cazuza, Lulu Santos, Paralamas do Sucesso e Picassos Falsos. Em especial, o cantor e compositor Cazuza, filho de João Araújo, o fundador da gravadora Som Livre, e cresceu vendo os artistas dessa tradição passarem pela sua casa. Tal experiência teve impacto em sua trajetória solo, na escolha do repertório, nas sonoridades afinadas à MPB e à bossa nova.

Os Paralamas do Sucesso (Herbert Vianna, João Barone e Bi Ribeiro), em início de carreira eram comparados à banda inglesa The Police, em pouco tempo tal influência foi sendo "esquecida" pela crítica, para dar destaque à aproximação do grupo com os ritmos "brasileiros, africanos e caribenhos". A banda compôs "A Novidade" em parceria com Gilberto Gil, gravada no disco *Selvagem?* (EMI-Odeon, 1986), álbum considerado um divisor de águas no rock e na trajetória do grupo, porque teria estabelecido a "mistura" harmoniosa entre o rock e os ritmos mais "autênticos" do Brasil, da África e da Jamaica⁷³.

Em evidência uma estrutura de sentimento de um grupo de artistas, preocupados em conhecerem intimamente a história do rock internacional, ao mesmo tempo em que tinham de lidar de perto com a tradição da música popular brasileira e as suas memórias e patrimônios espalhados pela cidade e, sobretudo, a presença simbólica dessa tradição na rotina de trabalho no interior das grandes gravadoras. Ainda que me falte mais dados sobre como se deu a produção dos discos de rock nas gravadoras - todas eram sediadas no Rio de Janeiro - é possível inferir que os diretores artísticos e produtores musicais estavam habituados a trabalharem dentro de um conjunto de padrões sonoros consagrados e que não dialogavam com o rock internacional. O caminho "escolhido" foi a aproximação e a tentativa de se incorporarem a essa tradição, expressiva nas mudanças de sonoridades dos álbuns e nas parcerias de trabalho com artistas da MPB e do samba.

A promessa de se fazer um rock no Brasil em diálogo direto com as matrizes, não chegou a ser uma promessa, ou seja, um elemento simbólico compartilhado na cena do rock carioca na década de 1980. A força acachapante da tradição da música

⁷³ Fonte: "Os Paralamas trocam rock por reggae e samba". Crítica assinada por Marcia Cezimbra. Folha de São Paulo, caderno Ilustrada, 11 de Abril de 1986. "Paralamas, pela trilha selvagem". Matéria assinada por Marcos Augusto Gonçalves. Folha de São Paulo, caderno Ilustrada, 13 de Maio de 1986, p.39. "O rock brasileiro nos embalos da mãe África". Entrevista à Ana Maria Bahiana. Jornal O GLOBO. 08 de Abril de 1986, p.01

popular brasileira enraizada de modo especial na cidade do Rio de Janeiro, como um "mundo em si mesmo" (MORSE, 1995) e aparte do restante do Brasil, logrou imprimir aos roqueiros a sua marca, o seu poder ou, como os críticos e produtores musicais gostam de salientar, as suas "influências" .

2.6 Rock in Rio e Revista Bizz: Espaços "institucionais" do rock

O festival de música "Rock in Rio" e a Revista "Bizz" foram dois empreendimentos criados em diferentes setores da indústria cultural brasileira no ano de 1985: o já desenvolvido mercado editorial e o incipiente mercado de shows nacionais e internacionais para multidões. Os dois negócios não foram de maneira alguma pensados em conjunto, como se espera de uma indústria cultural plenamente consolidada.

O segundo semestre de 1984 foi tomado por notícias na grande imprensa de que a cidade do Rio de Janeiro daria lugar a um festival de rock de grandes proporções. O idealizador de tamanho projeto foi o empresário e publicitário carioca Roberto Medina (1949-), que era filho de Abraham Medina (1916-1995), fundador da loja de vitrolas e rádios, chamada "O Rei da Voz", que patrocinava os programas de rádio e televisão no Rio de Janeiro. Tal como o seu pai, Roberto criou a sua empresa de promoção e produção de bens culturais: a agência de publicidade "Artplan", fundada em 1967, e, hoje, é uma das maiores agências do Brasil.

A Artplan organizou e fez acontecer o Rock in Rio entre os dias 11 e 20 de Janeiro de 1985 em um terreno gigantesco no bairro de Jacarepaguá, zona oeste do Rio de Janeiro. O espaço descampado e em terra batida foi cercado e nomeado pelos organizadores de "Cidade do Rock". E, não poderia ser diferente, um grande palco foi construído seguindo o padrão dos festivais internacionais. Abaixo, reproduzo uma

imagem⁷⁴ do acervo do *Jornal do Brasil* que nos dá dimensão espacial da "Cidade do Rock":

Rock in Rio I (1985)

Semelhante aos congêneres estrangeiros, não faltou no Rock in Rio o palco grande, a multidão, bandas e artistas-solos e o "combo clássico": Chuva e lama.

⁷⁴ Fonte da imagem: <http://www.jb.com.br/fotos-e-videos/galeria/2011/09/27/rock-in-rio-1985-publico/>

Casal sentado sobre a lama assistindo ao show no Rock in Rio, 1985⁷⁵.

A chuva e a lama que esteve presente em grande parte do primeiro Rock in Rio está registrada nas narrativas sobre o festival e nas fontes do período. Ela faz parte da história ao lado dos artistas e bandas que lá se apresentaram. Em 2015, Roberto Medina e a sua equipe "trouxeram a lama de 1985" para ser celebrada e comercializada na edição de aniversário de trinta anos do Rock in Rio. Estive lá, e para a minha surpresa, encontrei o *souvenir* embalado numa bela embalagem transparente com a inscrição: "Lama de 85".

⁷⁵ Fonte da imagem: <http://www.jb.com.br/fotos-e-videos/galeria/2011/09/27/rock-in-rio-1985-publico/>

Loja de *souvenir* da Cidade do Rock. 27 de Setembro de 2015

Se essa lama embalada veio de 1985 ou se, realmente, trata-se de lama, nunca saberemos. E não importa. Para o fã, o essencial é celebrar o Rock in Rio e a sua história. A lama, o chaveiro, o livro, a caneca e a camiseta são objetos para serem devotados e expostos em suas casas.

Fui a uma noite do Rock in Rio 2015. É um festival caro, como todos os grandes festivais de música do país. O ingresso para um dia custa em torno de 400,00 (quatrocentos) reais. Logo, quando passamos as catracas da "Cidade do Rock", avistamos a famosa roda gigante; ao fundo vemos o palco principal e nas laterais os dois palcos secundários. Estar lá mostrou-me que o festival é uma marca poderosíssima. Certamente, uma parte expressiva do público vai ao Rock in Rio para ver o Rock in Rio, para pisar na Cidade do Rock, onde a música pode estar em segundo plano. Notei que muitas pessoas ficam perambulando pelo espaço, deitados na grama sintética, comprando lembrancinhas na loja e tirando fotos. Um dado interessante é que os ingressos começaram a ser vendidos antes mesmo do anúncio da programação. Os organizadores promovem o festival utilizando-se de sua história e importância que ele teve para o nascente rock dos anos 1980 e para a cidade do Rio de Janeiro nos planos simbólico e econômico.

Voltando a primeira edição do Rock in Rio, reproduzo abaixo o cartaz original, mofado e manchado de sua programação de shows⁷⁶:

1985

ROCK IN RIO FESTIVAL.

1985

PROGRAMAÇÃO

DIA 11

JANEIRO 85

NEY MATOGROSSO
ERASMO CARLOS
PEPEU BABY
WHITESNAKE
IRON MAIDEN
QUEEN

DIA 12

JANEIRO 85

IVAN LINS
ELBA RAMALHO
GILBERTO GIL
AL JARREAU
JAMES TAYLOR
GEORGE BENSON

DIA 13

JANEIRO 85

PARALAMAS DO
SUCESSO
LULU SANTOS
BLITZ
NINA HAGEN
GOGO'S
ROD STEWART

DIA 14

JANEIRO 85

MORAES MOREIRA
ALCEU VALENÇA
JAMES TAYLOR
GEORGE BENSON

DIA 15

JANEIRO 85

KID ABELHA
EDUARDO DUSEK
BARÃO VERMELHO
SCORPIONS
AC/DC

DIA 16

JANEIRO 85

PARALAMAS DO
SUCESSO
MORAES MOREIRA
OZZY OSBOURNE
ROD STEWART

DIA 17

JANEIRO 85

ALCEU VALENÇA
ELBA RAMALHO
AL JARREAU
YES

DIA 18

JANEIRO 85

KID ABELHA
EDUARDO DUSEK
LULU SANTOS
GOGO'S
B-52'S
QUEEN

DIA 19

JANEIRO 85

PEPEU BABY
ERASMO CARLOS
WHITESNAKE
OZZY OSBOURNE
SCORPIONS
AC/DC

DIA 20

JANEIRO 85

BARÃO VERMELHO
GILBERTO GIL
BLITZ
NINA HAGEN
B-52'S
YES

O grande chamariz do festival foi a presença de bandas e artistas internacionais novos e consagrados, e que ainda não haviam pisado no longínquo e "subdesenvolvido", adjetivo em voga na época para referir-se às nações do "terceiro mundo", Brasil. Desde então, o país passou a ser considerado um mercado importante para vinda de turnês internacionais. Para termos uma ideia do desenvolvimento de nosso "show business" após o Rock in Rio, a banda inglesa Rolling Stones, surgida nos anos 1960, fez o seu primeiro show no país apenas em 1995.

A escolha de novos artistas e bandas do "rock brasileiro" ainda expressou certa regionalização do mercado de rock no país - Paralamas do Sucesso, Blitz, Kid Abelha,

⁷⁶ Fonte da imagem: <http://wnilsen.blogspot.com.br/2013/02/por-lucas-em-050911-edicoes-passadas-se.html?view=snapshot> Acesso em: 01/06/2015

Lulu Santos e Barão Vermelho. Apenas nomes da cena do rock carioca, ao passo que Titãs, Ira! e Ultraje a Rigor já haviam lançado os seus discos (compactos e/ou long plays), porém nenhuma delas fosse um fenômeno de popularidade à época. Provavelmente, o Ultraje a Rigor era o mais conhecido entre os grupos paulistas em razão da canção "Inútil", composta pelo vocalista Roger Moreira, estar sendo tocada nos comícios do movimento político-social das "Diretas Já", o qual reivindicava nas ruas o voto direto nas próximas eleições.

E já nesta primeira edição ficou evidente que o *Rock in Rio* não era um festival "essencialmente" de rock; tinha rock e também tinha MPB - é verdade, uma MPB mais afeiçoada aos ritmos estrangeiros - com Ivan Lins, Gilberto Gil, Elba Ramalho, Alceu Valença e Ney Matogrosso. E assim o festival se manteve durante esses 30 anos: mesclando bandas de rock, artistas do pop internacional e nacional, reggae e MPB.

O outro empreendimento que tinha o rock como matéria prima, foi a Revista Bizz. A Editora Abril, sediada em São Paulo, percebendo a existência de um nicho de leitores e ouvintes interessados em rock, e ainda pouco explorado, no país enviou duas jornalistas, chamadas Sônia Maia e Luíza de Oliveira, ao Rock in Rio, para que coletassem dados para uma nova publicação especializada no universo jovem.

Em Agosto de 1985, já chegava às bancas a primeira edição da Revista Bizz, sob a direção editorial de Carlos Arruda e de redação de José Eduardo Mendonça. A Bizz foi publicada mensalmente e sem interrupções de Agosto de 1985 à Julho de 2001. Ela voltou a ser editada em 2005 pela Editora Abril, sob a direção editorial de Ricardo Alexandre, mas encerrou as atividades logo em 2007. Foi a publicação sobre rock e música pop mais longa e importante do país em termos de vendas e de repercussão entre os músicos e leitores.

A colorida capa do número 01 da Bizz, de Agosto de 1985. Um desfile de estrelas internacionais da música pop, que chegam para informar e entreter o jovem brasileiro sobre o mundo: Bruce Springsteen, Sting, Dee Snider, Tina Turner, Madonna, Talking Heads e Eurythmics.

A primeira fase da Bizz (1985-1990) foi marcada pelo trabalho de jovens jornalistas e jornalistas-músicos participantes da cena do rock paulista. Em que sentido? Eram assíduos frequentadores das danceterias e casas noturnas da cidade e eram também membros de bandas de rock, muito influenciadas pelo punk-rock e pós-punk anglo-americano, estilos que não tocavam nas rádios brasileiras cujos discos demoravam de dois a três anos para serem lançados no Brasil. No primeiro capítulo, vimos que isso era motivo de “ameaça” num texto do crítico Pepe Escobar, na *Folha de São Paulo*, e, não por acaso, ele era também assíduo nos espaços de sociabilidade e de shows da cena do rock paulista.

O que há de comum na biografia dos primeiros jornalistas da Bizz é o fato de que eles eram membros de bandas e ex-alunos da Escola de Comunicação e Artes (ECA-USP), exemplos: Alex Antunes, vocalista do Akira S & As Garotas que Erraram, Celso Pucci (mais conhecido como MinhoK, lê-se minhoca), vocalista do N° 02, e Thomas Pappon, baterista das bandas Voluntários da Pátria e Fellini. Outros estudantes não trabalharam na Bizz, mas ocuparam cargos em outras publicações em funções

diversas. É o caso do músico Paulo Ricardo de Medeiros, que escrevia na revista SomTrês e fundou o RPM, Cadão Volpato, era revisor da revista Veja e fundou, ao lado de Thomas Pappon, o Fellini.

A Bizz expressou a emergência de parte de sujeitos da cena do rock paulista na indústria cultural. E para lá levaram as suas experiências com a música que estava sendo cultivada nas casas noturnas do “underground” e danceterias, na audição e compra de discos em pequenas lojas de discos no centro da cidade e na composição das próprias canções. De modo que, as referências musicais apreendidas e partilhadas na cena tiveram a chance de reverberar em um espaço maior e poderoso: uma revista de circulação nacional. A cena paulistana foi se constituindo concomitantemente à cena carioca, o que a torna singular era a sua disposição em produzir um rock em diálogo direto com a Inglaterra e os Estados Unidos. Por fim, acabou sendo um contraposto (não calculado) ao rock que se fazia no Rio de Janeiro.

A ausência de critérios de produção, divulgação e de avaliação e consolidados na indústria cultural para o rock no Brasil, proporcionou a emergência de bandas e artistas formados em distintas cenas de rock que dialogavam com a tradição da música brasileira e com o rock internacional de modos particulares. Por isso, a categoria nativa “BRock”, largamente usada em trabalhos acadêmicos, não expressa a diversidade da produção de rock nos anos 1980 e as estratégias de inserção dos artistas e bandas no campo da música popular. É um período que a indústria fonográfica não teve o domínio simbólico, que tem atualmente, sobre a produção de rock. As dinâmicas cultural e econômica das metrópoles talvez nos digam mais sobre o “rock brasileiro dos anos 1980” ou, melhor, sobre as de linguagens artísticas e as estruturas de sentimento que lograram emergir para o *mainstream* musical e editorial do eixo Rio - São Paulo.

Capítulo 03

A Cena do Rock Paulista quer o mundo: política, cosmopolitismo e mesclas

Listen to the silence, let it ring on.
Eyes, dark grey lenses frightened of the sun.
We would have a fine time living in the night,
Left to blind destruction,
Waiting for our sight.

And we would go on as though nothing was wrong.
And hide from these days we remained all alone.
Staying in the same place, just staying out the time.
Touching from a distance,
Further all the time.

Dance, dance, dance, dance, dance, to the radio.

(*Transmission*, Joy Division, 1977-1980)

Pode soar um pouco inusitado começar a análise discorrendo sobre o papel da Universidade de São Paulo (USP), enquanto um espaço de encontros e aprendizados diversos dentro e fora da sala de aula, na formação da cena de rock paulistana a partir do início dos anos 1980. Porque as cenas musicais não costumam se desenvolver a partir de espaços institucionais, e sim, geralmente, situadas nas bordas, em espaços precários ou ainda por se fazerem, e pouco ou nada prestigiados no sistema cultural da cidade (STRAW, 2013, p. 13).

No entanto, a presença da USP nas narrativas atuais⁷⁷ sobre a cena do rock, fizeram-me indagar qual teria sido o papel no início dos anos 1980 na formação dessa cena musical. O espaço universitário é uma variante que precisa ser pensada na

⁷⁷ Refiro-me à documentários musicais, entrevistas a mim e à imprensa e biografias.

conformação de cenas desde meados da década de 1970 em São Paulo, por exemplo, à começar pela Vanguarda Paulista. Nesse contexto, os filhos das famílias de classe média e alta tinham na universidade a promessa de encontrarem aprendizados para sua profissionalização e que, talvez, pudessem ser reconvertidos em seus trabalhos artísticos. Estar na universidade significa também a possibilidade de uma ascensão social e o acúmulo de capitais culturais e sociais antes interditos ao sujeito.

Na primeira metade dos anos 80, o rock produzido na cidade de São Paulo era denominado de "rock paulista", uma categoria usada pela imprensa e pelos próprios músicos. Contudo, não eram todos os residentes da metrópole e suas bandas que pertenciam ao "rock paulista". Como toda classificação, esta também opera na diferença entre os grupos sociais, os distinguindo uns em relação aos outros.

Primeiramente, ela vai operar na própria cidade, dividindo os roqueiros moradores do "outro lado" da Marginal Tiete - isto é, na Zona Norte - dos roqueiros residentes na Zona Oeste, Zona Sul e Centro e que eram estudantes universitários e de colégios privados, como o *Equipe*. Territorialmente, a diferenciação se dava assim. E musicalmente ela também acontecia.

Os roqueiros da zona norte (Freguesia do Ó, Vila Carolina, sobretudo), eram filhos de famílias pobres e foram eles que deram início e forma ao movimento punk⁷⁸ na capital paulista, quando inúmeras bandas surgiram nessa região e também no ABC a partir do final da década de 1970, sob a influência do punk inglês e americano. O punk surgiu nos Estados Unidos por volta de 1974/75, em Nova York, com um tipo de som muito barulhento e uma música de poucos acordes, com as bandas Ramones, Television, New York Dolls, The Stooges. O visual era marcado pelas roupas pretas, uso de casacos de couro, nada sofisticado ou que parecesse de grife. Logo, o punk chega à Inglaterra e conquista uma exposição e influência marcante com as bandas Sex Pistols, The Clash, The Buzzcocks. Eram filhos da classe trabalhadora e que estavam desempregados no auge da crise econômica do governo de Margaret Thatcher.

O novo estilo se opunha ao estilo progressivo, surgindo no final dos anos 60 no Reino Unido, que se configura como uma música não convidativa à dança, pois evita a

⁷⁸ Sobre a origem do punk-rock no Brasil e, sobretudo, em São Paulo assista ao ótimo documentário "Botinada - A Origem do Punk no Brasil", dirigido por Gastão Moreira e lançado em 2006. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=22ISR-o4n98>. Um registro da época acerca do cotidiano dos punks paulistanos é possível ver no documentário "Punks no Brasil", dirigido por Sarah Yakhni e Alberto Gieco, de 1983. Disponível em: http://www.youtube.com/watch?v=FQ96gNLT_XU. A bibliografia conta com dois livros sobre o movimento em São Paulo, o pioneiro é do dramaturgo Antonio Bivar (1982), que à época se aproximou muito dos punks; e o outro é do jornalista Silvio Essinger (1999).

batida padrão do rock, considerando o timbre e a textura mais importantes e, frente a isso, a necessidade de que os músicos fossem virtuosos (SHUKER, 1999, pp. 243-244). De modo que o grande princípio que o punk elaborou é o *do it yourself* (faça você mesmo): não se preocupe se você sabe dois ou 3 acordes ou, ainda, se não cante afinado, monte a sua banda, se movimente e apareça.

Guardadas as devidas proporções, o contexto inglês do final dos anos 70 marcado pela escassez de oportunidades de trabalho e de acesso à educação formal para as classes baixas é semelhante ao contexto brasileiro: de inflação desenfreada, baixos salários e o difícil acesso à universidade vivido pelos jovens da Zona Norte de São Paulo e do ABC, com o agravante de que o Brasil estava sob o regime militar. Os discos eram comprados ou trocados nas poucas lojas de discos, em que se poderiam encontrar os LPs as bandas inglesas e americanas do punk e do pós-punk, e que se localizavam nas Grandes Galerias da Rua 24 de Maio, a "Galeria do Rock" e na "Galeria Presidente", e na Rua Barão de Itapetininga, paralela a 24 de Maio. Destaco duas lojas de discos que eram pontos de encontro para aqueles que buscavam as novidades do rock: A *Wob Bop*, inaugurada em 1975 na Rua Barão de Itapetininga por Antonio Albuquerque e René Ferri, e a *Baratos Afins*, de Luiz Carlos Calanca, nascida em 1978 e que continua no mesmo endereço, no segundo piso da Galeria do Rock. Todos estavam na faixa dos 30 anos de idade, apaixonados por rock e que tinham outras profissões quando decidiram abrir uma loja de disco na degradada região da República, onde era possível pagar pelo aluguel de uma sala comercial.

Os punks trabalhavam no Centro de São Paulo em funções de baixíssimo rendimento financeiro, principalmente a de *office boy*. Rapidamente as bandas foram sendo formadas, com instrumentos musicais velhos, comprados de segunda mão e sem saberem tocar: Condutores de Cadáver, Restos de Nada, 365, Ratos de Porão, Olho Seco, Cólera, Inocentes, Lixomania, Garotos Podres e etc. A crueza e agressividade dos nomes das bandas, expressava-se também no visual dos punks. Eles vestiam-se de preto, usavam casacos de couro, aderiam alfinetes, *bottons* e correntes nas roupas, calçavam coturno e tinham os cabelos curtos e espetados. As meninas punks, que eram poucas, também apresentavam esse visual com a diferença de que abusavam de maquiagem forte nos olhos e batons escuros. Eram vestidos assim que os punks transitavam pelo centro de São Paulo e se apresentavam nos shows.

Helena Abramo, autora da primeira pesquisa sobre a cena do rock paulista, considera que "o imaginário e o comportamento dos grupos juvenis nos anos 80 foram

bastante marcados pelas questões lançadas pelos punks" (ABRAMO, p. 84, 1994). A referida autora localizou e delimitou bem a origem social e quem eram as bandas do rock paulista:

Do meio universitário e colegial de São Paulo acabou por surgir uma *tribo*, articulada em torno de bandas que ficaram conhecidas como "rock paulista" e que desenvolveram um estilo posteriormente batizado de *dark*. Esse grupo ganhou razoável influência nos meios culturais juvenis da cidade e apareceu como uma das mais significativas expressões da postura de desencanto juvenil com a sociedade e com seu futuro. (ABRAMO, p. 85, 1994).

Ao mesmo tempo em que acontecia essa movimentação em torno do punk-rock na Zona de Norte da cidade, a Universidade de São Paulo vivia uma movimentação intensa de roqueiros na formação de bandas e atuantes em determinadas tendências do movimento estudantil, entre elas a Libelu (Liberdade e Luta) de caráter trotskista. A USP enquanto um espaço de sociabilidade e de aprendizado diversos, na cena do rock paulista, na trajetória de determinadas bandas aliado à formação de quadros para o jornalismo cultural impresso, na tentativa de estabelecer uma relação com os outros espaços, não institucionais e nada prestigiados, da cenas: pequenas casas noturnas abertas no centro de São Paulo que privilegiaram um conjunto de linguagens da cultura pop contemporânea: rock, vídeos e filmes trazidos dos Estados Unidos e da Europa. Como essa sociabilidade, prenhe de objetos cosmopolitas, às reverberou na trajetória e nos discos de determinadas bandas? A tradição da música popular brasileira encontrou espaços de manifestação na cena do rock paulista, tal qual vimos no Rio de Janeiro?

3.1 Entre a USP e as Casas Noturnas: Rock e Escrita

A Universidade de São Paulo teve um papel decisivo na construção das linguagens culturais e eruditas na cidade de São Paulo entre os anos de 1940 e 1960 (ARRUDA, 2001, p.22) no teatro, na crítica de cultura em jornais e revistas acadêmicas,

na arquitetura moderna, nas artes plásticas e na institucionalização da Sociologia, enquanto campo científico, em um processo de mudanças estruturais do espaço urbano que consistiam no rápido crescimento demográfico, provocado pela migração interna, econômico, industrial e de relevância da metrópole no contexto nacional e global.

Em comum a essas distintas formas de linguagens um "repúdio à herança" ao perseguirem "racionalidades intrínsecas" a partir da "crítica das correntes modernistas identificadas com o nacional e o social" (ARRUDA, 2001, p.429). Rupturas foram instauradas, conferindo a cada linguagem o seu caráter "moderno" e de crítica ao passado, à "herança". À frente dessas linguagens, intelectuais e artistas que queriam partilhar, à todo custo, um mundo moderno na metrópole. Um "mundo em sim mesmo", como sintetiza Richard Morse (1995) sobre o Rio de Janeiro, não caracteriza o sistema cultural e intelectual que se consolidariam naqueles anos em São Paulo.

Em meio a esse processo de crescimento demográfico, econômico e adensamento e diversificação dos sistemas simbólicos, a Universidade de São Paulo, fundada em 1934, torna-se central e referência de pensamento crítico em São Paulo. Na década de 1980, o seu papel precisa ser relacionado e ponderado com os outros espaços de aprendizado cultural e de disputas simbólicas quando falamos de uma cena musical e da inserção de seus sujeitos na condição de críticos, editores, fotógrafos na grande imprensa. Ora, não é por acaso que os roqueiros (jornalistas e/ou músicos) são definidos e se definem como estudantes da USP nas narrativas contemporâneas (documentários, livros, entrevistas) sobre o período. Ou seja, é um marcador simbólico e poderoso para o para a construção da identidade no sujeito em São Paulo, especialmente.

As experiências, valores culturais e aprendizados no interior da cena do rock paulista flutuavam entre a universidade e os outros espaços do centro de São Paulo. Isso na perspectiva dos que eram estudantes. Quem não era estudante, formou também a sua banda e frequentava as casas noturnas. Estou falando dos punks, oriundos da periferia de São Paulo, e, que geralmente ganhavam o seu sustento trabalhando como office boys no centro da cidade. Eles acabavam entrando em contato com experiências, músicas e valores com as quais dificilmente eles teriam apreendido em outros lugares (teatros, shoppings, cinemas, shows diversos) interditos às camadas mais pobres da população. Da mesma forma, aos universitários era possibilitado o contato com experiências e pessoas que não encontravam na USP e em suas famílias. As fronteiras de classe social e os seus marcadores de identidade não eram extintos. No entanto, um diálogo era

estabelecido nas casas noturnas, cujo elemento aglutinador principal eram as experiências com o rock: audição e compra de discos e ida à shows.

A Escola de Comunicações e Artes (ECA) foi o palco principal para o encontro e formação dos grupos de rock. Eram alunos de Jornalismo, Cinema, Rádio e TV, Teatro, outros, em menor número, estudavam História e Ciências Sociais na Faculdade de Filosofia, Letras e Humanas (FFLCH). Curioso é que absolutamente nenhum deles cursava ou tentou cursar Música. É, na verdade, um dado importantíssimo pra se compreender um dos princípios que os aglutinavam em uma cena: não se fazia necessário ter estudado formalmente música, não era um impeditivo não saber cantar, tocar bem para formar a sua própria banda. O movimento punk, surgido nos Estados Unidos, em meados dos anos 1970 e que ganhou grande projeção no mundo via as bandas inglesas, dizia (e diz) ao jovem: *do it yourself* (faça você mesmo). Esse ensinamento do punk conforma não apenas a cena do rock paulista, como toda uma geração de jovens que se aventuraram na formação de bandas, na composição de canções. Fizeram-se “artistas” na música popular brasileira sob o lema do punk. Implicitamente, estava sendo dito que o músico não é um ser especial que nasceu amando e produzindo canções “geniais”. Você pode aprender a fazer a sua música.

Os grupos que seriam formados a partir de 1983 por estudantes da USP, foram impulsionados antes por bandas formadas numa outra parte da cidade, mais precisamente na Zona de Sul, do que pelo punk-rock (ALEXANDRE, p.146-149, 2008). Tratavam-se de dois grupos formados por descendentes de imigrantes alemães, um pouco mais velhos, que tentavam unir o rock à música eletrônica, antenados ao que se estava produzindo em Londres e em Nova York. Os Agentss surgiram em 1980 e contou com Kodiak Bachine (vocalis e teclado), Eduardo Amarante (guitarra), Miguel Barella (guitarra), Lyses Pupo (contrabaixo), Elias Glik (bateria) e Thomas Susemihl (contrabaixo). E por fim, o Azul 29 que foi formado, em 1982, por Eduardo Amarante e Thomas Susemihl, ex-membros do Agentss, e que se juntaram à Thomas Bielefeld (vocalis e teclado) e Malcolm Oakley (bateria).

Agentss e Azul 29, com a intermediação do produtor musical Pena Schimdt, registraram suas canções em compactos pela gravadora WEA, que como no Rio de Janeiro, estava à procura e apostando em novas bandas, desconfiava devido ao sucesso da Blitz, que um novo nicho de mercado estava se revelando. O sucesso comercial não aconteceu com nenhuma delas. Os Agentss acabaram logo após o lançamento do compacto, em 1983; e o Azul 29 terminou em 1985.

Com o fim dos Agentss. o seu contrabaixista Miguel Barella (1957-), já formado como engenheiro mecânico, forma ao lado de Thomas Pappon (1960-), então estudante da ECA, a banda os Voluntários da Pátria, em 1983. Nessa primeira formação esteve também o estudante de jornalismo, Celso Pucci (1960-), que atendia na cena por MinhoK, e Guilherme Isnard, que trabalhava com moda.

Quem tentou participar dessa primeira formação dos Voluntários, foi a Sandra Coutinho (1959). Ela conhecia Thomas da ECA, mas não foi aprovada nem para tocar baixo e nem para cantar. A sua experiência como baixista da banda de apoio da cantora Eliete Negreiros, da Vanguarda Paulista, e de ter estudado piano quando criança, não se converteram em trunfos para entrar na banda. Resultado: Sandra chama as amigas da USP, Ana (guitarra) e Rosália Munhoz (vocal), e forma As Mercenárias. Como não encontraram uma baterista, Sandra convidou o então namorado para assumir o instrumento, Edgar Scandurra (1962-), à época já era o guitarrista do Ira!. Edgar esteve nas Mercenárias até 1984, quando decidiu se dedicar apenas ao Ira!, em seu lugar a estudante de Ciências Sociais, a Lou.

Em 1983, os Voluntários da Pátria, o Ira! e o Ultraje a Rigor, estas duas últimas dividiam o guitarrista Edgar, vão ao Rio de Janeiro fazer shows no "Rock Voador" e na danceteria Noites Cariocas. Ira! e Ultraje haviam acabado de lançar os seus compactos pela WEA; Voluntários ainda não tinham registro em disco. A primeira "turnê" dos Voluntários foi acompanhada pelo amigo Alex Antunes (1959-) que, depois, escreveu sobre o show e os bastidores no fanzine SPALT, na edição de outubro de 1983. Ao final do texto, Alex revela que o vocalista Guilherme e o baterista Thomas "dançaram a valsa do bravos", isto é, entraram em confronto físico. Resultado, os Voluntários ganhariam logo um novo cantor⁷⁹:

⁷⁹ Fonte: "Voluntários da Pátria on Tour". Matéria assinada por Alex Antunes. Fanzine SPALT, número 05, Outubro de 1983.

Em seguida, Celso Pucci (Minhok) também deixou os Voluntários e formou com Alex Antunes, este mesmo que estampa o final do recorte acima, a banda N°02, ao lado de Ana Ruth, no baixo, e Marinela, na bateria. Alex, primeiro cursou alguns semestres de Jornalismo, desistiu e transferiu-se para o curso de Cinema, na ECA. O N°02 fez shows em algumas casas noturnas, mas acabou antes de conseguir gravar um disco independente. Em um dos poucos shows do N° 02, Alex conheceu o baixista Akira Tsukimoto. E, em 1984, formaram a banda Akira S & As Garotas que Erraram; esta sim gravou um LP, lançado em 1987, como também participou da coletânea "Não São Paulo", de 1985.

Os Voluntários da Pátria parece que não precisaram procurar exaustivamente pelo vocalista e em diversos cantos de São Paulo. A cena de rock, que estava tomando corpo e visibilidade, ofereceu à banda o novo cantor : Nasi (Marcos Valadão, 1962-), do Ira!. Ele cursava História na FFLCH, e assim como todos outros circulavam pelos mesmos espaços de sociabilidade do centro da cidade. O Ira! não emprestou apenas o seu vocalista aos Voluntários, o seu baixista Ricardo Gaspa entrou para a banda no

lugar de Celso Pucci. Foi com Nasi e Gaspa, ao lado de Miguel Barella Giuseppe Fripp e Thomas Pappon que a banda gravou o seu primeiro e único LP, lançado em 1984.

Sandra Coutinho, Thomas Pappon e Edgar Scandurra integraram também da banda Smack, formada entre 1983 e 1984 pelo guitarrista Sérgio Pamplona (1953-2015). Pamps, como era conhecido, era mais velho e oferecia a eles mais experiência na música por ter tocado na banda Isca de Polícia, de Itamar Assumpção. Poucos sabiam desta sua incursão pela Vanguarda Paulista, porque ele escondia o fato dos roqueiros mais jovens. Isso porque os artistas da Vanguarda e os da cena de rock não estabeleceram afinidades artísticas e de amizade. O Smack lançou dois discos independentes, em 1985 e 1986.

O Fellini foi um dos últimos grupos formados da cena do rock paulista. Thomas Pappon, baterista do Smack e dos Voluntários da Pátria, estava cansado de montar e desmontar o instrumento, e decidiu formar uma banda onde ele seria necessariamente o baixista. E assim aconteceu. Ele convidou o amigo Cadão Volpato (1956-), à época formado em Jornalismo pela ECA, para cantar e escrever todas as letras. Cadão aceitou o desafio, mesmo tendo cantado em poucas ocasiões e nunca ter escrito letras, embora revelasse entre os amigos pretensões literárias. Juntaram-se a eles, o guitarrista Jair Marcos, aluno de jornalista, e o baterista Ricardo Salvagni. A banda lançou quatro LPs independentes entre 1985 e 1989.

Alguma delas alcançou o sucesso comercial? Nenhuma o alcançou, porém todas registraram as suas composições em discos, realizaram shows, formaram um pequeno público seguidor, exatamente igual a maioria das bandas e artistas de qualquer gênero musical. O que as torna singulares e relevantes simbolicamente, além, é claro, de sua produção musical, foi o fato de determinados músicos terem vivido uma dupla jornada ao se inserirem em espaços de produção cultural distintos de São Paulo. A um só tempo: escreviam reportagens e críticas de discos e shows para a revista Bizz, Veja, Folha de São Paulo e faziam pequenos shows e gravavam discos por selos independentes de gravação. Defendiam a possibilidade do controverso binômio “jornalista no *mainstream* – músico no *underground*”.

A cidade contava com um sistema organizado de produção simbólica que permitia a eles exercer diferentes funções na música. Podiam não ter uma formação musical consistente, um capital requerido na MPB, em determinados estilos de rock e no samba, ao mesmo tempo em que exibiam (e exibem) um domínio e fôlego para escrita, da língua portuguesa na norma culta, conhecimento da língua inglesa – capitais

culturais esses que costumavam ser exigidos na grade imprensa. E, tão importante quanto esses capitais, eles conheciam a história do rock: os estilos, bandas, discos, produtores musicais, empresários, fotógrafos, fofocas e escândalos em detalhes. Tinham um ouvido mais do que habituado ao rock, era um ouvido conhecedor da “tradição”.

Um pouquinho antes de emergirem para postos de trabalho na grande imprensa, jornalistas-músicos contribuía com textos para o fanzine SPALT (São Paulo Alternativo), mencionado no primeiro capítulo. A ideia surgiu na loja de discos Wob Bop, de René Ferrari e Antonio Albuquerque, e a propuseram à designer Fernanda Pacheco, recém-chegada de Nova York, a edição do SPALT, que deveria tratar sobre a música contemporânea de São Paulo. A impressão do fanzine era paga pela Wop Bop, que também o distribuía gratuitamente. Quem nele escrevia? Músicos, jornalistas e escritores envolvidos com a cena de rock de São Paulo entre os anos 1983-84: Cadão Volpato, Marcelo Rubens Paiva, Alex Antunes, Nasi, Antonio Bivar, Celso Pucci (MinhoK), Thomas Pappon, Rui Mendes, Pepe Escobar, Guilherme Isnard e os próprios patrocinadores escreviam, René e Antonio.

O SPALT documentou em textos e fotografias a movimentação das bandas da cena do rock paulista pela cidade e, mais, informou didaticamente quem eram os ídolos do rock internacional daqueles anos e que todos tinham o dever de conhecer. Não há textos sobre Raul Seixas, Mutantes, Roberto Carlos, Erasmo Carlos, Rita Lee, Joelho de Porco, etc., isto talvez seja mais um indicativo da falta de diálogo, ou, da tentativa de apagamento dessa história complicada e rupturas reais ou imaginárias do rock brasileiro por esses jovens roqueiros. E nem textos sobre os artistas e discos da tradição da música popular brasileira. De modo que, o SPALT é uma ampla vitrine de uma nova estrutura de sentimento dos sujeitos envolvidos na cena de rock. Os seus interesses culturais e suas perspectivas sobre ser um músico de rock estavam expostos.

Embora fosse um *fanzine* feito com poucos recursos financeiros, o SPALT era muito bem diagramado, todos os textos datilografados e alinhados de forma justificada. Reproduzo abaixo a página 02 do SPALT, de número 06, Fevereiro de 1984, onde tomamos conhecimento de quem escrevia e sobre quais temas dissertavam:

SANDRA - MERCENÁRIAS **SX-70 - F. P. C.****edição e arte**

fernanda pacheco de castro

colaboradores

alex antunes
antonio albuquerque
antonio bivar
caito gomide
cláudio de souza
fernando napórano
guillaume isnard
guto lacaz
hermano vianna jr
margô pavan arruda
newton lascalea jr
paulo de oliveira brito
pardal
pepe escobar
rené ferri
roberto piva
rodrigo mesquita
rui mendes
thomas pappon
ugo romiti
valdir montanari
vânia toledo

este fanzine é uma publicação da
editora zhou ltda.,
com a tiragem limitada em
600 exemplares e distribuição
feita pela **wop bop discos** à
rua barão de itapetininga, 255
loja 25 - são paulo - sp
impresso por:
copiadora barros ltda.
r. 24 de maio, 64 - 3º andar

ANTONIO BIVAR & LIXOMANIA (Ugo Romiti)	3
EDDIE COCHRAN (René Ferri)	4
VESTIBULAR NEW WAVE (Thomas Pappon)	7
IRA ON TOUR ...DE FORCE (Caito Gomide)	10
PUNK D'APRÈS LE POST-AVANT (Antonio Bivar)	13
THERE'S NO BUSINESS LIKE SHOW BUSINESS (Antonio Albuquerque)	15
NEW ORDER (Pepe Escobar)	16
LOW LIFE (Hermano Vianna Jr.)	18
MARC AND THE MAMBAS (Fernando Napórano)	20
BZ (Antonio Albuquerque)	22
STEPPENWOLF (Valdir Montanari)	24
SOBRE O HOMEM PÓS-MODERNO (Cláudio de Souza)	26
DEVO (Paulo de Oliveira Brito)	28
O ROBOT PEDERASTA (Roberto Piva)	29
NUMA NOITE DE VERAO (René Ferri)	30
FEITO PARA DANÇAR (Pardal)	33
DESILUSÕES COM O CRÍTICO (Alex Antunes)	35
MULHER (Margô Pavan Arruda)	36

Um registro dos interesses culturais em jogo na cena: rock inglês contemporâneo (New Order e o seu disco "Low Life"), o punk, discussões sobre show business, o papel da mulher, da crítica musical, testes de conhecimento musical ("Vestibular New Wave"), sobre o qual discorri no primeiro capítulo. E para ilustrar uma foto de Sandra Coutinho, baixista e letrista das Mercenárias, empunhando o seu instrumento - um reconhecimento à artista e a sua banda.

As bandas da cena que conquistaram o sucesso comercial e estabeleceram uma carreira na indústria fonográfica foram o RPM, os Titãs, IRA! e o Ultraje a Rigor. Neste caso, não é possível dizer que os grupos foram formados na universidade, pois os seus membros não se conheceram lá. O importante é saber que os grupos que chegaram ao sucesso e os que não o conquistaram frequentavam e se apresentavam no mesmo circuito das precárias casas noturnas, além dos espaços, eles partilhavam experiências. No entanto, não posso dizer o mesmo sobre o circuito de danceterias de São Paulo. Estou chamando de danceterias, os espaços destinados às bandas que estavam lançando os seus primeiros discos por grandes gravadoras. Assim como no Rio de Janeiro, os shows nesses espaços, recém-inaugurados, eram preenchidos pelo rock, o qual tinha cachês baratos e com um público suficiente para lotar a noite.

Determinadas casas noturnas continuam as tendo as histórias contadas e recontadas em documentários sobre a noite e o rock em São Paulo da década de 1980. A mais importante delas foi o Madame Satã, que teve uma vida mais longa, conseguiu agregar um público diversificado e uma repercussão na imprensa. No entanto, existiram outras casas que também foram importantes espaços de sociabilidade no centro de São Paulo e que contribuíram para a conformação da cena do rock paulista. Em seguida, discorro rapidamente sobre três delas.

O **Carbono 14** existiu entre 1982 a 1987, no bairro do Bexiga, centro de São Paulo. Era um prédio de quatro andares, onde em cada um havia uma atividade diferente para o público: desde de desfiles de moda, exibição de filmes e vídeos inéditos no Brasil - mas nada difíceis de serem adquiridos em Londres ou Nova York -, shows das bandas e fliperamas para os fãs de jogos eletrônicos. Ver vídeos das bandas inglesas e americanas era praticamente impossível, se a pessoa não viajasse para o exterior ou tivesse algum amigo que trouxesse uma cópia para o Brasil. Os donos do Carbono 14, os irmãos Andrez Filho e Theo Castilho, haviam acabado de chegar de Nova York com os pais. E eles tem a ideia de criar um espaço na cidade, semelhante aos que existiam na *big apple*, encontrando um público muito interessado e aberto às novidades.

O caderno Ilustrada costumava anunciar em sua agenda de cultura, as atividades que teriam lugar no Carbono 14⁸⁰:

⁸⁰ Fonte: *Folha de São Paulo*, 01 de Junho de 1984, p. 47

Vídeo

BAUHAUS - Gravação em vídeo de uma apresentação do grupo de **rock** alemão. Carbono 14 (r. 13 de Maio 363, tel. 34-7591). Quinta e sexta às 20h30 e 22h. Ingresso: Cr\$ 3.500. Até 8 de junho.

SPYRO GIRA - 1980. Direção de John Goodhue. Concerto gravado no Park West de Chicago, em espetáculo que utilizou efeitos de raios laser.

Video TBC (r. Major Diogo 315, tel. 35-4426). De 3ª a domingo às 16h, 18h, 20h e 22h. Ingresso: Cr\$ 2.000. Até domingo.

SCORPIONS - Vídeo gravado na Alemanha no início do ano com as músicas do último disco do grupo. Carbono 14 (r. 13 de Maio 363, tel. 34-7591). Sábado e domingo em sessões corridas a partir das 15h até 19h. Ingresso: Cr\$ 3.500.

O público ia ao local para ver vídeos de bandas contemporâneas que nunca haviam pisado no Brasil. No anúncio acima, as pessoas tiveram a chance de ver os vídeos das bandas alemãs Bauhaus e Scorpions. Ainda que através de uma tela de televisão, a experiência lhe proporcionava estar em "outro lugar", conhecer outras sonoridades, trejeitos, vestimentas, cortes de cabelo e etc. Um outro mundo poderia se abrir a quem estava disposto a prestar atenção em performances artísticas diferentes.

A segunda casa que destaco é o **Napalm**, localizado embaixo do Elevado Costa e Silva, na rua Marquês de Itu, número 392. Napalm era o nome de um tipo bomba usada na Guerra do Vietnã. Irônico, depressivo e mórbido nomear assim um estabelecimento. O Napalm existiu de Julho a Novembro de 1983. No documentário "Napalm: O Som da Cidade Industrial", dirigido pelo jornalista Ricardo Alexandre e lançado em 2009, é reiterado que o objetivo da casa era abrigar shows de bandas punks.

O antigo proprietário Ricardo Lobo, havia acabado de chegar de uma temporada em Londres e trazia consigo discos, vídeos, filmes e uma câmera de vídeo. E pensou: Vou abrir uma casa para os punks tocarem em São Paulo, como eu vi na capital inglesa e em Nova York. Como ele tomou conhecimento dos punks paulistanos? Coincidentemente, ele morava no mesmo prédio do escritor e dramaturgo Antonio Bivar (1939-), que havia acabado de publicar pela editora Brasiliense "O que é punk?", em 1982. Ele apresentou ao Ricardo os personagens paulistanos do livro.

Aconteceu que os punks, à época desempregados, foram recrutados para trabalharem no Napalm. Reformaram o local, montaram o palco muito antes de

poderem subir nele como artistas. Há pouquíssimos registros sobre a casa disponíveis, encontrei esse cartaz que dá a dimensão da ambição do espaço⁸¹:

O slogan da casa era pretensioso e cumprido: "O Único Pós-Avant-Ultra-New Club de São Paulo". Tudo de "novo" e "vanguardista" estava no Napalm e para a apreciação dos mais "modernos". Notem que a letra "A" escrita em Napalm é o símbolo do movimento político anarquista. Havia um entendimento político do que deveria ser uma casa noturna, quais bandas poderiam subir ao palco e quais vídeos seriam exibidos.

O show de inauguração do Napalm, em julho de 1983, ficou a cargo das Mercenárias. O grupo tinha uma sonoridade punk, embora fosse formada por mulheres estudantes da ECA e FFLCH que não se definiam como "punks". Isso porque os punks eram àqueles que vinham da periferia da cidade. Semanas depois, os funcionários da casa Clemente e João Gordo se apresentaram com as suas respectivas bandas: Os Inocentes e Ratos de Porão, grupos punks da zona norte de São Paulo. Foram os únicos

⁸¹ Fonte da imagem: <https://eddyteddy.wordpress.com/2009/08/>

grupos punks, vindos na periferia, que subiram ao palco do Napalm. Houve uma briga generalizada na plateia provocada por um punk com direito à danos ao espaço⁸².

A casa inspirada no movimento punk anglo-americano conhecia a "fúria" dos punks paulistanos, e desistiu de fazer do Napalm uma casa para os punks tocarem. Logo, assumem o palco do Napalm, as bandas da cena do rock paulista. Quase todos, com a exceção do RPM, do Smack e do Fellini porque surgiram após o fechamento da casa, se apresentaram e frequentavam o espaço: Titãs, IRA!, Mercenárias, Voluntários da Pátria e Ultraje a Rigor. E mais, as bandas de Brasília (Legião Urbana, Capital Inicial e Plebe Rude), quando vieram para São Paulo na tentativa de se profissionalizarem, também se apresentaram no Napalm. A casa responsável que permitiu o encontro de cenas de rock, que partilhavam praticamente as mesmas referências do punk e pós-punk anglo-americano: de Brasília e São Paulo.

No ano de 2009, foi lançado o documentário "Napalm – O Som da Cidade Industrial", dirigido e roteirizado pelo jornalista Ricardo Alexandre, nele o músico Clemente (Clemente Tadeu Nascimento), vocalista de Os Inocentes, diz com certo sarcasmo que no Napalm a "intelectualidade da USP", representada pelos estudantes, conhecia "finalmente o proletariado", representado pelos punks. Ambos os grupos de jovens - roqueiros universitários e não universitários - se conheceram mais de perto no Napalm, como também em outros espaços que conseguiam agregar indivíduos de origens sociais distintas.

Interessante é que surgiram parcerias e amizades que continuam a repercutir simbolicamente, pondo em evidência como esses personagens se cruzaram e partilhavam o interesse pelo rock num momento muito específico de São Paulo na primeira metade dos anos 1980. Por exemplo, a biografia de Clemente foi escrita em parceria com o escritor Marcelo Rubens Paiva⁸³. O jovem Marcelo, então estudante de Jornalismo da USP, ia aos shows de punk quando eles passaram a ser realizados no centro e zona oeste de São Paulo. De modo que ambos são autores e personagens de uma mesma história, embora a biografia seja oficialmente de Clemente. O encontro entre públicos de origens sociais distintas e desiguais será uma marca da cena do rock paulistano, expressa através de seus espaços de sociabilidade. E esta marca também se

⁸² Todas essas informações foram retiradas do documentário, já mencionado, "Napalm: O Som da Cidade Industrial" e das entrevistas que realizei com as pessoas que estiveram na casa: Marcinha Montserrat, Leo Moreira Sá e Dado Villa-Lobos.

⁸³ Veja: NASCIMENTO, Clemente Tadeu; PAIVA, Marcelo Rubens. *Meninos em Fúria*. 1a edição. São Paulo: Objetiva, 2016.

fará presente na casa noturna mais famosa e lembrada com emoção e saudades por quem nela pisou: o Madame Satã.

“Um casarão muito louco”⁸⁴, “o porão mais higiênico da cidade”⁸⁵, assim a grande imprensa paulistana nos anos 1980 chamou a casa noturna Madame Satã. Inaugurada em 21 de outubro de 1983 à Rua Conselheiro Ramalho, número 873, bairro da Bela Vista, centro de São Paulo, pelas irmãs Márcia e Miriam Dutra e pelos irmãos Wilson José e Williams Silva, com a proposta de fazer do antigo casarão um restaurante aberto a performances teatrais e recitais de poesia. Inicialmente, o empreendimento ganhou o nome de "Restaurante Cultural Madame Satã".

Semelhante ao Circo Voador, o Madame Satã não foi pensado para a música, para shows de novas bandas e a discotecagem. O teatro era o motivo de existência da casa. No entanto, o público frequentador foi crescendo e tornando-se cada vez mais heterogêneo - punks, universitários, músicos, socialites, atores e atrizes da TV, jornalistas da grande imprensa – toda essa fauna diversa, por incrível que pareça, era o público do Madame Satã. Promoviam-se cursos, debates e exposições fotográficas e, e, shows das bandas que estavam surgindo junto com o próprio Madame.

Wilson José dos Santos, nascido em São Paulo, em 1955, era filho de Neuza Maria dos Santos, que havia sido freira durante 14 anos. Ele era seminarista, vivia numa casa paroquial no bairro do Tatuapé, ao mesmo tempo, em que era aluno do CPT (Centro de Pesquisa Teatral), idealizado no final dos anos 70 pelo diretor Antunes Filho, e cursava Teologia na FAI (Faculdades Associadas do Ipiranga).⁸⁶ Ele também participava como ator de apresentações teatrais na Igreja. Williams, o irmão mais novo, não era seminarista, mas também adorava o teatro e participava das peças da paróquia. Wilson José faleceu em 1991 em decorrência do vírus HIV.

Do mesmo modo, as irmãs Márcia e Miriam Dutra tinham uma relação próxima com a Igreja Católica e com o teatro. Moravam em Itaquera e estudavam teatro no curso Macunaíma, e, como Wilson atuavam em peças eclesiais. Williams, Wilson, Márcia e Miriam se conheceram em uma peça encenada numa igreja em Itaquera. Márcia, em entrevista à Marcelo Moraes, conta como começou a amizade com os irmãos:

⁸⁴ ALMEIDA, Miguel de. "Um casarão muito louco". *Jornal Folha de São Paulo*, 27/04/1985, p. 35.

⁸⁵ *Folha de São Paulo*, 14/06/1985, p. 48.

⁸⁶ Fonte dessas informações biográficas: MORAES (2006)

"Começamos a conversar e, como já tínhamos um grupo de teatro, demos novos rumos aos nossos projetos. As coisas começaram a crescer e nosso tempo começou a ficar muito tomado com as apresentações desse grupo. Tudo começou através da igreja." (MORAES, 2006, p. 62)

Os quatro deram início a uma parceria em torno do teatro, produziram peças que perambulavam de paróquia em paróquia, mas, que, financeiramente, não davam retorno, não eram um “ganha pão”. Em 1981, Wilson abandona o Seminário, e prossegue trabalhando com teatro nas igrejas e estudando Teologia. Em 1983, deixa o curso e começa a trabalhar como operador de telecomunicações no 27º Distrito Policial, no Broclin (MORAES, 2006, 63). De fato, a sobrevivência financeira tornou-se uma preocupação premente, ao passo que no Seminário e no teatro seria impossível conquistá-la. Márcia conta como surgiu a ideia de ter uma renda trabalhando com o teatro:

"Tivemos a ideia de montar alguma coisa para ganharmos dinheiro, já que fazíamos tantas coisas juntos. Todos nós éramos absolutamente duros, classe média baixa, e fomos pedir dinheiro emprestado da poupança de pessoas da família e resolvemos que íamos abrir um restaurante." (Apud MORAES, 2006, p. 63-64)

E do encontro numa paróquia em Itaquera, extremo leste de São Paulo, e da paixão pelo teatro e da necessidade de sobrevivência material, surgiu a ideia de montar o "Restaurante Cultural Madame Satã". Quem foi Madame Satã? "Madame Satã" foi João Francisco dos Santos (1900 -1976), um morador da Lapa, bairro boêmio do Rio de Janeiro, negro e homossexual. Ganhou o pseudônimo, em 1938, ao ganhar o concurso de fantasias, vestido de morcego com muitas lantejoulas. Foi um dos primeiros travestis a ser visto no palco no Brasil. Um nome que evoca um universo oposto àquele em que os quatro amigos estavam acostumados a frequentar e vivenciar - a igreja -, uma afronta e uma quebra com esse universo.

O Madame Satã era um casarão de dois andares. No primeiro andar, térreo, um espaço amplo que comportava o neon escrito Madame Satã em vermelho, o bar, um pequeno palco e a cozinha. Perto da cozinha havia uma escada que levava até o porão, onde acontecia a discotecagem na pista e, ainda, existia e um outro palco, onde as

bandas se apresentavam inicialmente. Uma fotografia tirada nos anos 1980, não se sabe o ano exatamente e nem o autor, dá dimensão do tamanho do primeiro andar⁸⁷:

O porão do casarão foi aberto e direcionado aos shows de bandas, cujo teto era muito baixo e a estrutura de som era bastante precária. A cada final de semana uma banda nova se apresentava. Havia uma discotecagem também, ali começaram a trabalhar os futuros disc jóqueis mais respeitados de São Paulo, como o Magau e o já, falecido, Dj Marquinhos. Para divulgação dos shows eram confeccionados *flyers*, pequeno cartazes, trazendo data e hora com algum desenho. Wilson José editava um fanzine que trazia toda a programação que seria apresentada no mês. E com o crescimento de público da casa, a partir de 1984, a *Folha de São Paulo* passou a divulgar os shows, as exposições, as festas e dos debates na agenda de espetáculos e, dependendo de quem estaria fomentando um evento na casa, a notinha era publicada na coluna social do jornal. Dentre o público de classe alta que "adotou" o Madame Satã,

⁸⁷ Fonte da imagem: <http://www.obaoba.com.br/comportamento/noticia/madame-sata-reabre-como-madame>

destaco esta notinha⁸⁸ da festa de aniversário de Christian Conde, filho da *socialite* Linda Conde:

Do diabo

Christian Conde, filho de Linda e Armando Conde, festejará seus dezoito anos na Estação **Madame Satã**, na próxima semana. A idéia de fazer a festa no mais higiênico, cheiroso e desinfetado porão da cidade, partiu de sua mãe Linda, por achar que já estava na hora do menino cair na vida.

As performances teatrais no Madame Satã eram realizadas no palco do térreo. A performance que ficou muito famosa e sempre contada em depoimentos, foi a da travesti Claudia Wonder, onde ela ficava nua, com o pênis ereto, recitava um poema e se jogava numa banheira cheia de groselha. Só por essa performance, é possível pensar no nível de liberdade que existia dentro do Madame Satã. Talvez seja por aí que se possa compreender o sentido dado ao termo *underground*: travestis, sujeitos marginalizados e estigmatizados, fazendo performances para um público considerável e pagante.

⁸⁸ Fonte: Nota publicada na coluna social "Estilo e Prazer". *Folha de São Paulo*, caderno Ilustrada, 26 de Outubro de 1984, p. 36.

Menina punk de nome desconhecido em uma noite na no Madame Satã, em 1984, registrada por pelo fotógrafo Rui Mendes⁸⁹. Punks, socialites, estudantes universitários, artistas, jornalistas dividiam o mesmo espaço.

Wilson José representava a casa na imprensa, concedendo entrevistas e sempre falando frases de efeito, de raciocínio particular:

"A aparência não engana: o casarão do início do século, com uma dezena de janelas, incrustado no trôpego do bairro do Bexiga, esconde o recanto explosivo de São Paulo. Ali está o Madame Satã (rua Conselheiro Ramalho, 873, aberto de quarta a sábado, a partir das 22 horas), que não é danceteria, casa de rock, bar de música radical brasileira e nem choperia para estudantes. "É um espaço de crítica a tudo que está por aí, decreta Wilson José, 30, um dos proprietários. "Aqui não se fala de revolução. Aqui a gente mostra o que acontece e o que está para explodir". No gênero, é o único no Brasil."⁹⁰

Em pauta a necessidade de romper no discurso com o passado e de dizer "nós somos o novo nessa cidade". Por quê? O país estava saindo da ditadura militar, e o Madame Satã se mostrou um espaço privilegiado para se expressar com o corpo e com o pensamento. Existia uma tentativa por parte de Wilson José de discutir as manifestações

⁸⁹ A fotografia foram retiradas do site oficial de Rui Mendes. <http://www.flickr.com/people/ruimendes/>

⁹⁰ Fonte: "Um casarão muito louco", matéria assinada por Miguel de Almeida, *Folha de São Paulo*, 27 de Abril de 1985.

artísticas da metrópole, para isso ele promovia cursos e debates, algo muito comum hoje em dia em São Paulo, mas que na época era novidade⁹¹:

'A Estética do Urbano'

Começa na próxima terça-feira, às 19 horas, na Estação Madame Satã (r. Conselheiro Ramalho, 873, Bela Vista, tel. 285-6754, São Paulo) o ciclo de palestras "A Estética do Urbano". A primeira será do jornalista Gabriel Priolli; nas três terças-feiras seguintes, sempre às 19h, falarão o mímico Paulo Yutaka, o engenheiro Vlady e o compositor Nazi Valadão, e o poeta Glauco Mattoso. Inscrições no local.

Todas essas casas noturnas foram os espaços de aprendizado de linguagens culturais diversas: do rock, passando pelo vídeo, até à performances e danças, de experiências com diversas drogas, de disputas entre gostos. É um elemento importante na construção da cena do rock paulista, porque elas conferem uma dimensão espacial à cena, lhe confere forma específica e ligação com São Paulo. São espaços que comportaram diferentes práticas musicais ligadas ao rock, as bandas da cena tinham sonoridades muito diferentes. O que as unia em uma cena eram exatamente essas diferenças sonoras, o olhar profundamente interessado pelo o que se estava produzindo fora do Brasil, em Londres e Nova York, principalmente, e a ambição de produzirem cultura - alguns a concretizaram no palco, outros no jornalismo e na fotografia.

⁹¹ Fonte: *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 28 de Agosto de 1985, p. 37.

3.2 Lojas de Discos, Selos de Gravação e Majors

Um personagem que apareceu repetidamente em entrevistas e conversas informais com músicos, jornalistas, nas fontes primárias e na revisão bibliográfica sobre a indústria fonográfica no Brasil (DIAS, 2000) nos anos 1980, foi Luiz Carlos Calanca, produtor musical, proprietário da loja de discos e do selo de gravação *Baratos Afins*.

Calanca, como é chamado, nasceu em 1953 na cidade de Flórida Paulista (SP), distante 600 km da capital, filho de uma família de classe média baixa, dona de uma pequena serraria e máquinas de benefício de arroz (retirada da casca do arroz). Começou a trabalhar ainda criança no alto falante da cidade e, depois, em uma farmácia, onde aprendeu o ofício de farmacêutico, que se definia por ler a receita e preparar as fórmulas.

A família muda-se para São Paulo por volta de 1966/67, e Calanca dividia o seu dia entre a escola e o emprego numa farmácia. A música estava presente em sua vida desde Flórida Paulista, onde assistia aos shows de duplas caipiras na praça da cidade, mas foi em São Paulo que disse ter levado uma "tijolada":

"Eu, que vinha de “mourão esquerdo da porteira”, para chegar assim “sobre a cabeça os aviões, sobre os meus pés os caminhões aponta contra os chapadões meu nariz”, aquilo foi uma tijolada para mim”.

Era o Tropicalismo, visto e ouvido pelos programas e festivais da TV, cujo epicentro do movimento estava em São Paulo. Comprou uma vitrola, começou a fazer "bailinhos" nos finais de semana e a acumular LPs e compactos, enquanto trabalhava na farmácia. Decidiu abrir uma loja de discos por uma necessidade urgente: Calanca não tinha dinheiro para comprar o enxoval de sua filha, que estava para nascer, tinha apenas muitos discos em casa. Olhando para a tabela de preços da *Associações dos Lojistas e Varejistas do Disco e Afins*, surgiu o nome da futura loja:

"Quando eu acabei de ler aquela placa: “ah, que barato!” – aí já bateu o nome, Baratos Afins, eu vim com aquela obsessão na cabeça, cheguei em casa e falei para minha mulher: “Eu vou abrir uma loja de discos, que é de música que eu entendo”.

Era 1978, o ano da inauguração da loja de discos Baratos Afins, aberta em uma pequeníssima sala alugada no "Shopping Center Grandes Galerias", localizado à rua Vinte e Quatro de Maio, nº 62, e mais conhecido como "Galeria do Rock". Na época era um edifício vazio, mal conservado e iluminado. Atualmente integra qualquer roteiro de passeio pelo centro da cidade, frequentada por "roqueiros" novos e velhos, skatistas e turistas e conta com várias lojas de discos, de roupas e calçados e *studios* de tatuagem e *piercing*.

Atual fachada da Galeria do Rock, Rua 24 de Maio.

A Rua Vinte e Quatro de Maio era a "boca do disco", como reitera Calanca, lá e no entorno existiam muitas e grandes lojas. Os músicos que não possuíam contrato com

gravadora, e gravavam discos por selos independentes, frequentavam essas lojas e pediam aos seus donos que vendessem o seu disco. É claro que magazines como a Mesbla, o Mappin e lojas como o Museu do Disco não colocariam em suas prateleiras o disco de um artista desconhecido do grande público.

A Baratos Afins também era procurada por esses músicos independentes, como Itamar Assumpção e Arrigo Barnabé e que se apresentavam no acanhado Teatro Lira Paulistana (Rua Teodoro Sampaio, bairro de Pinheiros), e nela encontraram a possibilidade de expor, e quem sabe vender, os seus discos.

Calanca salientou que alguns discos independentes "vendiam bem" em sua loja, ainda mais se tratando de um artista que não tocava no rádio e pouco aparecia na TV. De fato, a loja logrou tornar-se a "boca do disco" raro: discos nacionais e estrangeiros difíceis de serem encontrados nas outras lojas, poderiam ser comprados na Baratos. A loja prosperou desde o seu primeiro ano vendendo as "raridades": artistas brasileiros que foram lançados com uma tiragem pequena pelas gravadoras ou que já estavam fora de seus catálogos - Mutantes, Tom Zé, Jorge Mautner, Walter Franco, Taiguara, Hermeto Pascoal - e rock americano e inglês.

Entre as "raridades" vendidas na loja estavam também os músicos independentes da cidade. Um deles, Itamar Assumpção, foi quem lhe deu a ideia de gravar discos. Em 1982, Calanca funda o seu selo de gravação com o lançamento do LP *Singn' Alone*, de Arnaldo Baptista, ex-baixista e tecladista dos Mutantes. É importante frisar que as músicas já estavam gravadas, Calanca fez a mixagem final e mandou prensar o disco, bancando sozinho todo esse custo. E o seu envolvimento com os artistas e bandas residentes em São Paulo e sem contrato com gravadora, foi crescendo. Após o lançamento do disco de Arnaldo Baptista, ele gravou: Mixto Quente, Patrulha do Espaço, Tatá Guarnieri, Coqueluche, Alvo de Veludo, Esquadrilha da Fumaça e Bocatto.

O comerciante conheceu as bandas da cena do rock paulista frequentando os seus ensaios e alguns shows nas casas noturnas. O primeiro grupo a ser gravado em LP foi os Voluntários da Pátria, banda formada em 1982 e que realizou shows nas casas Carbono 14, Napalm, Rose Bom Bom e no Teatro Lira Paulistana. O disco foi lançado em 1984 com a seguinte formação: Nasi (vocal), Miguel Barella (guitarra), Thomas Pappon (bateria), Giuseppe Frippi (guitarra) e Ricardo Gaspa (contrabaixo).

A fotografia era em elemento artístico de suma importância e de investimento no rock em São Paulo. Geralmente, as fotos eram feitas por jovens fotógrafos envolvidos

na cena: Rui Mendes, Walter de Silva, Luis Crispino e Mujica. Cadão Volpato, do grupo Fellini, falando sobre o quão era fundamental para eles registrarem em fotos a banda, disse algo interessante: "Foto de divulgação era muito importante, deixava tudo muito mais chique do que parecia". De onde vinha essa necessidade de se expressar com uma postura séria, "chique"? E como a música dialogava com essas imagens? Por ora, é possível pensar que as fotos de divulgação já passavam o recado de que tipo de rock o público ouviria no show.

Os discos gravados pelo selo da *Baratos Afins* eram vendidos na própria loja, claro. Em meados da década, Calanca e mais quatro sócios montam a *Central Distribuidora de Discos Independentes*, conseguindo distribuir os discos por várias lojas da cidade de São Paulo.

O selo da Baratos Afins gravou e lançou as seguintes bandas da cena do rock paulista: Voluntários da Pátria, Smack, Mercenárias, Fellini e Akira S & As Garotas que Erraram - bandas que não alcançaram o sucesso comercial. Todos estes grupos formados por estudantes da Universidade de São Paulo. A cena do rock paulista também passou a contar com pequenas atividades comerciais, como a loja de discos Baratos Afins e o seu selo de gravação, além das casas noturnas, que ofereceram mais uma possibilidade de materialização e ligação dessa música à cidade de São Paulo.

A trajetória do farmacêutico (sem diploma) que se notabilizou por ser comerciante de discos e produtor musical, é exemplar para pensar o quanto há de aprendizado prático e de paixão permeando a audição e a produção de músicas. Um sujeito que trabalhou por muitos anos em farmácia e, que, ao mesmo tempo, cultivava a música, comprava e ouvia muitos discos de MPB e rock e lia as publicações especializadas, as revistas Pop (Editora Abril) e a SomTrês (Editora três), sobretudo. Aprendeu no dia-a-dia a gravar e produzir os discos, conhecendo as possibilidades de cada tecnologia. Tratar a música popular enquanto um aprendizado prático, a traz para "o chão" e a transforma numa possibilidade de carreira profissional para mais indivíduos.

A Rua 24 de Maio, a "boca do disco" nos anos 1970 e 80, teve uma outra loja de discos que se notabilizou entre os interessados em rock na cidade de São Paulo, chamada a Wop Bop, dos sócios Antonio Albuquerque e René Ferri, ambos são jornalistas. A Wop Bop, assim como a *Baratos Afins*, nasceu pequenininha numa sala alugada na Galeria do Rock, só que três anos antes da loja de Calanca, em 1975. Conversando informalmente com Antonio e René, foi me dito que a ideia era uma abrir

uma loja onde as pessoas pudessem comprar discos fora de catálogo, isto é, discos usados. Mas nem todo disco poderia ser encontrado lá, sempre àquele que eles entendiam como relevantes artisticamente. Além de comprar, o cliente poderia levar um disco e trocar por outro na loja. Eles contaram com a ajuda amigos na divulgação do negócio; foram confeccionados panfletos e distribuídos em shows e cinemas. O público da loja era diversificado, ia desde o rapaz punk, morador na periferia da cidade, a jornalistas, universitários e executivos que trabalhavam por perto.

WOP BOP

Promoção "EU VI PAPAI BEIJAR PAPAI-NOEL"

- . a partir do dia 11 de novembro
- . qualquer LP sem uso a Cr\$ 43.000,
- . LPs usados (nacionais e importados) com 15% de desconto.

- . NOVIDADES MUSICAIS - DISCOS NOVOS
- . LPs USADOS (NACIONAIS E IMPORTADOS)
- . VENDA, COMPRA E TROCA
- . ROCK (TODAS AS TENDÊNCIAS), MPB e JAZZ
- . CAMISETAS COM ESTAMPAS DE ROCK
- . AGORA TAMBÉM PELO CORREIO (PEÇA CATÁLOGO GRÁTIS)

PATRÍCIO BISSO NO SHOW "LOUCA PELO SAXOFONE" a partir do dia 21/11 no SESC - POMÉIA

PATRÍCIO BISSO NO SHOW "LOUCA PELO SAXOFONE" a partir do dia 21/11 no SESC - POMÉIA

RUA BARÃO DE ITAPETININGA, 255 - LOJA 25 (GALERIA DO CINE BARÃO) - CEP: 01042 - SÃO PAULO - SP

Cartaz divulgando liquidação da Wop Bop

Na década de 1970, o Brasil estava entre os cinco maiores mercados em venda de LPs e compactos; é de se supor que o empreendimento de René e Antonio tenha sido bem sucedido. E foi. Era uma época em que se compravam muitos discos e se trocava também. Os clientes foram crescendo e foi preciso mudar-se para um espaço maior, a alternativa escolhida foi alugar uma sala na Rua Barão de Itapetininga, nº 255, paralela a Rua 24 de Maio. Eles tiveram outra ideia interessante: a de escrever e de editar *fanzines* sobre música, abarcando, principalmente, o rock internacional. A escrita

estava presente na forma como os sócios lidavam com o produto música, eles não eram apenas comerciantes de vinil, eram também "pensadores", o que lhes conferia distinção frente à concorrência. No entanto, nenhum fanzine teve uma periodicidade constante e, logo, acabavam. Com a digna exceção do fanzine SPALT, editado pela designer Fernanda Pacheco e patrocinado pela Wop Bop, que existiu entre 1983 e 1984.

Em meados dos anos 80, René e Antonio começaram a investir na gravação de discos de bandas e artistas de São Paulo. Gravaram a banda Harry, a cantora May East, ex-backing vocal da Gang 90, Vzyadoq Moe, Fellini, Violeta de Outono e uma coletânea de canções do rock brasileiro dos anos 50. O selo de gravação não se sustentou financeiramente. A loja e o selo encerraram as suas atividades em 1993, devido aos erros na administração cometidos pelos proprietários e ao confisco do dinheiro depositado nos bancos pelo governo Fernando Collor.

Outra parte das bandas da cena do rock paulista conquistou o seu registro fonográfico através do produtor musical Pena Schmidt, na época funcionário da Warner Music. Estou falando de IRA!, Titãs, Ultraje a Rigor, Agentss e Azul 29. Ele é um respeitado produtor, diretor de palco, conhecedor profundo do mercado fonográfico e da música brasileira e, até pouco tempo, era o superintendente do Auditório Ibirapuera, em São Paulo. Atualmente, ele é o diretor do Centro Cultural São Paulo.

Pena (Augusto José Botelho Schmidt) nasceu em 1950 na cidade de Taubaté (SP), mas cresceu em Santos. Aos 18 anos foi para Santa Rita do Sapucaí (MG) estudar na Escola Técnica de Eletrônica. Forma-se aos 22 anos e vem para São Paulo com o desejo de trabalhar com música. Na entrevista que concedida a mim, ele fez um longo relato sobre suas experiências com música desde a infância até a adolescência em Santos: tentou aprender violão, mas percebeu que não levava jeito e, logo, desistiu do instrumento. Conformou-se em ser um ouvinte de música. Ouviu uma grande variedade de música - dos programas da TV (Jovem Guarda, Fino da Bossa, os festivais, a Velha Guarda do samba), do rádio e dos discos americanos a que teve acesso no "Centro Cultural Brasil - Estados Unidos", em Santos, discos de jazz, de música de concerto e de vanguarda:

"Eu tinha convite para ir para a IBM e mais um outro lugar em Campinas e eu falei "Não, eu não quero mexer com computador, meu negócio é mexer com música. Eu sei que é isso que eu quero.", eu passei meu tempo na escola de eletrônica usando o meu tempo para estudar eletrônica da música que chama-se áudio, a eletrônica dos sons. E eu falei "Eu quero continuar

com isso." Aí eu saí de lá e fui trabalhar na Gianinni, fui bater na porta e falar "Vocês precisam de um técnico em eletrônica? Vocês fazem amplificador tremendão?", aí me botaram para dentro imediatamente. Eu fiquei 1 ano lá dentro."

O ano era 1972, Pena foi admitido na fábrica de instrumentos Gianinni, em São Paulo. Depois, foi trabalhar no importante estúdio de gravação Scatena. Deixou este emprego para ser técnico de gravação da banda Mutantes, que pessoalmente foram lhe buscar de jipe no estúdio. Cansa de trabalhar com o que sobrou dos Mutantes, sem Rita Lee e Arnaldo Baptista, e é contratado na condição de técnico em eletrônica pela gravadora Continental em 1974. Por volta de 1977, Pena e sua namorada, uma professora de inglês, decidem ir para Inglaterra. Ficam por lá um ano, e ele aproveita para fazer curso de gravação de música e, mais do que isso, teve a experiência em viver num país em que o rock é importante para as pessoas, não era uma música apenas para jovens; é a "música popular" do país. No Brasil, volta a trabalhar na Continental, onde permanece, até 1981, infeliz e estressado com as demandas de lucro de uma grande gravadora.

Pena casa-se com Patrícia, produtora de uma confecção de roupas. Quando ela viu a pipa de tecido trazida da Inglaterra por Pena, teve a ideia de fazer um negócio com pipas, de fabricá-las. Pena, cansado da gravadora, embarca na ideia da esposa, e a ajuda no corte e na costura das primeiras pipas, na escolha dos tecidos e, em seguida, na elaboração dos modelos que seriam postos a venda. Contratam uma costureira e montam o ateliê de fabricação e a loja numa garagem da Alameda Lorena, no rico bairro dos Jardins e com clientes dispostos a pagarem caro por uma pipa de tecido, "colorida", "moderna" e que ainda voava. A próspera loja chamava-se *Kits e Kites* e chegou ao número de cinco em São Paulo, sempre localizada em pontos comerciais valorizados da cidade. A *Kits e Kates* patrocinou uma exposição de pipas, promovida pela casa noturna Carbono 14 e Papagaio Clube do Brasil, no mês de Julho de 1982, conforme noticiou a Folha de São Paulo.⁹²

Com a loja rendendo ótimos lucros, Pena deixou o emprego na gravadora Continental em 1981, e por um tempo se dedicou às pipas. Mas não foi por muito tempo que o antigo de técnico de som dos Mutantes e produtor da Continental, ficaria longe da música. Até que um dia, passeando com a esposa por certos espaços da noite paulistana:

⁹² "Mostra relembra a arte de fazer pipas". *Folha de São Paulo*, 21/07/1982, Ilustrada, p. 30.

"Aí, um dia, a gente está indo na noite, vê uma coisa, vê outra. Um casal jovem, dinâmico, passeando. A gente saía pela noite. Aí, pô, começo a ver essas pestes dessas bandas de novo aparecendo. São umas bandas esquisitas e em cada lugar mais estranho. Eu falei: "Pô, isso aqui está começando a ficar parecido com Londres" - eu tinha ido a Londres há 4, 5 anos atrás."

"Aí um dia eu falei: "Pô, eu preciso fazer alguma coisa. Está dando uma coceira!" - aí tem um negócio que é assim, eu não lembro a origem, mas rola um almoço eu e o André Midani - eu já conhecia o André. Eu já sabia quem ele era, a gente já tinha até se falado - só que, assim: eu era ninguém e ele era o André Midani."

Pena, um amante da música, e com um olhar treinado para as possibilidades de negócio com ela. Sente-se atraído por essas "bandas esquisitas tocando em lugares mais estranhos" e, não por acaso, volta a sua memória as experiências com o rock tidas em Londres: bandas novas sem relações com gente de gravadora e com "grandes nomes" da música popular brasileira e se apresentando em lugares precários do centro da cidade para um pequeno público. E, neste momento, na virada de 1981 para 82, ano marcado por recessão econômica, a gravadora dirigida por André Midani, a WEA, sediada no Rio de Janeiro, estava em numa profunda crise financeira, que culminou na demissão de muitos funcionários, na redução do elenco de artistas e na venda de sua fábrica de vinis. A jovem WEA, inaugurada em 1977 no Brasil, quase quebrou.

Acredito que a última cartada de André Midani para tentar salvar a gravadora, foi ter aceitado gravar compactos das "bandas esquisitas" de São Paulo, levadas até ele por Pena:

" O Seu André e eu sentamos para almoçar. Eu acho que eu pedi para falar com ele e meu texto era mais ou menos assim: "Eu acho que está acontecendo alguma coisa em São Paulo. Tem muita banda. Está muito estranho. Os caras estão fazendo umas músicas muito esquisitas. Mas eu acho que vem com força e está brotando" - eu já tinha conhecimento também para enxergar esse fato. "

Uma coisa percebida tanto por Pena quanto por André Midani é a de que não existiam bandas de rock no *cast* de grandes gravadoras. Existiam os artistas da MPB, do brega ou da música romântica, do samba e da música caipira/sertaneja. Por isso, a aposta em algo diferente - o rock brasileiro ainda não era um produto consolidado no grande público. Junto com a Warner, as outras gravadoras (EMI-Odeon, CBS, Polygram) também perceberam essa lacuna em seus elencos.

As bandas da cena do rock paulista que ganharam a oportunidade de gravarem um compacto pela WEA, entre 1983 e 1984, e sob a produção de Pena Schmidt foram: Magazine, Agentss, Azul 29, Titãs, IRA! e Ultraje a Rigor. A opção da gravadora em fazer compactos deve-se ao baixíssimo custo de produção. E o papel de André Midani foi o de trabalhar a divulgação dos compactos na mídia.

"Enxergar esse fato", bandas que poderiam alcançar o sucesso comercial, está na ordem do imponderável, no entanto Pena tenta conferir objetividade e cálculo à sua escolha. Foi uma aposta baseada em critérios que fogem da estética musical, da competência técnica dos músicos e de alguma pretensão das bandas em serem "artisticamente" relevantes e, assim, reconhecidas no campo da música popular. Pena repetiu algumas vezes na entrevista que as bandas eram "esquisitas". Por que esquisitas? Ele explica a seguir:

Porque não cabia no molde anterior. Não era "Iê-iê-iê". Não era progressivo. Tem uma escrita. Então vi que ela é diferente da escrita anterior. Não é Adoniran Barbosa mais, não é Ronda [do compositor Paulo Vanzolini]. É uma outra coisa que fala da cidade de São Paulo, são jovens. Ao mesmo tempo, você tem uma coisa assim que eu conseguia identificar muito claramente que era assim: você tinha uma massa de pessoas que estavam fazendo música sem educação musical. Precários. Todos muito precários. E, assim, essa precariedade funciona; fica divertido. Cria um carisma que não é baseado em perfeição musical.

O produtor tinha leque relativamente amplo de escolha na cidade de São Paulo. Digamos que ele não se "comoveu" com a competência técnica, a formação musical e a ambição por fazer uma música "artisticamente" relevante das bandas e artistas do movimento que ficou conhecido como Vanguarda Paulista⁹³. E as outras bandas da

⁹³ Sobre a Vanguarda Paulista, veja FENERICK (2007).

cena do rock paulista, também formadas por vários músicos precários e gravadas por Luiz Carlos Calanca, também não o comoveram. Ele precisava escolher, e escolheu. Consequências das escolhas de Pena Schmidt: Titãs, IRA!, Ultraje a Rigor venderam milhares de discos na década de 1980, seus discos permanecem no catálogo da gravadora e continuam sendo notícia nos cadernos culturais.

Escrevi sobre as condições de gravação a que tiveram acesso as bandas da cena do rock paulista; dei voz e espaço na argumentação aos produtores Luiz Carlos Calanca e Pena Schmidt, pois eles tiveram um papel fundamental na cena do rock paulista, além de terem ganhado projeção em suas carreiras.

3.3 Voluntários da Pátria e Fellini: militância, a música e a escrita

A USP configurou-se como a possibilidade de apreensão de um capital cultural valorizado, para àqueles que não tiveram acesso a ele no meio familiar e escolar. É o caso do jornalista, músico e escritor Cadão Volpato (1956-), nascido em São Paulo no bairro Jabaquara, onde cresceu e estudou numa escola pública, ou, como ele me disse: era um "colégio vagabundo". Entra para USP em 1975, no curso de Jornalismo, e lá tem a chance de frequentar bibliotecas e, assim, ter contato com muitos e variados livros - literatura, poesia, política - e com outro universo simbólico e de pessoas:

Eu vim de escola pública, você imagina, passei a minha vida inteira estudando em escola pública. Era muito diferente, a universidade era um paraíso. Era um planeta fora da Terra. Era um outro planeta. Isso é incrível. A USP para mim era uma... Nossa, uma vastidão, uma coisa maravilhosa.

(Cadão Volpato, em entrevista à autora, 02/07/2013)

"Um planeta fora da Terra", um "paraíso", uma "vastidão", são palavras fortes que dão o tom do quão importante foi a passagem pela USP, lhe possibilitando a incorporação de referências culturais canônicas.

Conhece por volta de 1977-78 Thomas Pappon e Alex Antunes, mais novos e quem haviam acabado de ingressar na ECA. Thomas já tocava em algumas bandas (Smack e Voluntários da Pátria), mas queria formar uma em que ele pudesse tocar contrabaixo; resolve convidar Cadão para formar uma banda, onde ele faria as letras e cantaria. Estranho convidar um sujeito que nunca havia participado de banda, não cantava e não escrevia letras? Não é estranho para esse período incipiente do rock nacional dos anos 80, muito influenciado pelas premissas do punk-rock. Não era preciso cantar e tocar tecnicamente bem para formar a sua própria banda de rock, como salientado anteriormente. Nas palavras de Cadão:

"E ele pensou, e chegou para mim, como ele me conhecia e sabia que eu tinha umas veleidades meio intelectuais, eu lia muita poesia, eu lia muito literatura, sempre fui um leitor muito atento e tal, ele achou que eu pudesse fazer as letras. E foi assim, ele falou: 'Você canta e faz todas as letras'. Cantar naquele tempo não significava muita coisa, ninguém tocava muita coisa".

A técnica musical não era o mais precioso, estava longe de ser, até por se tratar de sujeitos que não tiveram acesso à educação formal de música. Aprendiam alguns acordes, escreviam letras em português e tocavam. O punk⁹⁴ foi o grande responsável por essa nova atitude, que se converteu com a emergência do rock brasileiro em uma nova disposição, no campo da música popular no Brasil. Pierre Bourdieu (2001), no artigo "Costureiro e sua grife", considera que os "recém-chegados" ao campo "fazem o jogo", e para isso precisam impor e exagerar no que eles acreditam e no que creem enquanto criação. Isso é bastante perceptível com a emergência de uma geração de jovens artistas e jornalistas, lutando por espaços de trabalho na indústria cultural. No lugar da técnica musical apurada, colocou-se em primeiro plano a preocupação com as letras das canções, e os jornalistas tinham essa mesma preocupação na escrita de suas críticas e reportagens.

⁹⁴ Sobre o estilo punk ver: BIVAR (1982), ESSINGER (1999).

Thomas Pappon e Cadão Volpato formam, então, a banda Fellini em 1984, ao lado de Jair Marcos e Ricardo Salvagni. A banda gravou até o final da década quatro LPs independentes, recebendo resenhas elogiosas na revista Bizz e na Folha de São Paulo. O primeiro disco chama-se "O Adeus de Fellini", foi lançado em 1985 pelo selo da Baratos Afins, sob a produção musical de Calanca, que costumava bancava todos os custos da gravação e prensagem do disco. A canção "Rock Europeu" é considerada o "sucesso" desse disco, pois ela tocou na rádio 89FM, especializada em rock, que acabara de ser inaugurada em São Paulo.

O narrador fala de sua experiência com o rock internacional, no caso "europeu", e do isolamento vivendo na "América". Não há refrão, é como se um poema tivesse recebido uma melodia. Eis a letra de "Rock Europeu", escrita por Cadão Volpato:

Rock europeu rock europeu
 Uma punk varrendo, palácios e cores que falham
 Você nem imagina o que você não conheceu
 Agora é tarde é tarde meu saco já encheu

(profanos nos pequenos templos
 o santo e o mistério de Lisboa
 bateras no contratempo
 velhas estrelas escrotas)

E só dentro de um hospício se vive na América
 Viver num hospício é melhor que num pardieiro?
 Tudo foi sempre uma mera questão de dinheiro
 O belo câncer no mundo das ideias

(você não tem dinheiro
 você quer uma viagem
 não se esqueça de tirar o pó
 valsas amargas nas cidades)

Assim como em "O Rock Errou", aqui o rock também é um tema para ser cantado. Um tema que se colocava no contexto e que poderia ser tratado de distintas formas a depender dos espaços de sociabilidade experienciados pelo compositor e suas relações. Diferente da canção de Lobão, o narrador de "Rock Europeu" direciona as suas energias para o rock internacional, relatando a sua presença marcante em um

território estranho e louco. Em "O Rock Errou", a atenção é devotada ao estado de desprestígio do rock no Brasil; é um olhar alheio e desinteressado pelo rock anglo-americano.

Fellini, 1984. Da esquerda para direita: Jair Marcos, Cadão Volpato, Ricardo Salvagni e Thomas Pappon.

Com Thomas na *Bizz* trabalhava Alex Antunes (1959-), como também os uspianos Bia Abramo (1963-) e Celso Pucci (1960-). Nasceu em São Paulo, estudou a vida toda em escola pública, fez um cursinho preparatório para o vestibular da USP; ingressou no curso de Jornalismo, não gostou e desistiu; transferiu-se para Cinema e também abandonou. Junto com Cadão Volpato e Thomas Pappon, eles militaram na *Libelu* (Liberdade e Luta), tendência trotskista do movimento estudantil. Eles tinham nome de guerra e reza a lenda (ou melhor, as fontes da pesquisa) de que as únicas festas do movimento onde se tocava rock eram as da Libelu, e, como salientou Cadão, onde estavam as mulheres mais bonitas.

A partir dessas experiências na militância na Libelu, tendência que defendia uma concepção de cultura desvinculada do nacional-popular, do compartilhamento e aprendizado de referências musicais cosmopolitas nas casas noturnas, começa-se a

compreender a produção musical elaborada por essas bandas formadas por estudantes da USP que, em pouquíssimo tempo, estariam ocupando postos de trabalho na grande imprensa paulistana, sobretudo na Revista Bizz, e neste novo espaço as suas perspectivas sobre o rock no Brasil, o mercado de discos e a música popular brasileira repercutiriam na escrita de críticas e reportagens.

Thomas Pappon, baixista do Fellini, começou nos Voluntários da Pátria como baterista e letrista. Em 1984, a banda lançou pela Baratos Afins o seu primeiro e último LP. Uma canção que chama atenção é "Cadê o Socialismo" porque ela escancara a posicionamento político à esquerda do grupo, a militância pelo fim do capitalismo num contexto em que a possibilidade remota de um governo socialista ainda existia, por conta da antiga União Soviética.

Cadê o Socialismo

(Voluntários da Pátria)

O avanço da história
Me deixa nervoso
É um ritmo tão lento

Cadê o socialismo?

As voltas do mundo
Me deixam tão tonto
Eu perco o equilíbrio

Cadê o socialismo?

Meu bom comportamento
Me deixa confuso
Sou um mal elemento

Cadê o socialismo?

Qualquer coisa que eu faça
Revela inteligência
Revela competência

Cadê o socialismo?

A censura oficial ainda existia em 1984, ano de lançamento do disco, mas ela não impediu que Thomas escrevesse uma letra que fala diretamente, objetivamente ao ouvinte. O narrador acredita que as etapas de desenvolvimento do capitalismo, e a consequente ascensão do sistema socialista, poderá um dia acontecer, mesmo que a história tenha um "ritmo tão lento".

Contracapa do disco dos Voluntários da Pátria (Baratos Afins, 1984). Em pé: Miguel Barella (guitarra), usando óculos, e Thomas Pappon (bateria). Sentados da esquerda para direita: Nasi (vocal), Ricardo Gaspa (baixo) e Giuseppe Frippi (guitarra). Crédito da foto: J.R. Duran

Os rapazes dos Voluntários da Pátria assemelham-se à "executivos" do rock na imagem. Sérios, usam camisa, gravata, terno e sapatos de couro, como a exceção de Nasi que calça tênis. O vaso preto com flores claras, as paredes com uma pintura abstrata e o piso quadriculado ajudam a compor um ambiente elegante, acompanham a aparência de sofisticação dos músicos. Nota-se que os rapazes foram "montados",

vestidos, calçados e penteados de forma convencional e "burguesa" para a feitura da foto. As vestimentas e o semblante a la executivos andando pela Avenida Paulista entram em contradição com o discurso proferido em "Cadê o Socialismo". Não estamos vendo filhos da classe trabalhadora, e sim membros de uma classe média universitária, reiterando a sua classe, ou, ao menos, tentando ascender na hierarquia social e cultural fazendo uso da elegância e economia gestual, do despojamento e da seriedade no trato com a música.

3.4 As Mercenárias: "deusas" do rock

Sandra Coutinho (baixista), Rosália Munhoz (vocalista), Ana Machado (guitarrista) e Edgar Scandurra (baterista) formaram na cidade de São Paulo em 1983 a banda *As Mercenárias*. Edgar, que era casado com a Sandra, era membro também dos grupos Smack e Ira!, e chegou uma hora que ele precisou decidir. Escolheu o Ira, onde encontrou o sucesso comercial e se consagrou como um grande guitarrista. A bateria das Mercenárias foi assumida pela Lou Moreira, que havia conhecido a banda em um show na casa noturna Napalm.

Todas as "mercenárias" eram estudantes da Universidade de São Paulo, tinham estudado em escola pública e eram oriundas de classe média baixa. Rosália cursava Psicologia, Ana e Sandra eram alunas de Jornalismo e Lou cursava Ciências Sociais. Eram compositoras de letra e música; Sandra era a única que tinha passado pelo ensino de música, por isso compunha também os arranjos. As Mercenárias era uma banda que não dialogava com o visual e o repertório das intérpretes/compositoras de rock conhecidas da geração anterior e, muito menos, com o grupo as Frenéticas. A partir da trajetória da banda e dos seus dois LPs pretende-se analisar a experiência feminina enquanto artistas em um meio musical predominantemente masculino, como foi o rock na década de 1980, que discursos podem-se apreender de suas canções e como os seus corpos foram construídos nas fotografias de divulgação da banda. Quais constrangimentos foram sofridos? Quais elementos (figurino, linguagem musical) elas mobilizaram na condução da carreira entre os anos de 1983, ano de formação, e 1988, o

de encerramento do grupo? Por outros motivos, a única banda feminina de São Paulo, que gravou discos, teve também uma curta carreira.

Primeira formação das Mercenárias: Edgar Scandurra ao fundo, à esquerda Ana Machado, à direita Rosália Munhoz e à frente e usando *bottons* Sandra Coutinho. Foto: Rui Mendes.

As Mercenárias começaram se apresentando em casas noturnas alternativas de São Paulo (Napalm, Madame Satã, Rose BomBom, Teatro Lira Paulistana), como as demais bandas de rock da cidade (Fellini, Akira S & As Garotas que Erraram, Smack, Voluntários da Pátria, Ira, Titãs, RPM, Ultraje a Rigor, Azul 29, Inocentes, etc.). A foto acima é expressiva do som adotado pela banda, combinando os temas e o ritmo rápido do punk-rock (Sex Pistols, The Clash), com arranjos do pós-punk inglês (Joy Division, The Cure, The Smiths). O figurino dialoga também com o punk: muito preto, *bottons*, roupas sem sofisticação e delicadeza, e que não marcavam as formas do corpo. Os cabelos eram curtos – estilo “Joãozinho” - e não faziam uso de maquiagem, no máximo um batom. A expressão facial delas chama muito a atenção: não sorriem, posam de maneira séria e tensa, parecem fortalezas. É o oposto da imagem doce e feliz de Celly Campelo e Wanderléa e da sensualidade das Frenéticas. Já Edgar estava com um semblante menos sério.

Formação definitiva das Mercenárias. Da esquerda para direita: Rosália Munhoz, Ana Machado, Lou Moreira e Sandra Coutinho. Foto de Rui Mendes.

Pode-se considerar que um dos elementos alçados na construção da identidade das Mercenárias, é o uso de roupas e do corpo na imagem muito parecido com a maneira empreendida pelas bandas masculinas da cena do rock paulista. Existe a reprodução do visual e das poses masculinas, às vezes, são até intensificadas. Essas duas fotos de divulgação das Mercenárias foram feitas antes da gravação do primeiro disco, uma prática muito comum entre as bandas, isso por que a foto era um registro mais acessível do que o registro das canções em um disco.

Contudo, As Mercenárias não reinavam sozinhas, não eram a única banda de mulheres da cena do rock paulista. Existia o grupo Garotas do Centro, que desenvolveu uma linguagem visual oposta: eram moças elegantes e bonitas fazendo rock. Nada há de se falar do repertório das Garotas, porque não foi feito registro em disco das canções. É possível que exista alguma fita perdida em uma caixa de quem acompanhou o rock paulista. As Garotas do Centro não tiveram a chance de gravar, mas "eternizaram" sua trajetória na fotografia, fazendo um ensaio no aeroporto de Congonhas:

À espera do voo. Da esquerda para direita: Zaba Moreau, Ana Bellotto, Tati Batera, Vilma Nascimento, Paula Mattoli, Teresa Berlinck e Mariana Rocha. Foto: Marcos Morcef.

As Garotas do Centro foram formadas em 1983 por universitárias da Faculdade Santa Marcelina e FAAP, com a exceção de Vilma Nascimento que não tem formação superior. Realizaram shows no Napalm, Rose Bom Bom, Radar Tantã, Teatro Lira Paulistana e Val Improviso. Tomei conhecimento da banda por meio da *Folha de São Paulo*, que divulgou os seus shows na agenda de cultura. O Jornal fez ainda uma reportagem comparando as Garotas com as Mercenárias. As duas bandas iriam se apresentar no Teatro Lira Paulistana no show "Jogo de Damas":

As Garotas do Centro: elas não são trombadinhas e fizeram um conjunto tradicional

As engraçadinhas chiques e as que ameaçam cuspir

JUNIA NOGUEIRA DE SÁ

Do maior grupo de reportagem

No final dos anos 70, estava mais do que na moda curtir as mulheres cantoras. Que surgiam em todas as formas, em todos os selos do mercado. Algumas fizeram sucesso, integraram à cena brasileira a preferência sexual que têm por suas semelhantes e vendem discos. Quando a onda passou, as gravadoras debruçaram suas atenções sobre

os emergentes grupos. Pasteurizados ou não, também viraram moda. Agora, quem sabe, o mercado aposta numa outra perspectiva: a dos grupos musicais absolutamente femininos, da bateria ao baixo, passando pelos vocais e composições. O "hit parade" já abriga uma nada absorvente Sempre Livre, cheia de meninas "free" demais, enquanto outras moçoilas se preparam para botar as anaguiñas de fora.

Vem mais uma avalanche aí. Hoje à tarde, por exemplo, dois grupos femininos participam do show "Jogo de Damas", no Teatro Lira Paulistana. Um deles está cheio de Garotas do Centro, mas nenhuma é pivete ou trombadinha. Aliás, são até que bem engraçadinhas as Garotas, surgidas há um ano e com poucas apresentações no currículo. Elas se dividem, quase tradicionalmente: Mari, Vilma e Teca nos vocais, Zaba

ilustrada

As Mercenárias adotaram o estilo punk já adaptado pelas boutiques e podem cuspir

nos teclados, Gô e Ana Paula (que também cuida do visual capilar do grupo) na guitarra, Paula no baixo e Tati (corajosa) na bateria. No palco, preferem, como dizem, roupas chiques e diferentes. O som varia do rock ao "new wave", e elas insistem em chamá-lo de minimal. Ao lado delas, hoje e amanhã (às 21 horas) também estarão no Lira as incontroláveis mocinhas de As Mercenárias. De aparência mais punkete

(o punk já "higienizado" pelas boutiques caras da Paulicéia), As Mercenárias aproveitam para avisar que cospem na platéia e não consideram, dentro da Terra Brasilis, o som que fazem algo "new wave". Mas se estiverem conversando, digamos, com um londrino, certamente sacarão o rótulo. Uma questão cultural-geográfica, decerto. Elas são Ana Maria (guitarra), Sandra (baixo), Rosália (vocal) e,

acreditem, Edgar na bateria. Não, não se trata de uma estranha moça que usa sapatos 44. Edgar é o baterista do grupo Ira, que está "se emprestando" ao começo de carreira das meninas. O mais complicado nesses grupos, tolas concordam, é exatamente encontrar uma baterista. Será que as garotas que sonham com o estrêlato consideram, machista-mente, que bateria é coisa de homem? Que coisa mais antiga....

Fonte: *Folha de São Paulo*, 08 de Junho de 1984.

"As Engraçadinhas chiques e as que ameaçam cuspir", eis a maneira como as duas bandas foram rotuladas pela jornalista Junia Nogueira de Sá. Tanto "engraçadinhas" quanto "cuspidoras" evidenciam a falta do que dizer sobre o trabalho de bandas que ainda não tinham um disco para apresentar à imprensa. Interessante é o assombro no tom do texto com a existência de grupos femininos de rock e tão diferentes na cidade de São Paulo e se apresentando no mesmo circuito de casas noturnas.

Em 1986, com quatro anos de carreira, As Mercenárias lançam o primeiro disco. *Cadê as Armas?* foi gravado pelo selo da loja de discos Baratos Afins, de Luiz Carlos Calanca, e teve, como não poderia ser diferente, baixa distribuição. Foi por esse selo que as bandas de rock sem contrato com as grandes gravadoras (Warner Music, EMI-Odeon, CBS), puderam registrar os seus respectivos trabalhos.

Capa do primeiro disco. Baratos Afins, 1986.

O LP não foi objeto de resenha dos jornais *Folha de São Paulo* e *Estado de São Paulo*, mas teve lugar na revista *Bizz*, e com direito a um espaço maior na seção "Lançamentos", em relação aos outros discos:

Clemente, dos Inocentes, ficou fascinado quando ouviu este disco pela primeira vez. Edgar, do IRA!, é suspeito. Já foi um Mercenária (epa!) de 82 a 84, participa da produção e de cinco tiras destas onze histórias (em quadrinhos) urbanas até a alma e curtas (cada lado tem cinco faixas e pouco mais de 9 minutos), que produzem o efeito de dedos enfiados na tomada. Como esta página não é vinil, selecionamos alguns instantâneos executados por Ana, Sandra e Lou, e falados/gritados/berrados/cantados por Rosália: "A polícia vai, vem/ Onde não é chamada, ela vai também..." "Estiletes na mente/ O eu fragmentado/ Amor inimigo/ A solidão é um fato..." "Corremos muito mais e aceleramos/ Como um fliperama pervertido..."

O som é rico e sujo a gosto. Mas, onde Akira S e Fellini passaram abrindo espaços com teclados e economia de instrumentos, as Mercenárias, após quatro anos de espera, foram com tudo. Apesar de alguns malabarismos de estúdio, os instrumentos acabam se atropelando na entrada dos canais e ficam achatados. Daí esta ameaça constante de tudo entrar em curto-circuito. No encarte, uma explicação possível: agradecimentos às academias Pégaso de musculação e Shao Lin de kung fu. Nesta matéria está concentrado o que São Paulo deu de melhor ao rock.

Jean-Yves de Neufville

(Fonte: Revista *Bizz*, edição 017, Dezembro de 1986, p. 17)

Não parece estranho: um disco produzido fora das malhas de produção e de divulgação⁹⁵ de uma grande gravadora, por que teria espaço e, ainda, seria elogiado em uma revista de grande circulação e de propriedade da Editora Abril? Este é um ponto importante para se compreender os espaços de atuação dos roqueiros, sejam músicos e/ou jornalistas, na cidade de São Paulo e quais relações estabeleciam com determinados setores culturais (universidade, imprensa, gravadora). Neste período, a equipe de jornalistas da *Bizz* tinha sido muito atuante na cena do rock paulista na primeira metade da década; o *fanzine* SPALT para alguns nomes foi a primeira experiência de escrita sobre cultura.

Durante o dia escreviam sobre rock para a grande imprensa e, a noite, estavam tocando e cantando rock. É possível haver um rebatimento de valores e de interesses entre essas duas funções, do jornalista-artista? O fato do disco das Mercenárias ser objeto de “análise” da *Bizz* mostra que a atuação e a proximidade dos seus jornalistas do chamado cenário *underground* paulistano reverberava nas escolhas da revista.

Todas as 10 faixas do disco são de autoria das Mercenárias. Ele traz canções com a participação de Edgar Scandurra, sua rápida passagem pela banda foi importante para a elaboração da linguagem musical do grupo. Neste contexto, ser intérprete e compositora não era uma raridade no campo da música popular urbana, a própria indústria fonográfica destinava (e destina) um espaço para as artistas mulheres. Porém, não era ainda comum ser intérprete, compositora e instrumentista no rock brasileiro e integrar uma banda de mulheres. A beleza física e ausência de mais mulheres no rock são pontos problematizados nas entrevistas das Mercenárias. A música das Mercenárias era respeitada na cena do rock paulista e pela crítica da revista *Bizz*, não sendo estes

⁹⁵ Entenda-se que uma das estratégias de divulgação da indústria fonográfica é o chamado “jabá”, quando a gravadora paga aos diretores de rádio e de televisão para tocarem seus discos. Há poucas discussões (DIAS, 2000; FENERICK, 2007) sobre o papel do jabá no sucesso de músicos e bandas, tamanha é a dificuldade de se obter dados sobre o assunto. Contudo, uma pista para começar a encarar esse problema é a entrevista de André Midani, um dos maiores executivos da indústria fonográfica brasileira, dada a *Folha de São Paulo*, em 21/05/2003, onde ele confirma a existência do jabá no Brasil e diz como eram realizadas até os anos de 1990, as negociações com as rádios e os canais de TV. Leia a entrevista em: <http://www1.folha.uol.com.br/folha/ilustrada/ult90u33266.shtml>.

assuntos problematizados nas declarações. A beleza física e a necessidade de se afirmar enquanto roqueira num meio tão masculino eram os problemas levantados pela banda:

Direto ao assunto. As Mercenárias são uma banda feminina que estreou há três anos, com um show-relâmpago de quatro músicas em um bar de São Paulo chamado Rosa Proibida. Visual inicial: roupas pretas e rústicas, punks sem adereços nem tintura nos cabelos. "Procurávamos engordar e enfeiar ao máximo, para que as pessoas vissem trabalho e competência em vez de menininhas bonitinhas", conta Sandra, baixo e backing vocal.

(Fonte: Reportagem de Sônia Maia. Revista *Bizz*, Setembro de 1985, edição 002, p.60-61,)

Este texto, escrito pela jornalista Sônia Maia, saiu na seção "Porão", da Revista *Bizz*, que era dedicada às bandas da cena do rock paulista, desconhecidas do grande público. As Mercenárias consideravam belos atributos físicos impertinentes e os responsáveis para que o público não apreciasse apenas a música. Será? Ora, elas eram desprovidas de atributos de beleza, não tinham o que exhibir. No entanto, elas também não tentavam compor um visual semelhante ao das Garotas do Centro, que não era estritamente sensual, mas era tido como "feminino" frente a masculinidade construída das Mercenárias. A beleza, *a priori*, poderia atrapalhar e ser motivo de preconceito, ou, não tinha a importância que tem para a indústria cultural - esfera com quem as Mercenárias também tiveram de lidar.

Esse expediente mobilizado pelas Mercenárias, de tentar apagar ou esconder os atributos naturalizados como "femininos" e sensuais (beleza, delicadeza, docilidade), não era o mesmo empregado por Paula Toller (1962-). A vocalista e compositora da banda Kid Abelha, surgida em 1983 no Rio de Janeiro, foi indagada pela revista *Bizz* sobre como é ser cantora de rock no Brasil:

BIZZ - É difícil ser cantora de rock no Brasil?

Paula - Primeiro porque não tem muitas, tem mais cantoras solo, como a Marina [Lima]. Teve a Virgine no Metrô, têm as Mercenárias que é só de mulheres. O rock é muito machista, mas isso é em todo lugar. Tem de resolver encarar, quanto mais mulheres tocando, compondo e cantando, melhor. Mas também não precisa lutar com as mesmas armas que os homens, se embrutecer. O lance é ser mulher mesmo.

(Fonte: "Kid Abelha -Enfim, na Metrópole". Entrevista feita por Eva Joory. Revista *Bizz*, edição 025, Agosto de 1987, p.35, grifos meus)

Paula Toller nos anos 1980

Interessante que ela considera a importância da artista cantar, compor e tocar algum instrumento para legitimação da mulher no rock. Não ficar dependente da simpatia e da boa vontade de compositores, configura-se como um trunfo na mão das artistas, em busca de alguma autonomia na sua carreira. O que ela considerava “ser mulher mesmo” é, na verdade, defender todos aqueles atributos naturalizados do feminino, e negados pelas Mercenárias.

Essa mesma força e crueza que se apreendem nas imagens das Mercenárias, estão presentes também em suas canções. A grande cidade é o tema por excelência, seus ruídos, vidros quebrados, fumaça, barricadas e seus personagens anônimos que perambulam por ela sozinhos:

Lembranças de lugares,
Povos e costumes
vendo de sua ilha
as luzes da cidade

Não há nada que eu tenha
que você não possa ter
nesse mundo febril.

Essas pedras que suportam os passos
 Essas pedras que suportam os passos
 Lembranças, Lembranças.

Você vai me ouvir daqui a mil anos,
 Você vai me sentir numa sala vazia.
 O amanhecer da cidade zumbindo nos ouvidos,
 Meus olhos se cansam vendo a multidão.

(*Lembranças*, Disco Trashland, EMI-Odeon, 1988)

É uma relação com a cidade permeada por angústias. Estar na multidão não é motivo para se sentir confortável e bem-vindo, ao contrário, o narrador sente-se apartado e subjugado pela cidade, onde o controle sobre a própria vida é impossível. Esse sentimento de desajuste com a metrópole é um tema constante em várias canções do rock paulista nos anos de 1980, das bandas *underground* (Fellini, Akira S & As Garotas que Erraram, Smack, Voluntários da Pátria) e dos grupos que conquistaram o sucesso comercial, como Titãs e Ira!. Contudo, nas Mercenárias não há espaço para um respiro breve e ritmos dançantes, é tudo muito tenso e dolorido de ouvir. Não existe em seu trabalho de composição das letras um diálogo com a construção das relações de gênero, não aparece a representação de qualquer figura feminina. No entanto, elas precisavam se a ver com fato de serem mulheres nas entrevistas concedidas, nelas é possível apreender experiência feminina no rock:

E o que pode significar ser uma banda de mulheres? "Não queremos falar disso porque não queremos nos lamentar", comenta Sandra (baixo). Lou (bateria), que estava de perfil, aponta seus olhos fundos e diz: "Olha, mulher que faz arte não tem muito referencial. O mundo não é de deusas, e sim de Deus. Partimos sem parâmetros e trabalhamos para construir uma existência própria, uma identidade. Isso significa conquistar e construir uma história". E Rosália (voz), feito uma criança marota, completa: "Por isso é um trabalho muito peculiar e muito forte".

Essas garotas trabalhavam há quatro anos sem registro em vinil. Um atraso lamentável e típico deste terceiro mundo, agravado, ainda, por ser esta a terra de "Deus" e, consequentemente, liderada por homens. Este primeiro LP traz suas mais antigas composições, feitas, ainda, pelo tradicional quarteto baixo, guitarra - sempre a cargo de Anna -, bateria e voz.

(Fonte: "A Vida nas Trincheiras". Matéria de Sônia Maia. Revista *Bizz*, Outubro de 1986, edição 015, p. 64)

Na ânsia de terem a obra musical valorizada pela cena do rock paulista, as Mercenárias emulam o uso do corpo e as vestimentas dos grupos masculinos e compõem canções sobre os mesmos temas. Embora, Sandra não quisesse se lamentar falando sobre como é ter uma banda de mulheres no Brasil, Lou preferiu falar e lamentou: “o mundo não é de deusas, e sim de Deus”, “mulher que faz arte não tem muito referencial”. As experiências de solidão e de desajuste na metrópole, expressa em várias canções, é vivida também no cotidiano na condição de mulher – mesmo defendendo publicamente uma postura forte e séria.

Em 1988, as Mercenárias assinam contrato com a EMI-Odeon, sediada no Rio de Janeiro, e gravam o segundo disco, chamado *Trashland*, produzido por Thomas Pappon e Edgar Scandurra. A ida para uma grande gravadora significou no fundo a necessidade de lidar com outras demandas: a do lucro, a da exposição em programas populares da TV e a da beleza. Se antes, procuravam apagar os atributos considerados femininos fazendo o uso de roupas e de poses que emulavam os rapazes, neste momento, a gravadora coloca a "falta" de beleza física como um problema a ser resolvido ou escamoteado. Quem "resolveu" esta questão foi o fotógrafo Rui Mendes. Em uma das fotos feitas para a divulgação da banda, a nova contratada da EMI-Odeon, Rui fez uso de um artifício para esconder o rosto de cada uma mercenária:

Sandra Coutinho, Lou Moreira, Ana Machado e Rosália Munoz.

Rui Mendes projetou sobre elas uma folha de acetato pintada. A fotografia ficou muito bonita. Mas a motivação para este encobrimento das artistas veio de uma demanda da gravadora: mulheres "feias" não podem aparecer, necessitam ser parcialmente escondidas. Outro material para que possamos pensar essa questão, é a capa do segundo disco das Mercenárias:

Disco *Trashland*, EMI-Odeon, 1988

A capa foi elaborada pelo artista gráfico Michel Spitalé, de São Paulo e frequentador da cena do rock paulista, junto com Rui Mendes. É outra fotografia muito bonita. Esconde o rosto e o corpo das artistas, mas as esconde com um elemento muito "feminino" - flores, muitas flores vermelhas, amarelas, brancas, roxas. É uma imagem delicada que não dialoga com as canções do disco.

Após três meses do lançamento desse disco, a EMI-Odeon dispensou a banda, alegando que o disco não tinha vendido o esperado. Logo depois, As Mercenárias divulgaram o seu fim. Não encontraram uma posição no campo da música popular urbana para uma banda de mulheres com um som cheio com influências punk e pós-punk e uma pose e roupas masculinizadas. E não tiveram tempo ou energia para construir essa posição.

3.5 Titãs: a mescla de sons "brasileira" do rock paulista

O produtor musical Pena Schmidt quando propôs aos Titãs a gravação de um compacto simples pela gravadora WEA, numa leva de bandas da cena paulistana que incluía o Ultraje a Rigor, Agentss, Azul 29, Magazine e Ira!, recebeu como resposta dos nove rapazes um imprevisível "não". A contraproposta dos Titãs, que não passavam de meros e precários músicos iniciantes, foi: Queremos gravar um LP. Levou um tempinho para que tudo se acertasse para a assinatura do contrato e feitura do álbum, lançado em 1984 sob a produção de Pena.

Os Titãs eram uma banda diferente na cena, pouco interessada na estética do punk e pós-punk ingleses, e mais direcionada à mistura de estilos que iam do rock da Jovem Guarda, à música brega, ao funk, reggae, new wave e MPB. O espaço frequentado pelos rapazes e que deu origem à banda não foi a USP, e sim o Colégio Equipe, onde a maioria estudou até a conclusão do antigo Ensino Médio. O Equipe era ligado à esquerda e foi durante dos anos 1970 um espaço também de resistência à ditadura militar. O colégio contava com um teatro que promovia shows de artistas da MPB e do samba, e estimulava a participação dos alunos do grêmio estudantil. O apresentador de TV e jornalista Serginho Groisman, era um dos responsáveis pela organização desses shows, e lá conheceu e ficou amigo dos futuros titãs.

Estudavam e se conheceram no Equipe: Ciro Pessoa (1957-), Sergio Britto (1959-), Paulo Miklos (1959-), Arnaldo Antunes (1960-), Marcelo Fromer (1961-), Nando Reis (1963-) e Branco Mello (1962-). E quem rondava o colégio, assistindo os seus shows, peças e debates era Tony Bellotto (1960-). Todos eles foram montando entre si e com outras pessoas projetos musicais e de nomes pouco convencionais, como Trio Mamão (Marcelo Fromer, Tony Bellotto e Branco Mello); os Camarões (Nando Reis, Cao Hamburger); Aguilar & Banda Performática (Paulo Miklos, Arnaldo Antunes e Aguilar). A união entre eles aconteceu num evento promovido pela Sala Mario de Andrade, no centro de São Paulo, que pedia os jovens enviassem as suas canções e peças de teatro para serem apresentadas durante o primeiro semestre de 1981. Os rapazes inventaram um grupo chamado "Titãs do Iê-Iê " que fez covers no intervalo entre as apresentações. Ciro Pessoa foi quem notou que ali poderia surgir uma banda de

rock de verdade. Mas para descobrir isso precisou passar uma temporada no Rio de Janeiro:

Ciro se mudou para o Rio de Janeiro com a namorada, Wânia, irmã de Billy Forghieri, da Blitz. O titã travou contado com pessoas que, dentro de alguns meses, saltariam do amadorismo completo para os carinhosos braços da mídia. No início de 1982, respirando o úmido ar do nascente pop brasileiro, ligou para Toni Bellotto e lascou: 'Cara, está acontecendo alguma coisa aqui. Vamos montar o Titãs do Iê-Iê de verdade! (ALEXANDRE, 2002, p.168).

Ciro retorna à São Paulo acreditando na possibilidade de ter uma banda de rock profissional quando viu que isto estava acontecendo com a Blitz. Na primeira formação dos Titãs do Iê-Iê estavam: Tony Bellotto (guitarra), Sergio Britto (teclado, voz), Arnaldo Antunes (voz), Ciro Pessoa (voz), Nando Reis (voz e contrabaixo), Paulo Miklos (voz e contrabaixo), Branco Mello (voz), Marcelo Fromer (guitarra) e André Jung (bateria).

Não existia na cidade de São Paulo, uma banda constituída de nove músicos. Músicos entre aspas, porque eles não tinham domínio técnico dos instrumentos e do canto. Por outro lado, seis titãs escreviam. Foi surgindo uma profusão de letras que com o tempo foram se encaixando em melodias. A escrita aparece, mais uma vez, desempenhando uma função relevante e motivadora para o exercício da música nesse período.

Foi com esta formação que os Titãs do Iê-Iê percorreram o circuito de danceterias e casas noturnas paulistanas de 1982 à 1984. "Iê-Iê" era um termo usado para referir-se pejorativamente ao rock apresentado na Jovem Guarda. Abaixo reproduzo o anúncio⁹⁶ de um show do grupo na danceteria "Hong Kong", cujo proprietário era o Julio Barroso, letrista e vocalista da Gang 90 & As Absurdetes. Notem que a habilidade em compor é afirmada, uma vez que, os Titãs do Iê-Iê eram mais do que um grupo musical. A escrita, junto com a música, estava lhes conferindo identidade artística.

⁹⁶ Fonte: "Acontece no fim-de-semana". Jornal *Folha de São Paulo*, Caderno Ilustrada, 05 de Novembro de 1982, p. 32

TITÃS DO IÊ IÊ — Nove músicos, compositores e poetas uniram-se para criar e mostrar seu trabalho poético-musical. Eles apresentam-se hoje e amanhã, a partir das 22 horas, no **Hong Kong**. No programa, o vídeo Rolling Stones American Tour. (al. Ministro Rocha Azevedo, 1.052). Ingressos: Cr\$ 1.500 a partir das 22 horas.

Ciro Pessoa às vésperas de assinar o contrato com a WEA, deixou o grupo por não aceitar a linguagem "tropicalista" da banda, isto é, que prezava pelo diálogo com a MPB e a Jovem Guarda. Ciro tinha uma concepção de rock não aberta à mistura com os sons brasileiros. Após Ciro sair, o baterista André Jung deixou os Titãs. O posto foi assumido por Charles Gavin, que estava tocando no Ira! e no RPM. André assumiu o lugar de Charles no Ira!. Um pouco confuso sim, mas essas mudanças faziam sentido porque essas bandas ensaiavam na ampla casa de Ciro, localizada no bairro da Vila Mariana, e se apresentavam nos mesmos espaços da cidade.

Antes de assinar o contrato, os Titãs do Iê-Iê decidiram por encurtar o nome. Ficou só Titãs. Nova formação, nome mais curto e gravaram o disco no Áudio Patrulha, em São Paulo, sem experiência alguma no trabalho em estúdio, na relação com técnicos de som e produtor musical. E com um agravante, o Áudio Patrulha era especializado na gravação de *jingles*. Aliado à inexperiência dos músicos, um estúdio e técnicos não habituados à gravação de rock.

Em Agosto de 1984, o LP, homônimo, foi lançado. Os Titãs propunham uma linguagem visual muito diferente dentro da cena de rock. No lugar da sobriedade, da economia de detalhes e cores presentes na estética pós-punk, ternos coloridos, estampas e dança nos inúmeros Chacrinhas, Bolinhas, Raul Gils e Barros de Alencar - programas de auditório da TV. A canção "Sonífera Ilha", composta por Ciro Pessoa, foi o grande sucesso radiofônico e televisivo do álbum.

Em 1985, o segundo disco era lançado. "Televisão" foi produzido pelo músico Lulu Santos, à época famoso por ser um *hitmaker* ("compositor de sucessos"). Desta vez, o LP foi gravado em estúdio um pouco melhor, o Transamérica, em São Paulo. Tanto o primeiro quanto o segundo disco venderam pouco, não chegando a 50 mil cópias.

Uma banda que batia ponto nos programas de auditório e entrava no jogo ali encenado no palco, fazendo playbacks, piadas junto com os apresentadores e interagindo com a plateia, fez uma canção crítica à TV, em um ritmo dançante e leve. Eis as duas primeiras estrofes e o refrão de "Televisão", interpretada no disco por Arnaldo Antunes:

Televisão

(Arnaldo Antunes, Marcelo Fromer e Tony Bellotto)

A televisão me deixou burro, muito burro demais
Agora todas coisas que eu penso me parecem iguais
O sorvete me deixou gripado pelo resto da vida
E agora toda noite quando deito é boa noite, querida.

(refrão)

Ô cride, fala pra mãe
Que eu nunca li num livro que um espirro
fosse um vírus sem cura
Vê se me entende pelo menos uma vez, criatura!
Ô cride, fala pra mãe!

A mãe diz pra eu fazer alguma coisa mas eu não faço nada
A luz do sol me incomoda, então deixa a cortina fechada
É que a televisão me deixou burro, muito burro demais
E agora eu vivo dentro dessa jaula junto dos animais

A letra pode ser interpretada também como uma autoironia dos Titãs já que se utilizavam do meio para a divulgação em rede nacional e ampliação do público para além da cena paulistana. "E agora eu vivo dentro dessa jaula junto dos animais" - importante salientar que o narrador vive dentro da televisão ("jaula") mas ele não é um "animal" como os que lá vivem há tempos. O meio ainda não havia conseguido suplantar o seu sarcasmo e autoironia.

A virada estilística e mais politizada dos Titãs aconteceria no terceiro disco, chamado Cabeça Dinossauro, lançado em 1986 e produzido por Liminha (Arnolpho Lima), ex - baixista dos Mutantes e diretor artístico da WEA, e gravado em seu moderno estúdio "Nas Nuvens", no Rio de Janeiro. É provável que a motivação para a mudança tenha sido provocada pela prisão de Tony Bellotto e Arnaldo Antunes por porte de heroína no início de 1986, em São Paulo. Tony conseguiu se livrar de uma temporada na cadeia, porque disse ao delegado que Arnaldo havia lhe passado a droga. Este foi preso em casa na condição de traficante e passou trinta dias "enjaulado" nos noticiários da TV e numa cela. A capa de "Cabeça Dinossauro" já dava mostras da agressividade que o ouvinte e os críticos encontrariam no disco. Ao invés da convencional foto da banda, a imagem de uma face humana degradada e monstruosa.

Capa do terceiro álbum dos Titãs, Cabeça Dinossauro (WEA, 1986)

O conceito do disco parte de uma crítica às instituições sociais, a "igreja", o "Estado", a "polícia" e a "família". O álbum foi bem recebido pela grande imprensa paulistana, ganhando a capa do Caderno Ilustrada e uma "análise" do show de estreia e

do disco, escrita por André Singer⁹⁷, "analista político", segundo nos informa a legenda do Jornal.

[illegible]

Na década de 1980, o espaço dos grandes jornais para matérias e críticas de cultura eram bem maiores em relação ao que costumamos ler na grande imprensa atual, que divide a página entre anúncios publicitários e pequenos textos. É comum encontrar páginas inteiras dedicadas a uma banda, a um artista-solo, peça de teatro e livro. Abaixo o reproduzo os dois parágrafos finais da crítica:

⁹⁷ Fonte: "Titãs mostram a cabeça do Dinossauro". Crítica assinada por André Singer. *Folha de São Paulo*. Caderno Ilustrada, 23 de Agosto de 1986, p. 67.

Os Titãs mostram no show "Cabeça Dinossauro" que é possível fazer arte socialmente crítica sem ser burra, chata ou redundante. Não há nenhuma ideologia nas canções. Elas são quase sempre escritas na primeira pessoa e trazem uma contestação quase adolescente à cena, e é isto que lhes dá força. Traduzem estados de ânimo individual irrefutáveis, e estes sim coletivos, ("tô cansado", "estou ficando louco de tanto pensar", "eu não gosto do papa", "sinto no meu corpo/a dor que angustia" etc) do que propostas de "saída social". O conjunto do espetáculo, sustentado sobre uma competente fusão sonora de rock, funk e reggae, é acidentalmente crítico e abre uma faixa pouco explorada pelo rock brasileiro, que tende a ser mais amor-humorístico.

O rock dos Titãs é uma maneira primitiva de criticar os dinossauros, como se paradoxalmente fosse necessário reencontrar uma força instintiva, básica, para combater a brutalidade e a violência atual. Ao voltar às cavernas os Titãs ao mesmo tempo desvendam a condição primitiva em que vivemos e dão a chave de amor à sobrevivência e à vida que é a única possibilidade de escapar da barbárie e da morte. Longa vida aos Titãs.

Nada mal para uma banda de rock com seis anos de história receber uma "análise" elogiosa, sensível e respeitosa à estética proposta e aos textos das canções. Para o crítico, as letras não tinham a densidade e sofisticação da canção de protesto dos anos 1960, o que não era um problema, pois ainda estavam elaborando uma "arte socialmente crítica" ao contexto político-social. Reparem que os termos da interpretação de André Singer tem origem nos debates sobre o papel político da canção empreendidos

dentro da cultura do nacional-popular. A diferença fundamental era que o crítico não torcia nem um pouco o nariz para o rock. Ao contrário, era um jovem "analista político" contemporâneo dos novos grupos de rock brasileiros.

É justo salientar que o conceito trabalhado em *Cabeça Dinossauro*, o da crítica direta às instituições sociais, não era algo novo na cena do rock paulista. No disco de estreia das *Mercenárias*, lançado em 1986 pela Baratos Afins, há canções sobre a "igreja", a "polícia", a vida na cidade sob um Estado violento. Músicas, que antes do registro fonográfico, eram apresentadas nos espaços de sociabilidade da cena.

A consagração dos Titãs no campo da música popular viria pelas mãos do compositor e intérprete Caetano Veloso. O sexto disco, chamado "*O Blésq Blom*", de 1989, é uma retomada na trajetória dos Titãs das misturas dos sons "brasileiros" com o rock. Caetano escreveu o *release*, uma apresentação encomendada do disco para ser enviada à imprensa, rádios e TVs. Abaixo reproduzo o texto assinado junto com o seu filho Moreno Veloso⁹⁸:

⁹⁸ Fonte: <http://caetanoendetalhe.blogspot.com.br/2011/12/1989-titas-o-blesq-blom.html>

Do radinho de pilha às produções do Liminha (e este novo disco é um escândalo de textura e limpidez sonora) – Marcelo, Tony, Arnaldo, Charles, Britto, Nando, Branco e Paulo vêm marcando a vida brasileira com suas canções brutas e límpidas, seus temas básicos apresentados em forma de anti-panfletos, canções crescentemente gráficas, cujos títulos ("Comida", "Televisão", "Flores", "Igreja", "Miséria" etc.) parecem a um tempo bastar, faltar e sobrar; canções-cartaz, canções-pichação, palavras-de-desordem (em ordem) que os aproximam da poesia concreta no momento do "salto participante", palavras-limite. Bichos escrotos. Cabeça dinossauro. Alta sofisticação intelectual e tecnológica aliada a brutalidade. Titãs andando com desenvoltura por ambientes de eletrônica miséria. O Blésq Blom.

Aqui temos o melhor. O canto de Mauro e Quitéria, modal e moderno, miserável e criativo, cego e visionário, "desesperanto" na tela de cinema da praia de Boa Viagem, serve de chave para a entrada no mundo dos TITãs. É maravilhoso que eles tenham se reconhecido no som desse casal de nordestinos. A abertura deste disco é um momento genial da história da música popular no Brasil. Num relance comenta-se a chamada "world music", vai-se muito além da idéia que a inspira. No próprio canto do casal está implícito o pensamento da igualdade da miséria e da riqueza das diferenças. Um tema (e um nível) que o disco não abandona mais. Um tema que nunca abandonou os TITãs, que eles nunca abandonarão e que talvez nunca tenha sido melhor dito.

Agradeço a honra de ter sido convidado para ouvir antes e anotar comentários sobre disco tão extraordinário.

Caetano Veloso.

P.S.: O Gande Polvo conseguiu.

Moreno Veloso.

O mote do *release* é a abertura de "O Blésq Blom", que traz o canto de um casal de vendedores da praia de Boa Viagem (Natal, Rio Grande do Norte), conhecidos pelos Titãs enquanto faziam uma turnê pelo Nordeste. "É maravilhoso que eles tenham se reconhecido no som desse casal de nordestinos. A abertura do deste disco é um momento genial da história da música popular no Brasil". Dentro do Tropicalismo, capitaneado por Caetano e Gilberto Gil, "reconhecer-se" e dar voz à cultura musical do povo das ruas mesclando-a às referências mais modernas e cosmopolitas era a chave para alcançar a sofisticação na música popular brasileira, garantindo à novata banda um lugarzinho ao lado dos mestres.

Considerações Finais

O trabalho propôs um olhar analítico diferente sobre o rock brasileiro dos anos 1980. No lugar de se pensar essa ampla e diversificada produção musical como um todo aglutinado homogêneo e, à priori, um mero reflexo das determinações da indústria fonográfica, buscou-se apresentar e compreender o rock no interior de cenas musicais estritamente relacionadas ao espaço urbano, às influências/dependência de determinados estilos do rock anglo-americano (punk, pós-punk e new wave) e da tradição da música popular brasileira. De modo que, partindo desta perspectiva metodológica verificou-se, que o "rock brasileiro" nesse período é prenhe de particularidades, estas evidenciadas pelas análise da formação dos espaços de sociabilidade, os quais conferiram existência social às cenas do rock paulista e carioca e visibilidade às linguagens musicais e imagéticas em elaboração.

A descrição dos espaços que fomentaram e deram abrigo às performances dos grupos e artistas de rock em São Paulo e no Rio de Janeiro, assim como a apresentação a participação decisiva de seus agentes, possibilitaram ver a emergência de uma nova estrutura de sentimento na juventude e apaixonada pela cultura pop intencional dessas metrópoles. Um dos elementos fundamentais desta estrutura de sentimento diz respeito a necessidade de estar sempre informado sobre os rumos do rock anglo-americano contemporâneo, ostentando tal demanda na formação de bandas. Ter uma banda de rock em país periférico, como o Brasil, na história do rock, significa, de antemão, dirigir as suas energias criativas para além das fronteiras nacionais. Ao mesmo tempo em que, temos nesse mesmo país periférico uma forte e dominadora tradição de música popular, formada pela MPB, o samba e a bossa nova, e que vem conseguindo se manter nos quadros profissionais e nos padrões artísticos da indústria cultural.

As maneiras como cada cena relacionou-se com a tradição da música popular brasileira divergem mais do que se assemelham. No Rio de Janeiro, mostrou-se que esta tradição parece estar enraizada de modo especial no cotidiano da cidade, sendo "natural" para os músicos de rock tentarem se inserirem nela via "misturas de sonoridades" e parcerias de trabalho com determinados nomes consagrados. No fundo, a música popular brasileira estaria operando como um elemento dominante na estrutura de sentimento dos grupos de rock carioca. Em São Paulo, evidenciava-se uma

disposição mais agressiva em se opor à tradição, expressa nos textos do fanzine SPALT (São Paulo Alternativo), na composição de canções e na crítica musical da grande imprensa. Os sujeitos participantes da cena do rock paulista conseguiram emergir no sistema cultural da cidade, via a gravação de discos independentes e por grandes gravadoras e textos na grande imprensa. Por outro lado, os Titãs são uma exceção dentro da cena paulistana, foi uma banda que estabeleceu relações com a MPB, lograram inserir-se no campo da música popular via tal aproximação.

A tese não pretendeu abranger um número grande de artistas e bandas na análise, ao contrário. Preferi focar na análise dos espaços sociabilidade (casas noturnas, danceterias, Circo Voador, Fluminense-FM, USP) que ofereceram as condições de produção e de visibilidade para além das cenas. Fato é que profissionais das grandes gravadoras e de selos independentes apostaram (por motivos diferentes) no registro fonográfico dos grupos e artistas e, literalmente, esperar qual seria o resultado de tamanha empreitada. Não é um exagero afirmar que uma parte considerável dessa produção de rock tenha emergido das ruas para à indústria cultural. As cenas musicais cumprem esse papel de mostrar para indústria linguagens e estilos musicais aparentemente novos, mas que ainda não foram transformados em produtos para o grande público.

Se é possível definir o que é o "rock brasileiro dos anos 1980", eu diria que são "rocks" elaborados em diferentes e razoavelmente isoladas cenas nos principais centros urbanos do Brasil, aqui privilegiadas as cenas de São Paulo e Rio de Janeiro, que lograram registrar as suas composições por meio de selos independentes e grandes gravadoras. Alguns artistas e bandas não sustentaram o cosmopolitismo musical e o distanciamento da música popular brasileira apregoados com o passar dos anos; outras defenderam tal projeto e permaneceram restritas a um pequeno público seguidor. No entanto, as cenas de rock paulista e carioca tiveram condições sociais que fizessem emergir a sua estrutura de sentimento num espaço amplo e poderoso: a indústria cultural brasileira. Indústria esta concentrada exatamente neste eixo de produção simbólica para o restante do país. Produzir e lançar os seus trabalhos a partir deste eixo de antemão lhes conferiu o estatuto de "brasileiros", prenhes de sentidos "universais" e que devem ser apreendidos indistintamente por todos de norte a sul do Brasil.

Bibliografia

ABRAMO, Helena Wendel . *Cenas Juvenis: punks e darks no espetáculo urbano*. São Paulo: Scritta: Anpocs, 1994.

AGUIAR, Joaquim Alves de. *Música Popular e Indústria Cultural*. Dissertação de mestrado apresentada ao Departamento de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Unicamp, Campinas, 1989.

ALEXANDRE, Ricardo. *Dias de Luta: O Rock e o Brasil dos anos 80*. 1ª edição. São Paulo: DBA, 2002.

ARRUDA, Maria Arminda do Nascimento. *Metrópole e Cultura - São Paulo no meio século XX*. Bauru: Edusc, 2001.

BAHIANA, Ana Maria. *Almanaque Anos 70*. 1ª edição. Rio De Janeiro: Ediouro, 2006.

_____. "Essa tal de Rita Lee". In:_____ *Nada Será como Antes: MPB anos 70 - 30 Anos Depois*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006, p. 130-144.

_____. "Secos & Molhados: chamando a atenção". In: _____ *Nada Será como Antes: MPB anos 70 - 30 Anos Depois*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006, p.192-200.

_____. "A 'linha evolutiva' prossegue - a música dos universitários". In: _____; WISNIK, José Miguel; AUTRAN, Margarida. *Anos 70*. Rio de Janeiro: Europa Gráfica e Editora, 1980, p. 25 a 40.

BETING, Mauro; PETILLO, Alexandre. *A IRA de Nasi*. 1ª edição. Caxias do Sul-RS: Belas Letras, 2012.

BIVAR, Antonio. *O que é Punk*. São Paulo: Brasiliense, 1982.

BOURDIEU, Pierre. *As Regras da Arte*. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

_____. *A Produção da Crença: Contribuição para uma economia dos bens simbólicos*. 3ª edição. Porto Alegre: Zouk, 2008.

_____. *A Distinção: crítica social do julgamento*. 1ª edição. Tradução: Daniela Kern; Guilherme J. F. Teixeira. São Paulo: Edusp; Porto Alegre: Zouk, 2007.

BLANCO, Alejandro; JACKSON, Luiz Carlos. *Sociologia no Espelho - Ensaístas, cientistas sociais e críticos literários no Brasil e na Argentina (1930-1970)*. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 2014.

CARVALHO, Dalila Vasconcellos. *O Gênero da música: A construção social da vocação*. Editora Alameda: São Paulo, 2012.

CEVASCO, Maria Elisa. *Para ler Raymond Williams*. 1ª edição. São Paulo: Paz e Terra, 2001.

DAPIEVE, Arthur. *BRock: O Rock Brasileiro dos anos 80*. 3ª edição. São Paulo: Editora 34, 2000.

DIAS, Marcia Tosta. *Os Donos da Voz: indústria fonográfica brasileira e mundialização da cultura*. 1ª edição. São Paulo: Boitempo Editorial/Fapesp, 2000.

DUMONT, Fabienne et SOFIO, Séverine. “Esquisse d’une épistémologie de la théorisation féministe en art”, In: *Cahiers du genre*, nº 43, 2007. Disponível em: http://www.cairn.info/article.php?ID_ARTICLE=CDGE_043_0017

ELIAS, Norbert. *Mozart: sociologia de um gênio*. 1ª edição. Tradução: Sergio Goes de Paula. Rio de Janeiro: Zahar, 1995.

_____. *A Sociedade de Corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte*. Tradução: Pedro Süsskind. Rio de Janeiro: Zahar, 2001.

ESSINGER, Silvio. *Punk: anarquia planetária e a cena brasileira*. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 1999.

FEIJÓ, Leo; WAGNER, Marcus. *Rio cultura da noite: uma história da noite carioca*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Casa da Palavra, 2014.

FENERICK, José Adriano. *Façonhas às próprias custas: a produção musical da Vanguarda Paulista (1979-2000)*. 1ª edição. São Paulo: Annablume/Fapesp, 2007.

FERNANDES, Dmitri Cerboncini. *A Inteligência da Música Popular: A "autenticidade" no samba e no choro*. Tese de Doutorado defendida no Departamento de Sociologia da FFLCH-USP, 2010.

FONSECA, Susan Campos; NOGUEIRA, Isabel Porto (org.). *Estudos de Gênero, Corpo e Música: abordagens metodológicas*. ANPPOM, Série Pesquisa em Música, volume 03, 2013.

FRANÇA, Jamari. *Os Paralamas do Sucesso: vamo batê lata*. 1ª edição. São Paulo: Editora 34, 2003.

FRITH, Simon. "Music and Identity". In: HALL, Stuart; DU GAY, Paul (orgs). *Questions of Cultural Identity*. 1ª edição. London: Sage Publications, 1996, p.108-128.

_____. *Performing Rites: on the value on popular music*. Harvard University Press, Estados Unidos, 1996.

_____; STRAW, Will; STREET, John (orgs). *Pop and Rock*. New York: Cambridge University Press, 2001.

GALLETTA, Thiago. *Cena Musical Paulistana dos anos 2000: A "Música Brasileira" depois da internet*. 1ª edição. São Paulo: Annablume, 2016.

GONÇALVES, Marcos Augusto (org.). *Pós-tudo: 50 anos de Cultura na Ilustrada*. 1ª edição. São Paulo: Publifolha, 2008.

GROPOO, Luís Antonio. *O Rock e a Formação do Mercado de Consumo Cultural Juvenil*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia do IFCH – Unicamp, Campinas, 1996.

GRUEN, Bob. *Rockers*. 1ª edição. São Paulo: Cosac Naif, 2007.

GUIMARÃES, Maria Juçá. *Circo Voador: A Nave*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 2013.

HOOK, Peter. *Joy Division: Unknown Pleasures: a biografia definitiva da cult band mais influente de todos os tempos*. 1ª edição. Tradução de Martha Argel e Humberto Moura Neto. São Paulo: Seoman, 2015.

LOBÃO; TOGNOLLI, Claudio. *Lobão: 50 anos a mil*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2010.

MAGI, Érica Ribeiro. *Rock and Roll é o nosso trabalho: a Legião Urbana do underground ao mainstream*. 1ª edição. São Paulo: Alameda Editorial: FAPESP, 2013.

MELLO, Luiz Antonio. *A Onda Maldita: Como Nasceu e Quem Assassinou a Fluminense FM*. 2ª edição. São Paulo: Xamã, 1999.

MICELI, Sergio. *Vanguardas em Retrocesso*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

_____. *Imagens Negociadas: retratos da elite brasileira (1920-40)*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

MIDANI, André. *Música, Ídolos e Poder: do vinil ao download*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2008.

MORAES, Marcelo Leite de. *Madame Satã - O templo do underground dos anos 80*. 1ª edição. São Paulo: Editora Lira, 2006.

MORELLI, Rita de Cássia Lahoz. *Indústria fonográfica: um estudo antropológico*. 2ª edição. Campinas: Editora da Unicamp, 2009.

_____. “Celly, Meire e Regiane: experiências midiáticas de três meninas do rock paulista”. In: *Música Popular em Revista*, Campinas, ano 1, v. 1, p. 58-74, jul-dez, 2012. Disponível em: <http://www.publonline.iar.unicamp.br/index.php/muspop/issue/view/5/showToc>.

MORSE, Richard. “As cidades ‘periféricas’ como arenas culturais: Rússia, Áustria, América Latina”. In: *Estudos Históricos*. Volume 8, número 16, pp. 205-225, 1995.

MOTTA, Nelson. *Noites Tropicais*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000. (versão digital)

MUJICA. *80's fotografias analógicas*. 1ª edição. São Paulo: Dash Editora, 2012.

MURGEL, Ana Carolina Arruda de Toledo . "A musa despedaçada: representações do feminino nas canções brasileiras contemporâneas". *Labrys* (Edição em Português. Online), v. 17, p. 1-15, 2009.

NAPOLITANO, Marcos. *História & Música. História Cultural da Música Popular*. 3ª edição. Belo Horizonte: Autêntica, 2005.

_____. *A síncope das idéias: a questão da tradição na música popular brasileira*. 1ª edição. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2007.

_____. "A Relação entre Arte e Política: uma introdução teórico-metodológica". In: *Revista Temáticas*. Campinas, 19 (37/38), pp. 25-56, Jan/Dez, 2011.

PAIANO, Enor. *O Berimbau e o Som Universal: lutas culturais e indústria fonográfica nos anos 60*. Dissertação apresentada ao Departamento de Comunicações e Artes da ECA-USP, São Paulo, 1994.

PASSIANI, Enio. "Afinidades seletivas: uma comparação entre as sociologias da literatura de Pierre Bourdieu e Raymond Williams". *Revista Estudos de Sociologia*. Araraquara. Volume 14, número 27, p. 285-299, 2009. Disponível em: <http://seer.fclar.unesp.br/estudos/article/view/1939>, acesso em 10/06/2015.

PONTES, Heloisa. *Destinos Mistos : Os críticos do Grupo Clima em São Paulo 1940-1968*. 1ª edição. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

_____. *Intérpretes da Metrópole: História social e relações de gênero no teatro e no campo intelectual*. 1ª edição. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 2010.

_____. "Cidade, Cultura e Gênero". In: *Tempo Social*, revista de Sociologia da USP. Volume 28, número 01, pp.07-27. São Paulo, Abril de 2016.

SÁ, Simone Pereira de. "As cenas, as redes e o ciberespaço: sobre a (in) validade da utilização da noção de cena musical virtual". In: _____; JANOTTI JR., Jeder (orgs). *Cenas Musicais*. 1ª edição. São Paulo: Editora Anadarco, 2013.

_____. "Will Straw: cenas musicais, sensibilidades, afetos e a cidade". IN: GOMES, Itania Maria Gomes; JANOTTI JR., Jeder (orgs.). *Comunicação e estudos culturais*. Salvador: EDUFBA, 2011, (p. 147-163).

SANTA FÉ JR, Clóvis. *O Rock "Politizado" Brasileiro dos anos 80*. Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Sociologia da UNESP, campus de Araraquara, 2001.

SARLO, Beatriz. "Raymond Williams". In: _____. *Paisagens Imaginárias: Intelectuais, arte e meios de comunicação*. Tradução: Rubia Prates Goldoni e Sérgio Molina. 1ª edição. São Paulo: Edusp, 2005, p.85-97.

SILVA, Heitor da Luz. *Rock & Rádio FM: Fluminense Maldita, Cidade Rock e o circuito musical*. 1ª edição. Itajaí: Ed. Univalli; Niterói: Ed. UFF, 2013.

SHUKER, Roy. *Vocabulário de Música Pop*. Tradução de Carlos Szlak. 1ª edição. São Paulo: Hedra, 1999.

STRAW, Will. "Systems of Articulation, Logics of change: Scenes and Communities in Popular". *Music. Cultural Studies*. Vol 5, n. 3, pp. 368-388, 1991.

_____. "Communities and scenes in popular music". In: GELDER, Ken & THORNTON, Sarah (orgs). *The Subculture reader*. Londres: Routledge, 1997.

_____. "Cenas Culturais e as Consequências Imprevistas das Políticas Públicas". In: SÁ, Simone Pereira de Sá; JANOTTI JR., Jeder (orgs). *Cenas Musicais*. 1ª edição. São Paulo: Editora Anadarco, 2013.

_____. "Some Things a Scene Might Be". *Cultural Studies*, volume 29, número 03, p. 476-485, 2015. DOI: 10.1080/09502386.2014.937947.

THORNTON, Sarah. *Club Cultures. Music, media and subcultural capital*. Connecticut: Wesleyan University Press, 1996.

TROTTA, Felipe. "Cenas Musicais e Anglofonia: sobre os limites da noção de cena no contexto brasileiro". In: SÁ, Simone Pereira de Sá; JANOTTI JR., Jeder (orgs). *Cenas Musicais*. 1ª edição. São Paulo: Editora Anadarco, 2013.

VICENTE, Eduardo. *Da Vitrola ao Ipod: uma história da indústria fonográfica no Brasil*. São Paulo: Alameda Editorial, 2014.

VALLADARES, Maurício. *Os Paralamas do Sucesso*. Rio de Janeiro: Editora Senac Rio, 2006.

_____; ALBUQUERQUE, Carlos. *Click!, O Rock Brasileiro: História em Imagens*. 1ª edição. Rio de Janeiro: Planmusic, 2008.

WEBER, Max. *Economia e Sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva*. Tradução de Regis Barbosa e Karen Elsabe Barbosa. 1º volume. 4ª edição. Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 2000.

WILLIAMS, Raymond. *The Long Revolution*. Cardigan: Parthian, 2011a.

_____. *A Política e as Letras: entrevistas da New Left Review*. Tradução: André Glaser. 1ª edição. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

_____. *Cultura e Materialismo*. Tradução: André Glaser. 1ª edição. São Paulo: Editora Unesp, 2011b.

_____. *O Campo e a Cidade: na História e na Literatura*. Tradução: Paulo Henrique Britto. São Paulo: Companhia das Letras, 2011c.

Fontes Consultadas

Fanzine

SPALT (São Paulo Alternativo). Edição: Fernanda Pacheco. São Paulo. 1983-1984.

CD-ROM

Bizz. A coleção completa da maior revista de música do Brasil. São Paulo: Editora Abril, 2005.

Revistas e Jornais

Acervo digital da *Folha de São Paulo*: <http://acervo.folha.com.br/>

Acervo digital da revista *VEJA*: <http://veja.abril.com.br/acervodigital>

Acervo digital do *Jornal do Brasil*: <http://www.jb.com.br/paginas/news-archive/>

Acervo digital do Jornal *O GLOBO* (restrito à assinantes): <http://acervo.oglobo.globo.com/>

Acervo digital do jornal inglês *The Guardian*: <http://www.theguardian.com/uk-news>

Revista Manchete (1980-1989): Biblioteca da Escola de Comunicações e Arte (ECA-USP)

Entrevistas à autora

Cadão Volpato. 02 de Julho de 2013. São Paulo-SP

André Midani. 17 de Outubro de 2013. Rio de Janeiro - RJ

Pena Schmidt. 28 de Outubro de 2013. São Paulo-SP

Leo Moreira Sá. 20 de Novembro de 2013. São Paulo-SP

Luiz Carlos Calanca. 10 de Dezembro de 2013. São Paulo-SP

Rui Mendes. 27 de Junho de 2014. São Paulo-SP

Maria Juçá Guimarães. 02 de Julho de 2014. Rio de Janeiro - RJ

Jamari França. 02 de Julho de 2014. Rio de Janeiro - RJ

José Emilio Rondeau. 03 de Junho de 2015. Rio de Janeiro - RJ

Luis Antonio Mello. 15 de Junho de 2015. Niterói - RJ

Edinho Cerqueira. 15 de Junho de 2015. Rio de Janeiro - RJ

Dado Villa-Lobos. 28 de Setembro de 2015. Rio de Janeiro - RJ

Humberto Effe. 29 de Setembro de 2015. Rio de Janeiro - RJ.

Discos

As Mercenárias. *Cadê as Armas*. LP. Baratos Afins, 1986.

As Mercenárias. *Trashland*. LP. EMI-Odeon, 1988.

As Frenéticas. *As Frenéticas*. LP. WEA, 1977.

Agentss. *Agentss*. Compacto. WEA, 1983.

Azul 29. *Azul 29*. Compacto. WEA, 1984.

Barão Vermelho. *Barão Vermelho*. LP. Som Livre, 1982

Barão Vermelho. *Maior Abandonado*. LP .Som Livre, 1984.

Black Future. *Eu sou o Rio*. Plug/BMG, 1988.

Blitz. *As Aventuras da Blitz*. LP. EMI-Odeon, 1982.

Cazuza. *Exagerado*. LP. Som Livre, 1985.

Cazuza. *Só se for a dois*. LP. Polygram, 1987.

Fellini. *O Adeus de Fellini*. LP. Baratos Afins, 1985.

Fellini. *Fellini só vive duas vezes*. LP. Baratos Afins, 1986.

Fellini. *Três lugares diferentes*. LP. Baratos Afins, 1987.

Fellini. *Amor Louco*. LP. Wop Bop, 1989.

Inocentes. *Pânico em SP*. LP. WEA, 1986.

Ira!. *Mudança de comportamento*. LP. WEA, 1985.

Ira!. *Vivendo e não aprendendo*. LP. WEA, 1986.

Ira!. *Psicoacústica*. LP. WEA, 1988.

Lobão. *Cena de Cinema*. LP. RCA-Victor, 1982.

Lobão e os Ronaldos. *Ronaldo foi pra guerra*. LP. RCA-Victor, 1984.

Lobão. *O rock errou*. LP. RCA-Victor, 1986.

Lobão. *Vida Bandida*. LP. RCA-Victor, 1987.

Magazine. *Sou Boy*. Compacto simples. WEA, 1983.

Magazine. *Magazine*. LP. WEA, 1984.

Os Paralamas do Sucesso. *Cinema Mudo*. LP. EMI-Odeon, 1983.

Os Paralamas do Sucesso. *O passo do Lui*. LP. EMI-Odeon, 1984.

Os Paralamas do Sucesso. *Selvagem?* LP. EMI-Odeon, 1986.

Picassos Falsos. *Picassos Falsos*. LP. Plug/BMG, 1987.

Picassos Falsos. *Supercarioca*. LP. Plug/BMG, 1988.

RPM. *Revoluções por minuto*. LP. CBS, 1985.

RPM. *Rádio Pirata ao vivo*. LP. CBS, 1986.

Rita Lee & Tutti Frutti. *Atrás do porto tem uma cidade*. LP. Phillips, 1974.

Rita Lee & Tutti Frutti. *Fruto Proibido*. LP. Som Livre, 1977.

Rita Lee & Tutti Frutti. *Entradas e Bandeiras*. LP. Som Livre, 1976.

Rita Lee & Tutti Frutti. *Babilônia*. LP. Som Livre, 1978.

Smack. *Smack - Ao vivo no Mosh*. LP. Baratos Afins, 1985.

Smack. *Noite e Dia*. LP. Baratos Afins, 1986.

Titãs. *Titãs*. LP. WEA, 1984.

Titãs. *Televisão*. LP. WEA, 1985.

Titãs. *Cabeça Dinossauro*. LP. WEA, 1986.

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

Titãs. *Go Back*. LP. WEA, 1988.

Titãs. *Ô blésq blom*. LP. WEA, 1989.

Ultraje a Rigor. *Nós vamos invadir sua Praia*. LP. WEA, 1985.

Ultraje a Rigor. *Sexo!* LP. WEA, 1987.

Voluntários da Pátria. *Voluntários da Pátria*. LP. Baratos Afins, 1984.

Coletâneas

Geração anos 80. LP. WEA, 1983.

Não São Paulo I. LP, Baratos Afins, 1985

Não Wave. Brazil Pos-Punk 1982-1988. LP. Man Recordings, 2005.

Rock Voador. LP. WEA, 1982.

Curta Metragem

Rock Paulista. Direção e Roteiro: Anna Muylaert. Produtora: Anhangabaú Produções. 1988. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=TOileLYH36k>

Longa Metragem

Bete Balanço. Direção Lael Rodrigues. Distribuição: Embrafilme. 1984. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=5-TYIFC5hEY>

Rádio Pirata. Direção: Leal Rodrigues. 1987. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=2-DHJ-9FOUI>

24 Hour Party People ("A Festa Nunca Termina"). Direção: Michael Winterbottom. Reino Unido, 2002.

Documentários

A Farra do Circo. Direção: Roberto Berliner e Pedro Bronz. Brasil, 2014.

Botinada - A Origem do Punk no Brasil. Direção: Gastão Moreira. Brasil, 2006.
Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=22lSR-o4n98>

Dzi Croquettes. Dirigido por Tatiana Issa e Raphael Alvarez. Brasil, 2009. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=rgy8fXEqw98>

Lira Paulistana - A Vanguarda Paulista. Direção: Riba de Castro. Produção Independente, 2013.

Madame Satã - O Importante é ser eu e não o outro. Direção: Gabriela Prosdoci. Trabalho de conclusão do curso de Jornalismo, defendido na Universidade Metodista de São Paulo. São Paulo, 2012.
Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=zdrZQ9V2WWQ&hd=1>

Napalm - O Som da Cidade Industrial. Direção e Roteiro: Ricardo Alexandre. Documentário exibido no canal de televisão BIS. Ano: 2013. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=lQCjXA5v7xc>

O sonho não acabou - O rock paulista da década de 80. Direção: Alice Risso, Felipe Cardoso Lopes, Juliana Piva de Brito, Mariana Costa Ribeiro e Thiago Caetano da Silva Pelossi. Trabalho de Conclusão do Curso de Jornalismo do Centro Universitário Fieo. 2012. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=jZubyF5HgFI>

Punks no Brasil. Direção: Sarah Yakhni e Alberto Gieico. 1983. Disponível em: <http://www.youtube.com/watch?v=KUhYD202oVI>.

Uma Nova Onda de Liberdade - A História do Madame Satã. Roteiro e Direção de Wladimir Cruz. Brasil, 2015. Disponível para assistir mediante pagamento em: <https://www.youtube.com/channel/UCahXJsvr-vyJ8PYVxgh2U5w>

Meu Amigo Claudia. Direção: Dácio Pinheiro. Brasil, 2013.

Olho Nu. Direção: Joel Pizzini. Brasil, 2014.

São Paulo em Hi-Fi. Direção: Lufe Steffen. Brasil, 2014.

Titãs - A vida até parece uma festa. Direção: Oscar Rodrigues Alves e Branco Mello. Brasil, 2009.